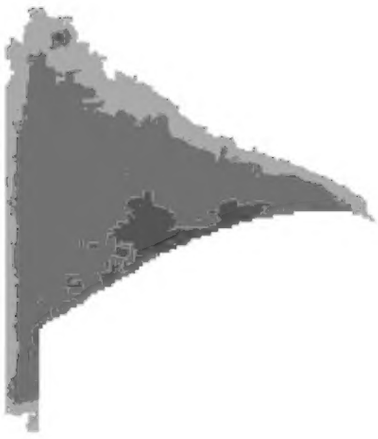
Conversations-Lexicon für bildende Kunst

Johannes Andreas Romberg, Friedrich Faber, Lorenz Clasen



Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Dritter Band.

Leipzig,

Renger'sche Buchhandlung.

1846.

D.

Dobberan, ein altes Städtchen im Grossherzogthum Mecklenburg-Schwerin, jetzt von europäischem Ruf durch das seit 1793 eingerichtete, unmittelbar an der Ostsee befindliche Bad auf dem sogen. heiligen Damme, einem hohen, sich weit in das Meer hinaus erstreckenden Walle aus Steinen von eigenthümlicher Färbung und Bildung, die laut der dichtenden Sage einst in Einer Nacht von der Ostsee ausgeworfen wurden. Zur Erinnrung an die vor 50 Jahren stattgefundene Eröffnung der Seebadeanstalt hat man im J. 1843 einen Granitblock, dessen Schwere eine halbe Million Pfund beträgt, am heiligen Damm aufgepflanzt. Das Städtchen oder der Marktflecken D. liegt eine halbe Stunde vom Seebade und besitzt eine alte gothische Kirche, welche noch Glasmalereien und einen durch seltsames Bildwerk merkwürdigen Altar aufweist. An letzterem nämlich schaut man die drollige Darstellung, wie das Wort Gottes als liebes Korn von den vier Evangelisten auf eine Mühle geschüttet, von den Aposteln abgemahlen und als Mehl unten von Bischöfen in Kelchen aufgefangen wird! Als Baumeister der Kirche wird Peter Wiese genannt; den Bau setzt man in den Beginn des 14. Jahrhunderts. In dieser Kirche, wo man auch eine Menge drolliger Grabschriften findet, haben die mecklenburgischen Herzöge seit Alters her ihre Begräbnissstätte. Das jüngste hier aufgestellte Grabmonument ist der Sarkophag des Grossherzogs Friedrich Franz des Ersten. Dieses Denkmal ist nach der Zeichnung des Schweriner Hofbauraths Demmler aus einem grossen Granitblocke gehauen und besteht aus drei Theilen, dem Sockel, dem Sargkasten und dem Deckel, hat eine Länge von 8 Fuss 2 Zoll, eine Breite von 4 Fuss 9 Zoll und eine Höhe von 5 Fuss 7 Zoll, und kostete an Bearbeitung etwa 10,000 Thaler. Die so vollendete Arbeit macht der vaterländischen Steinschleiferei (Mecklenburg besitzt die einzige im nördlichen Deutschland) grosse Ehre. — Als Ruine ist bemerkenswerth das vom Herzog Pribislaw II. gegründete, bereits 1552 aufgehobene Cisterzienserkloster, zu welchem wegen einer Hostie, die durch mönchischen Betrug bei den Vorzeigungen allemal Bluttropfen aufwies, viel vom nichtdenkenden Volke gewallfahrtet ward. — Im J. 1836 gab der Maler Nipperdey „Gothische Roseiten aus der Kirche zu Dobberan, nebst Ansicht und geschichtlicher Beschreibung der Kirche" heraus. Dieses in gr. 4. zu Rostock erschienene Werk enthält 32 lithogr. Blätter.

Döbel oder **Dübel** bedeutet in der Baukunst einen schwalbenschwanzförmigen Zapfen von Metall, welcher mit Blei vergossen zur Steinverbindung dient, daher er auch Steindöbel heisst. Ferner versteht man darunter jene im Mauerwerk angebrachte Holzzapfen, in welchen Eisenwerk befestigt wird. — Den Trommeln, aus welchen der dorische Säulenstamm besteht, gaben die Griechen durch Döbel oder Zapfen von Holz oder Bronze, die zuweilen mit Blei vergossen wurden, eine Axenrichtung, nicht aber eine Fugenflächenbindung, um das Ausweichen aus dem einmal eingenommenen Stande zu verhindern. Durch Döbel aus Cypressenholz waren die Cylinderblöcke der Säulen des Tempels von Sunion verbunden.

Döbeln heisst: zwei Hölzer, Steine, Eisenstücke etc. durch Zapfen oder Bolzen (Döbel) verbinden.

Döbelwand, soviel wie Blockwand.

Dobson, William, der vorzüglichste englische Bildnissmaler des 17. Jahrhunderts. Er war 1610 geboren und brachte sein Leben nur auf 37 Jahre. Seine Porträts sind trefflich in der Charakteristik, tüchtig in der Zeichnung wie in der Färbung.

Docke bedeutet in der bürgerlichen Baukunst eine kleine ausgebauchte Geländersäule (Baluster) mit gegliedertem Fusse und Kapitell. Fuss und Kapitell betragen in der Regel jedes ein Fünftel, der Stamm aber drei Fünftel der ganzen Höhe. Diese Docken (Geländerdocken) stehen auf den Treppenwangen, tragen einen breiten Handgriff und sind gewöhnlich von Stein. Früher wandte man diese Dockengeländer sehr

viel bei Altanen, Treppen und Alkoven an; jetzt ersetzt man sie durch leichte eiserne oder hölzerne Traillen.

Dodane, vom französischen *Dos d'âne*, der Eselsrücken, eine sonderbare Bezeichnung des Spitzbogengewölbes. Auch nennt man Dodane ein dachförmig übermauertes Gewölbe.

Dodekastylos heisst ein antiker Säulenbau, wenn dieser zwölf Säulen auf den Giebelseiten aufweist.

Dodona in Epirus, an den Grenzen der Molosser und Thesproter gelegen, war der Ort des ältesten Orakels der Hellenen, der Muttersitz eines bedeutenden Zeus-Cultus. Dieses von halb barbarischen Stämmen umwohnte Orakel übte einen wichtigen Einfluss nicht allein auf die pelasgische Bevölkerung, sondern auf das gesammte Hellenenvolk der heroischen Zeit. Die Landschaft, wo Dodona lag, hiess ursprünglich Hellopia und wird von Hesiod als schönwiesig und saatengesegnet, reich an Heerden und Volk geschildert. Sie galt für das älteste Hellas, wie sie denn auch der Sage vom Deukalion, den Viele selbst zum Stifter des Orakels machen, zum Schauplatz dient. Dodona lag am äussersten Ende dieser Landschaft und stiess mit dem Tempel an das Gebirge Tomaros. Das Heiligthum hiess Hella, die Priester Helloi oder Selloi; Benennungen, die offenbar im Zusammenhange mit dem spätern allgemeinen Volksnamen der Hellenen stehen. (Durch den Umstand, dass die Dodoner auch „Graikoi" genannt wurden, erklärt sich die auf die Hellenen überhaupt ausgedehnte italische Benennung *Graeci*, woher wir den Namen „Griechen" haben.) Der Gott von Dodona, der Zeus „Dodonaios" (Geber alles Guten), ward im Stamme eines alten mächtigen Eichbaums wohnend gedacht; er offenbarte sich aus den Zweigen dieser heiligen Eiche, nämlich durch das Rauschen des Windes in ihrem Wipfel, welches die Priester zu deuten hatten. Auch sprach der Gott durch den Klang, den ein metallenes Becken von sich gab, wenn die ihm gegenüber von der Hand einer Bildsäule gehaltene und vom Winde bewegte Peitsche dasselbe traf. Den Befragern des Orakels wurden diese Zeichen durch zwei oder drei alte Frauen, die „Peleiaden" genannt, und durch Orakelpriester, die ausser dem Namen Selloi auch den der „Tomuren" führten, überbracht und gedeutet. Die Böoter empfingen ihre Antworten nur durch Vermittlung der männlichen Priester. Das Ansehn des dodonischen Zeus sank vor dem des delphischen Gottes, wozu die vom eigentlichen Hellas entfernte Lage Dodona's mit beitrug; doch wurde der epirotische Orakelort noch in den spätesten Zeiten hellenischer Selbständigkeit besucht. So weiss man, dass das dodonische Orakel zu Alexanders des Grossen Zeiten von Athen und später noch vom molossischen Alexander befragt ward. Im Kriege des makedonischen Philipps mit den Aetolern (im J. 219 vor Chr.) wurde ganz Epirus verwüstet und bei dieser Gelegenheit auch Dodona nicht verschont; der epirotische Heerführer Dorimachos steckte die Säulenhallen in Brand, ruinirte Vieles von den Weihgeschenken und riss auch das „heilige Haus" nieder, wie Polybius erzählt. Durch die Römer erlitt Epirus noch mehr Zerstörungen, daher man annehmen kann, dass sie auch nichts für Dodona thaten. Strabo fand die meisten Städte jener Gegend verwüstet, so auch das Orakel in sehr hinfälligem Zustande. Dessungeachtet spricht Pausanias, der um Mitte des 2. Jahrhunderts nach Chr. lebte, in seiner Reisebeschreibung wiederholt so davon, dass es zu seiner Zeit noch bestanden haben muss, auch gedenkt er der dodonischen Eiche als des (nächst dem heiligen Lygosstrauche auf Samos) ältesten Baumes in ganz Griechenland. Von den Kirchenvätern in deren Polemiken gegen das Heidenthum wird über Dodona sehr verworren gesprochen; noch Julian Apostata soll das Dodonische sowie auch das Delphische Orakel vor seinem Zuge nach Persien befragt haben. Hätte es sich so lange erhalten, so würde man annehmen müssen, dass die völlige Aufhebung desselben erst unter Theodosius erfolgt sei. — Bautrümmer von Dodona lassen sich noch heute und zwar in der Nähe von Janina erkennen. — Münzen der Epiroten zeigen nicht selten mit dem Bildniss ihrer Könige auch das Bild des dodonäischen Zeus oder des Zeus und der Dione mit Eichenlaubkränzen.

Dodrans; s. den Art. über die Asse.

Dohle, auch Dole geschrieben, bedeutet einen Abzugsgraben. Die kleinen Brücken über Abzugsgräben, Chaussebrücken, heissen daher Dohlenbrücken.

Dokoides, griechischer Ausdruck für Balkenkopf.

Dolce, Carlo, ein namhafter Florentiner des 17. Jahrhunderts, der aus der Schule des Matteo Roselli hervorging, jedoch der weichern, von Baroccio eingeschlagenen und schon in den Werken des Andrea del Sarto angebahnten Richtung folgte, die er bis zur grössten Zartheit, zum Theil aber auch bis auf die äusserste Spitze der Sentimentalität steigerte. Bei diesen Bestrebungen nahm er eine ähnliche Stellung in der florentinischen Schule ein, wie sein Zeitgenosse Sassoferrato in der römischen.

Seine Lebenszeit umfasst die J. 1616—1686. Nach Lanzi wurde er schon bei Lebzeiten ausserordentlich geschätzt, besonders wegen seines Fleisses, womit er alles ausführte, und wegen des wahren Ausdrucks zarter Regungen, wie des Dulderschmerzes Christi und der Maria, der Reue büssender Heiligen und der Seelenfreude der Märtyrer. Ihm war ein höchst lebendiger Sinn für das anmuthig Schöne gegeben, der ihn zur Schönmalerei, zu weichgeschmolzener Modellirung und zarter Färbung hindrängte. Dabei kann diesem Meister freilich nicht unbedingte Verehrung zu Theil werden; ihm fehlt die tiefere Empfindung und der Sinn für das Höchste. Er war ein vollendeter Techniker, der wohl der materiellen Schönheit grosses Genüge leistete, aber dem geistig Schönen wenig Rechnung trug. Der flache Schönheitssinn Dolce's hat ihn bei den Engländern ganz vornehmlich beliebt gemacht; es ist dies charakteristisch für die ihren Geschmack in Pfunden besitzenden Kunstliebhaber jener Nation, welche am schönen Schilde hängen bleiben und nicht näher nach den Thaten des Ritters fragen, der ihn trägt. Von den in England befindlichen Werken Dolce's ist eins der vorzüglichsten die zum Himmel aufblickende Madonna in halblebensgrosser Figur mit einem Sternenkranze (zu Blenheim); ein andres berühmtes Bild ist das zu Burleigh-House in Lincolnshire; ferner sieht man drei ächte Dolce's in der Gallerie zu Stratton in Hampshire. — Zwei bedeutende Dolce's: die Tochter der Herodias, welche mitleidsvoll sich abwendend das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel trägt, und die orgelspielende heil. Cäcilie in höchster Andachtsstimmung, zählen zu den Perlen der Dresdner Gallerie. (Von ersterm Gemälde wird ein Abbild im Artikel „Dresden“ gegeben.) Im Berliner Museum findet man das anmuthige bis ins Süssliche spielende Bild des Evangelisten Johannes, der mit aufwärts gewandtem Blick eben im Begriff ist, seine Offenbarung zu schreiben; neben ihm der Adler; auf einem Felsstücke Schreibzeug und Buch; Hintergrund Luft. (Auf Leinwand 3 F. 7½ Zoll hoch, 2 F. 11¾ Z. breit.) In der Gallerie zu Pommersfelden bei Bamberg trifft man Dolce's heiligen Sebastian, welcher durch Dr. Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 125) als ein in Feinheit und Klarheit sehr ausgezeichnetes Werk bezeichnet wird. Der jugendliche Heilige erscheint in halber Figur, nackt, Antlitz und rechte Hand aufwärts gewendet, mit einem um die Hüften geschlagenen Mantel, der vom linken Arme getragen wird, mit Pfeilen und Palmenzweig in der Linken. Die erste Vervielfältigung dieses brillant kolorirten und zart ausgeführten Bildes ist der vortreffliche Stich, welchen neuerdings Friedrich Wagner zu Nürnberg geliefert hat. Es ist ein Blatt von 10¾ Zoll Höhe und 8½ Zoll Breite. Die Modellirung des Nackten tritt in dieser Nachbildung sehr glücklich hervor, die Taillen sind mit wahrer Meisterschaft gelegt und führen das Auge des Beschauers in anmuthig wechselndem Spiele über alle die einzelnen Nüancen der jugendlich zarten Form hin. Das Ganze ist zugleich von entschiedner Gesammtwirkung und gewährt ein charakteristisches Bild derjenigen Richtung, welche Dolce in seinen bessern Leistungen beobachtet hat. — Zu München in der Pinakothek findet man von Dolce's Hand eine heilige Magdalene, eine Jungfrau mit dem Kinde, das eine Rose hält, und die Kopie einer Magdalene des Fra Bartolommeo. — Von ausserordentlicher Schönheit ist der Narziss in einer herrlichen Landschaft, welches Bild 1820 im Besitz des Hrn. Metzler zu Karlsruhe gesehen und dem Dolce zugeschrieben ward. Zwei von Dolce's schönsten Bildern sind ferner die heil. Katharina und die Jungfrau mit dem zum Himmel weisenden Kinde, beide Werke in Wien.

(Madonna in der Wiener Gallerie.)

(Von der heil. Jungfrau theilen wir einen durch Eduard Kretzschmar ausgeführten Umriss im Holzstich mit.) Acht Dolce's befinden sich in der Eremitage zu St. Petersburg, darunter der Johannes aus der Gall. von Houghtonhall (ein Meisterstück im Clairobscur) und eine orgelspielende Cäcilie, welche mit der berühmten Dresdner wetteifert. Im Brüssler Museum ist ein St. Markus (aus der Lucian Bonapartischen Gall.). Mehre Dolcesche Werke finden sich noch in der Vaterstadt des Meisters vor; ein gepriesenes Bild zu Florenz ist namentlich das der Poesie im Palaste Corsini, sowie auch das Bildniss eines Mönchs (man glaubt des Fiesole) in der Sammlung der Accademia delle belle arti Interesse gewährt. — Von Stichen nach Dolce sind bemerkenswerth: ausser dem schon gedachten Wagnerschen Stich des heil. Sebastian das schöne Blatt von Giovita Garavaglia nach der im Palazzo degli Uffizi zu Florenz befindlichen Magdalena, welche als reuige Sünderin mit gen Himmel gerichtetem Blicke ihr Salbengefäss an die Brust drückt und es ihrem himmlischen Auserwählten weiht; das Blatt der Boydellschen Sammlung mit dem Houghtonhaller Johannes; das Madonnenblatt von Karl Ernst Christoph Hess; die beiden Blätter nach der Dresdner Cäcilie von Killian und Knolle; endlich der höchst zart und kräftig ausgeführte Stich von Conquy nach einem den Jesusknaben auf den Stufen des Tempels vor seinen ihn suchenden Aeltern darstellenden Gemälde der vormaligen *Galerie Aguado* zu Paris (in der 6. Lieferung des gleichnamigen Galleriewerkes). — Dolce's Tochter, Agnese Maria, übte ebenfalls die Kunst und warf sich meist auf das Kopiren der beliebtesten Werke ihres Vaters. Für ein Werk ihrer Hand (ob auch ihrer Erfindung?) wird der Brot und Wein segnende Christus zu Dresden angesehen.

Dolci, andre Schreibung für Dolce.

Dole, s. Doble.

Dolendo, Zacharias, ein Schüler des Jakob de Gheyn, stach in den Jahren 1581—86 nach eigener Erfindung, ferner nach seinem Lehrer, nach Heinrich Goltzius, Spranger, Karl van Mander und Abraham Bloemaert. Richtiger in der Zeichnung als sein Meister kommt er vornehmlich in Bildnissen denen der Wierix nah. Karl van Mander in seinen Lebensnotizen über niederländische Künstler bemerkt von Dolendo: *Hy hadde grooten lust tot te Const; maer is heel jongh ghestorven, hebbende door springhen in danssen, oft t' onmaetlijck drincken sich selven inwendich de longer gequetst, dat hy veel bloet ten mondt uyt begon lossen, en eyndlijck niet con gheholpen worden.*

Dolmen, Name einer Hauptklasse von Denkmälern der alten Kelten. Dolmen bedeutet im Keltischen eine Steintafel, von Men (Stein) und Taol (Tafel). Im Französischen nennt man die Dolmen *pierres levades* oder *pierres levées* (aufgerichtete Steine); beim Volke heissen sie Teufelssteine oder Feensteine (*tables du diable, des fées*). Sie bestehen aus mehren Steinen, von denen die einen flach auf den Enden der andern auf dem Boden aufrechtstehenden liegen. Man findet sie in Frankreich, Grossbritannien und den benachbarten Länderdistrikten, und unterscheidet drei Hauptformen, deren einfachste die ist, welche man mit dem Namen der Halbdolmen oder der geneigten (unvollkommenen) Dolmen bezeichnet. Diese bestehen in einem einzigen Steine, der mit dem einen Ende auf dem Boden ruht, an dem andern aber in geneigter Lage durch einen zweiten auf dem Boden liegenden Steine unterstützt wird. Zu dieser Art zählt das Denkmal von Kerdaniel, zwei Lieues von Lokmariaker (Morbihan); die 6½ Fuss lange und 6 F. breite Tafel ist an dem einen Ende durch einen stehenden, nur 3 Fuss hohen Stein aufgehoben. Im Departement Eure und Loire sieht man bei Bonneval einen hohen Halbdolmen, der dort *la pierre couverclée* heisst; die Tafel ist etwa 10 F. lang und 8 F. breit. Aehnliche Denkmale finden sich in demselben Departement zu Morancez und auf dem Wege von Saint Piat nach Maintenon; ein drittes beim Flecken Toury führt den Namen *pierre de Gargantua*; ein viertes in der Gemeinde von Mervilliers heisst *la pierre du Mesnil*. Drei Halbdolmen trifft man bei Mendon (Morbihan), zwei in Finisterre, zu Saint Yvi und zu Keryvin. Higgins hat einen ausserordentlichen Halbdolmen bekannt gemacht, der sich zu Brownstown in der Grafschaft Carlow in Irland befindet. Häufig kommt es vor, dass eigentliche Dolmen, die zum Theil zerstört sind, das Ansehn geneigter Dolmen haben; so sieht z. B. der Dolmen bei Poitiers, der in der Sammlung des Grafen Caylus im Stich wiedergegeben ist, wie ein Halbdolmen aus. — Die eigentlichen Dolmen kann man in zwei Klassen eintheilen: in die einfachen und zusammengesetzten. Die einfachen bestehen nur aus vier Steinen, von welchen drei die drei Seiten einer Art Grotte von der Gestalt eines Rectangels bilden, die durch eine Tafel gedeckt und deren vierte Seite offen ist. Solcher Art ist der Dolmen von Trie im Dep. de l'Eure. Dieser Dolmen zeigt in dem Steine, der die Hinterwand bildet, eine runde Oeffnung, welche den Scharfsinn der Archäologen vielfach beschäftigt hat, ohne dass man auf eine genü-

grade Erklärung gekommen wäre. Andre minder einfache Dolmen haben gleichfalls Rectangelform, obschon die Wände aus mehr als drei Steinen bestehn; man findet ein solches Beispiel im Dolmen von Dollon bei Conneré (Sarthe). Die Decktafel dieses grossen Dolmen ist 19½ Fuss lang, 12½ F. breit und etwa 2 Fuss dick. Endlich gibt es Dolmen, die aus einer grossen Anzahl auf dem Boden aufgestellter Steine zusammengesetzt sind, davon oft einige nur zum Verschlusse dienen, ohne die Decktafel zu tragen, welche auch manchmal aus mehren Steinen gebildet wird und nur auf den Enden einiger der stützenden ruht. Als Beispiel ist einer der schönsten Dolmen in der Bretagne anzuführen, der zu Lokmariaker, welcher unter den Benennungen *table de César, table des marchands* oder *Dolvarchant* bekannt ist. Die Tafel, welche 26 Fuss lang, 12 F. breit und 3 F. dick ist, ruht auf den Enden nur dreier der zahlreichen Steine, welche die Umfangswände bilden. In der Nähe dieses Denkmals befinden sich noch mehre andre Steine, die dazu gehört zu haben scheinen. Die Längenrichtung des Dolvarchant ist von Osten nach Westen. Vergebens sucht man jetzt an der untern Seite der Decktafel die skulpirten Zierrathen, die Fréminville bemerkt haben will und in deren einem Mahé einen Phallus erkannt haben soll. — Die Dolmen dienten den Kelten zu blutigen Opfern von Thieren und wahrscheinlich auch von Menschen. Ein besondres Merkmal, das sich oft wiederholt, hebt jeden Zweifel. Die Tafel mehrer Dolmen, z. B. der von Roscoff (Finisterre), Kerven-Burel (Morbihan), Mont du Plaid (Allier), Livrac (Nieder-Charente), zeigt eine Art Becken von runder Form, das augenscheinlich dazu bestimmt war, das Blut der Opferthiere aufzufangen, welches dann von da durch eine Rinne, die man auch noch wahrnehmen kann, ablief. Merkwürdig zumal in dieser Beziehung ist der grosse Dolmen im Kirchspiele Constantine in Cornouailles, der durch Borlase und Higgins beschrieben worden. Seine Tafel scheint auf den Spitzen zweier natürlicher Felsenblöcke in geringer Entfernung vom Boden zu liegen; sie hat eine Länge von 33 Fuss, eine Breite von 18 Fuss und eine Dicke von 15 Fuss; ihr Gewicht wird auf 750,000 Kilogramme geschätzt. Die ganze Oberfläche dieser Tafel ist mit grob ausgehauenen Bassins bedeckt, welche alle mit ableitenden Rinnen versehn sind; das grösste hat nicht weniger denn 6 Fuss im Durchmesser. Auf Sainte-Marie, der Hauptinsel der Sorlinguen, befindet sich ein andrer grosser Dolmen, dessen 4 F. lange und ausserordentlich dicke Tafel ebenfalls ein Becken zeigt. Endlich gibt es auf der Halbinsel Purbeck in der Grafschaft Dorcester in England einen „Aggleston" genannten Dolmen, dessen Tafel auch drei Aushöhlungen auf ihrer obern Fläche zeigt. — Zuweilen finden sich unter den Dolmen die so verehrten heiligen Quellen der Kelten; ein Beispiel davon gewährt der Dolmen von Primelen (Finisterre). Gebeine, die man beim Graben am Fusse der Dolmen gefunden hat, haben Anlass zu der Meinung gegeben, dass diese Denkmale vielleicht zu Grabmälern dienten. Man kann diese Meinung nicht ganz verwerfen; aber es dürfte wohl mit den Dolmen so sein wie mit den christlichen Altären, unter welchen oft Heilige oder Priester bestattet wurden, ohne dass dies darum die Hauptbestimmung der Stätte, den Zweck eines Opferaltars, beeinträchtigt hätte. Gleich den Menhir's sind auch die Dolmen und andre keltische Denkmale des Druidencultus öfter durch angebrachte Symbole des Christenthums von Neuem geheiligt worden. Oft hat man auf den Dolmen Kreuze aufgepflanzt; ein solches sieht man z. B. auf dem Halbdolmen von Kerland beim Eingange von Carnac. In vielen Gegenden Frankreichs sind diese Denkmale selbst in ihrem ursprünglichen Zustande Gegenstand der Verehrung des gläubigen Volkes geblieben. Auf dem Hügel, der das Dorf Orcival (Puy de Dome) beherrscht, stand ein Dolmen, aus welchem der Volksglaube das Grab der heil. Jungfrau gemacht hat. Besagter Dolmen fand eben nun seine Zerstörung durch die unzähligen Pilgrime, weil es alle für ihre heiligste Pflicht hielten, ein Stückchen davon mitzunehmen. — Selbst in Spanien und Portugal stösst man auf eine Menge von Dolmen. Man bezeichnet sie dort durch *antas*. Dergleichen finden sich auf dem Wege von Oporto nach Almeyda, zu Pomares bei Evora, zwischen Montemor und Arrayolaas, auf der Lissaboner Strasse und anderwärts.

Dolops, Sohn des Hermes, hatte bei Peiresiä und Magnesa ein weithin sichtbares Grabmal, bei welchem die Argonauten landeten und Todtenopfer brachten. — Dolops heisst auch der Sohn des Lampos und Enkel des Laomedon, jener Trojaner, der durch Meges und Menelaos getödtet ward. Iliade XV. 525—543.

Doma heisst bei Homer der Theil des hellenischen Hauses, welcher den Männern zur Wohnung diente. Vergl. den Art. Domos.

Domanek, Anton Mathias Joseph, auch „Domanök" geschrieben, wurde den 21. April 1713 zu Wien geboren, fand an Raphael Donner seinen ersten Lehrmeister, trat unter dem Director van Schuppen in die Akademie über und durchwanderte nachher unter günstigen und ungünstigen Umständen Deutschland,

Frankreich, England und Spanien. Werke der Holz- und Metallskulptur von ihm finden sich noch an den verschiedensten Orten genannter Reiche vor, wo er zur Arbeit sich niedergelassen. Nach seiner Heimkehr in die Kaiserstadt fertigte er einen Ovaltisch von petrificirtem Holze, mit durchbrochenen Säulen von Stahl, um welche sich Blumen von Bronzearbeit schlingen. Dieses allgemein als ein Meisterwerk gepriesene Stück wurde vom Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen angekauft und der Königin von Frankreich zum Geschenk gemacht. Die letzten dreiundzwanzig Jahre verweilte Domanek in Wien, ward daselbst Rath und Director der Graveur- und Medailleurklasse bei der Akademie, leitete auch mehre Jahre die Commerzial-Zeichnungsschule, und bildete besonders gute Gold- und Silberarbeiter. Er starb den 7. März 1779. Deutschland verehrte in ihm einen der grössten Meister in erhobenen Metallarbeiten. Reichthum der Idee, Richtigkeit und Kühnheit in der Zeichnung, an die Alten erinnernde Einfachheit und Erhabenheit waren ihm eigen und zeigen sich in den Meisterwerken, die man von seiner Hand in den von ihm durchreisten Landen findet. Seine Schicksale waren gleich denen andrer grosser Künstler oft hart und niederbeugend, aber sein Genius gab ihm Muth genug sich durch dieselben hindurchzuarbeiten, und er hatte das Glück, dass sein Werth nicht verkannt wurde.

Domanök, s. Domanek.

Domenichino, dessen eigentlicher Name Domenico Zampieri lautet, ward 1581 zu Bologna geboren, war ein Freund des Guido Reni und dessen Mitschüler bei dem in Bologna als Lehrer der Malerei wirkenden Niederländer Dionysius Calvart, ward einer Kleinigkeit halber aus der Schule dieses Manieristen, der ihm jedoch eine glänzende Laufbahn profezeite, glücklicherweise entlassen, trat in die aufblühende Schule der Caracci und that sich alsbald hier dermasen hervor, dass er meist die von den Caracci ihren Schülern ausgesetzten Preise empfing. Später ging er nach Rom, wo er mit Guido Reni in den edelsten Künstlerwetteifer trat. Hier malte er die vier Evangelisten der Kuppel von S. Andrea della Valle, die Kardinaltugenden (ebenfalls *al fresco*) in San Carlo a Catinari, die berühmten Fresken aus der Legende der heiligen Cäcilie in San Luigi de' Francesi, das Wandgemälde des Martyriums des heil. Sebastian in Santa Maria degli Angeli, das Bild des heil. Franziskus in Santa Maria della Concezione, das Deckengemälde der Himmelfahrt Mariens in Santa Maria in Trastevere, die Madonna und den heil. Franz sowie Fresken in Santa Maria della Vittoria, vier Fresken unter dem Portikus vor der Kirche Sant' Onofrio, die Bildnisse der Kardinäle Margotti und Argucci über deren Grabmälern in San Pietro in Vincoli, die Befreiung Petri in einem Seitenzimmer der Sakristei derselben Kirche, Fresken alttestamentlichen Inhalts in San Silvestro di monte Cavallo; ferner das den Meister in seiner ganzen Bedeutung zeigende hochberühmte Gemälde der Communion des heiligen Hieronymus, das sich jetzt in der vatikanischen Sammlung befindet und nach welchem das Mosaik am Hieronymus-Altar im St. Petersdome ausgeführt ward; die Scene nach dem Sündenfall (im Palazzo Barberini), die Jagd der Diana und die heil. Cäcilie, beide zweimal in Oel, nebst der kumäischen Sibylle (im Palazzo Borghese), das Bildniss des Kardinals Barberini (im Palazzo Corsini), mehre Landschaften (im Palast Doria Pamfili); acht Bilderchen aus der griechischen Mythe al fresco über den Nischen der Gallerie des Farnesischen Palastes; Jakob und Rahel (im Palazzo Mattei); den Sündenfall und Davids Triumf (im Casino des Gartens zum Palast Rospigliosi), eine Susanna (in der Sammlung des Bar. Camuccini), Landschaften (neben andern von Guercino in Villa Ludovisi) etc. Domenichino's Ruf veranlasste den Abt des 12 Miglien von Rom, 1 Stunde von Frascati liegenden Benediktinerklosters Grotta Ferrata, den Meister zu sich zu berufen und sechs grosse Gemälde auf nassem Kalk in einer seitwärts von der Kirche gelegenen besondern Kapelle ausführen zu lassen. Diesen Auftrag erfüllte D. mit gewohnter Meisterhand; ja Grotta Ferrata ward fortan wegen dieser vortrefflichen Fresken mit Scenen aus dem Leben des heiligen Nilus ein von den Liebhabern der Malerei sehr besuchter Ort. (Besagte sechs Wandgemälde sind im J. 1762 zu Rom von Francesco Bartolozzi in 25 Blättern sehr schön in Kupfer gestochen erschienen; der Titel dieses Stichwerkes heisst: *Dominici Zampierii Picturae in sacello sacro aedi crypto Ferratensi adjunctae.* Eine ausführliche Beschreibung der Fresken liefert Volkmann im 2. Bande seiner „Historisch-kritischen Nachrichten aus Italien.") Für den Dom zu Volterra malte D. die Bekehrung Sauls, in einer Seitenkapelle des Doms zu Fano aber die berühmten Fresken aus der Geschichte der Maria, welche letztern zu seinen allervorzüglichsten edelsten Werken gehören. Auch nach Neapel ward unser Meister berufen, wo er in der Schatzkapelle der Kathedrale zum heil. Januarius die Erweckung eines Jünglings, die Enthauptung des Heiligen und sein Grab, sowie die Heilung vieler Kranken durch Oel

von der vor dem Heiligengrab brennenden Lampe, dargestellt hat. Die Gemälde der Wölbungen und Lunetten dieser Kapelle sind ebenfalls von Domenichino, und er würde auch die Kuppel gemalt haben, wenn ihn nicht die Eifersucht Ribera's (Spagnoletto's) und andrer, die ihm den Tod geschworen, zur Flucht aus Neapel gezwungen hätte. Trotz seiner Flucht aber soll ihn doch, wie die Sage will, das ihm von den Neidern seines Talentes zugedachte Gift noch erreicht haben. Sein Tod erfolgte 1641. — Domenichino hatte die Alten mehr als alle Nachfolger der Caracci studirt; er arbeitete nicht, bevor er auch die geringsten Theile gezeichnet, wie man unter andern aus acht grossen Bänden seiner Zeichnungen (die aus dem Museo des Kardinals Albani nach London in die kön. Sammlung gewandert sind) darthun kann; doch hat er im Nackten nicht jene Reinheit erreicht, welche Raffael der Antike ablauschte. Bei einigen seiner Figuren kann man die antiken Köpfe wiedererkennen, die er sich zu Mustern gewählt hatte; z. B. in seinem Johannes zu Sant' Andrea della Valle in Rom den berühmten Alexanderkopf zu Florenz, sowie in einem Gemälde der Schatzkapelle von San Gennaro zu Neapel den Kopf der Niobe. Der Ideenkreis, in welchem sich Domenichino bewegte, war ziemlich beschränkt; was ihm an Fantasie abging, ersetzte er oft zu reichlich durch den berechnenden Verstand; aber was ihm das Uebergewicht über die ganze Carraccische Schule gab, war jener naive Schönheitssinn, der in einzelnen Theilen seiner Bilder oft wie bei keinem seiner Zeitgenossen an die glückliche Epoche Raffaels erinnert. — Zu seinen sinnigsten Compositionen gehört der schön gedachte Fall der ersten Menschen in der Gallerie Colonna zu Rom. Der Allmächtige, von einem Engelchore getragen, hält dem Adam sein Vergehen vor; dieser wirft die Schuld auf Eva, diese aber gibt der unter ihr kriechenden Schlange die Schuld. Diese Figuren sind stufenweis, wie die Handlung ist, gestellt, in einer Kette von hinübergehender Handlung eine auf die andre. Als Hauptproductionen Domenichino's sind sodann hervorzuheben: 1) die unter seinen römischen Werken bereits erwähnte Darstellung der „Communion des heil. Hieronymus," welches Werk nach der Vollendung von seinen Gegnern sehr angefeindet ward, wogegen es die gerechtere Nachwelt zu den vier Hauptgemälden Roms zählte und ihm sogar die zweite Stelle nach Raffaels Transfiguration einräumte; 2) die Marter der heil. Agnes; 3) die Marienfresken zu Fano; 4) die Cäcilienfresken in S. Luigi de' Francesi zu Rom; 5) die in seinem 29. Jahre gemalten Fresken in der Kapelle des heil. Nilus Rosanensis zu Grotta Ferrata (wo man am meisten des Heiligen Zusammenkunft mit Kaiser Otto dem Dritten bewundert, namentlich die Trompeter dabei, deren einzelne Stimmen man zu unterscheiden meint; der Page soll das Porträt der Geliebten des Malers sein; nicht minder wird die Darstellung der Wunderkur des Heiligen gepriesen); 6) die Fresken des Tesoro in St. Gennaro zu Neapel; 7) Johannes der Evangelist in Ekstase (welches Bild sonst eine Perle der Gallerie Orleans war, dann in den Besitz des würtemberg. Ministers von Abel und aus dessen Hinterlassenschaft in die Sammlung des

(*Heilige Cäcilie.*)

engl. Gesandten Shee zu Stuttgart kam); 8) die naive Darstellung der den Bass spielenden heiligen Cäcilie zu Florenz, die wir im Holzstich von Eduard Kretzschmar mittheilen; 9) der spinnende Herkules als Sklav der Omphale, der Königin der Lydier, in der Pinakothek zu München (wovon wir ebenfalls einen Umriss in Holz, Schnitt von Ritschl von Hartenbach, hier beifolgen lassen; 10) ein heil. Sebastian, ein erst neuerdings als Werk von D. erkanntes Gemälde. Es ist auf einer Leinwand von 6 F. Höhe und 4 F. 7 Z. Breite ausgeführt und stellt den erwähnten Heiligen in dem Zustande dar, wie er eben von zwei Pfeilen getroffen worden und an dem Baumstamm, an welchem seine linke Hand ein Strick festhält, herabgesunken ist. Er stützt sich auf den rechten Arm, das linke Bein ist rückwärts gelegt, mit dem linken Arme hängt er noch im Strick. Der eine Pfeil ist in den Schenkel des linken Fusses, der andere in die innere Schüssel des oberen linken Armgelenkes gefahren. Krampfhaft zuckt der Schmerz durch die edeln Glieder, und erwartend, dass ein dritter Pfeil ihm das Leben rauben werde, sucht er sich vom Boden aufzuraffen und richtet das sehnsüchtiggläubige Angesicht nach oben. Der ganze Körper ist nackt; nur um die Lenden liegt ein schmaler Tuchstreifen von violetter Farbe. Nach hinten zu öffnet sich der Blick in eine waldige Landschaft und auf den umwölkten Himmel. Die ganze Gestalt ist mit hoher Naturwahrheit gezeichnet. Durch alle Glieder und Muskeln zieht sich die Empfindung des im Tode verklärten Märtyrers. Am Erhabensten ist dieser Ausdruck auf dem Gesicht, um den leichtgeöffneten Mund und in den betenden Augen. Die Farbe ist wunderbar schön und trefflich erhalten. Die ganze Scene bildet einen düsterernsten Hintergrund zu dem lebensvollen Sterben dieser edeln Gestalt. Man erklärte in seiner Heimath, in einem Kloster von Oberitalien, wo es vor noch nicht langer Zeit von geübten Blicken entdeckt worden ist, das Bild für eine Arbeit des Guido Reni. Aber unstreitig und nach dem einstimmigen Urtheil der Besitzer und anderer deutscher Kenner gehört es dem Domenichino an, auf welchen die Praktik des Gemäldes überhaupt, insonderheit der Ausdruck der Augen, die Form des Mundes und die ideale Weise des Ganzen hinweist. Auch kommt auf Bildern dieses Meisters dieselbe Farbe des Gewandes häufig vor. Dieses ausnehmend schöne und guterhaltene Werk ist jetzt ein gemeinschaftliches Eigenthum der beiden Professoren Dietrich und Wagner an der königlichen Kunstschule zu Stuttgart und hat in dem grossen Atelier in Dannecker's Garten eine günstige Aufstellung erhalten. — Alle die Nachbildungen in Stich etc. hier zu verzeichnen, die nach Domenichinischen Werken erschienen sind, würde uns zu weit

(*Herkules als Sklav der Königin Omphale.*)

führen; es möge hier nur bemerkt sein, dass die Freskogemälde zu Grotta Ferrata ausser von Bartolozzi auch in Stichen von Ruscheweyh publicirt sind; den Evangelisten Johannes in Ekstase kennt man allgemein durch den Stich von Friedrich Müller; die Scene mit Herkules und Omphale ist bekannt durch die Piloty'sche Lithographie; auch dem heil. in einer Landschaft knieenden Hieronymus, der schon durch Agostino Caracci meisterhaft gestochen ward, hat Leroux ein kräftig gestochenes Blatt von vieler Wirkung geliefert, das man in Lief. VI des Aguado'schen Galleriewerkes findet. Die „Fresken in der Kapelle Nolfi in der Kathedrale zu Fano" hat Domenico Cunego auf 16 Bl. in gr. Folio und gr. Querf. gestochen. Derselbe Stecher hat ferner die „Fresken im Palazzo Costagutti zu Rom" in 7 Folioblättern wiedergegeben. „Esther, Judith und David" (in San Silvestro auf Montecavallo) sind in 4 Bl. von S. Balestra, A. Bertini, N. Aureli und J. Bonajuti gestochen. (Oval. Grossf.) C. Ferretti stach den „Triumf Davids" (im Palast Rospigliosi) auf einem Bl. in qu. Imper. Fol., und die *Beata Caecilia Virgo et Martyr* in Querf. Den „St. Sebastian" (in Santa Maria degli Angeli) stach D. Marchetti in Imperialfolio. *Andreae Apostoli Martyrium* existirt im Stich von J. Folo (qu. Royalf.); der „St. Hieronymus" (im Vatikan) im Stich von J. Bonajuti, in Imperialfolio. Die Fresken in San Carlo a Cattinari zu Rom, die „Kardinaltugenden" darstellend, wurden in 4 Blättern (in gr. Royalf.) durch P. del Po gestochen. Die *Santa Cecilia* (*in Eccl. S. Aloysii Gallorum*) ward auf einem Bl. in Royalf. von P. Trasmondi, die *Sibylla Cumana* (in der Villa Borghese) von P. Fontana und F. Floridi (beide Blätter in Grossf.) wiedergegeben. Das „Dianenfest" ist durch den Stich (qu. Imper. Fol.) von Raphael Morghen bekannt. Endlich gedenken wir noch eines Stichs in gr. Querfolio: *Sancta Caecilia et Sanctus Valerianus* von der Hand des P. Mancion.

Dominationes oder „Herrschaften," der vierte Engelchor unter den neun himmlischen Chören, welcher mit den Virtutes und Potestates zusammen die zweite Engelordnung bildet. Die Dominationes, an der Spitze dieser zweiten Ordnung stehend, erhalten zur Bezeichnung der drei Hauptgrundlagen aller göttlichen und menschlichen Herrschaft 1) Buch und Schwert als Zeichen der Gerechtigkeit, 2) den Herrscherstab als Zeichen der ausübenden Gewalt, und 3) den Oelzweig als Zeichen der Gnade und Milde. Angebracht hat sie z. B. Peter Cornelius im Fresko der Weltschöpfung in der Ludwigskirche zu München. (S. die Abbildung im Artikel „Cornelius.")

Dominicus der Heilige, ein Spanier (Dominicus de Guzman), Stifter des Dominikanerordens (der *canes Domini*), hat in den Darstellungen einen Hund, der mit brennender Fackel im Maule die Erdkugel beleuchtet, und einen Sperling neben sich. Der Sperling soll sich darauf beziehen, dass dem Heiligen einst der Teufel in Gestalt dieses frechen Vogels erschien. Der Hund dagegen bezieht sich auf einen Traum, den die Mutter des Heiligen während ihrer Schwangerschaft hatte. Es träumte ihr nämlich, dass sie einen schwarz und weiss gefleckten Hund zur Welt brächte, der mit einer angezündeten Fackel die ganze Erde erleuchtete. Das Hundsattribut soll bei diesem Heiligen auch zugleich Symbol der Wachsamkeit für den vermeintlich wahren Glauben sein; bekannt ist ja, dass die *Domini canes* die ersten und eifrigsten Ketzerrichter waren und in Spanien das berüchtigte Inquisitionstribunal bildeten, um mit der Fackel jenes schwarz und weissgefleckten Hundes die Scheiterhaufen anzuzünden! — Die kunstgeschichtlich berühmte Arca di San Domenico zu Bologna, ein mit vortrefflichen Skulpturen gezierter marmorner Sarkophag, worin die Gebeine des 1221 in Bologna verst. Heiligen eingeschlossen sind, entstand mit den untern Reliefs in den J. 1266—67, und zwar unter den Händen von Meistern aus der Werkstatt des Nicchola von Pisa, nicht von Nicchola Pisano selbst, wie lange fälschlich geglaubt worden. An der Arbeit dieser Arca und ihrer untern Reliefs mit Scenen aus dem Leben des Heiligen scheint namentlich Fra Guglielmo di Pisa aus der angesehnen Familie der Agnelli, der um 1257 in den neuerrichteten Konvent der Dominikaner zu St. Catarina in Pisa trat und Baumeister, Bildhauer und Schüler des Nicchola Pisano war, betheiligt gewesen zu sein. (Vergl. Ernst Förters Recension von Vincenz Marchese's *Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani* im Kunstbl. 1845, Nr. 93.) Die erste Uebersiedelung des Leichnams in die Kirche erfolgte 1233 nach der Canonisation des Heiligen; die zweite fand am 5. Juni 1267 statt, indem man ihn aus der unansehnlichen kunstlosen Ruhestätte in die besagte neue mit bildnerischem Schmuck ausgestattete Arca versetzte (*de tumulo lapideo non caelato ad marmoreum et caelatum*). Die Reliefs am Sarkophag weisen folgende Darstellungen auf: (an der Vorderseite) Dominicus erweckt in Rom den jungen Napoleon vom Tode; — bei einer Disputation mit den Manichäern bleibt das Buch des Dominicus von den Flammen unversehrt, während die ketzerischen

Schriften verbrennen — (zwischen beiden Reliefs die Madonna mit dem Kinde). Auf der rechten Seite: St. Dominicus empfängt von den Heil. Peter und Paul die Evangelien zur Bekehrung der Ketzer und Sünder; — St. Dominicus theilt den Ordensbrüdern die Evangelien mit. Auf der linken Seite: Engel versorgen den Orden der Dominikaner mit Speise. An der Rückseite: der selige Reginald, Schüler des heil. Dominicus, fällt todkrank in die Arme eines Jünglings; — die heil. Jungfrau heilt ihn und gibt ihm das Kleid des Dominikanerordens; — er befreit sich, indem er dem heil. Dominicus sich anvertraut, von einer schweren Versuchung; — Papst Honorius III. träumt vom Einsturz des Vatikans, dem der heil. Dominicus vorbeugt; — derselbe Papst erhält die Regel der Dominikaner und — bestätigt sie. Zwischen inne Christus am Kreuz. An den vier Ecken des Sarkophages die vier Doctoren der Kirche. Im J. 1469 wurde das Grabmal noch weiter bereichert. Niccolò di Puglia, genannt *dall' Arca,* fertigte den Aufsatz mit den Statuetten der Heil. Franz, Petronius, Dominicus, Florian, Proculus, Johannes Baptista, Vitalis und Agricola; die vier grossen Profeten an den Ecken und die Auferstehung Christi. Auf der Spitze der Pyramide des Grabmalaufsatzes Gott Vater. Von den beiden knieenden Engeln datirt der auf der Evangelienseite von Buonarroti's Hand. Im J. 1532 wurde die Basis hinzugefügt und die Reliefarbeit daran von Alfonso Lombardi geliefert. Die Bildwerke des Letztern sind folgenden Inhalts: Geburt des Heilands; Geburt des heil. Dominicus; der Heilige als Kind ausser seinem Bett auf blosser Erde schlafend; Wohlthätigkeit des jungen Heiligen; sein Tod. (Vgl. *Memorie storicho-artistiche intorno all' Arca di S. Domenico, del March. Virg. Davia. Bologna* 1838.)

Dominikaner (lat. *Domini canes*, zu deutsch Hunde des Herrn). Stifter dieses ursprünglich aus regulirten Chorherren bestehenden Ordens war der Spanier Dominicus de Guzman, von adeliger Herkunft und Archidiaconus zu Osma in Castilien. Guzmans Zweck war, zur Bekehrung der freier und vernünftiger denkenden Albigenser eine Predigergesellschaft zu stiften, und bereits 1217 erhielt der kaum erst zwei Jahre bestehende Orden durch Honorius III. die päpstliche Bestätigung als Orden der Predigermönche, die in Frankreich (weil das erste von Matthias, dem Vikar des Dominicus, zu Paris gegründete Kloster in der St. Jakobsstrasse stand) auch Jakobiten hiessen. Ausser diesem Mönchsorden hatte Dominik Guzman schon 1206 ein Nonnenkloster für Dominikanerinnen angelegt, wozu kurz vor seinem am 6. August 1221 zu Bologna erfolgten Tode noch ein dritter, gleichfalls von ihm gestifteter Orden der Rfitterschaft Christi kam, ursprünglich ein Verein bigotter Edelleute und Ritter zur kriegerischen Bekämpfung aller Andersdenkenden, der sich nachmals in einen Orden von der Busse des St. Dominicus (für beide Geschlechter) umwandelte und als der dritte Dominikanerorden gewöhnlich der Orden der Tertiarier heisst. Die Ordenstracht der Dominikaner besteht in einem weissen Rocke, darüber bei Mönchen ein weisses, bei Laienbrüdern ein schwarzes Skapulier, und über diesem bei Allen ein schwarzer Mantel. Heilige in Dominikanertracht sind: der Ordensstifter Dominicus, St. Elmus (Petrus Gonzalez), Petrus Martyr, St. Hyacinthus, St. Raymund de Pennaforte, Thomas von Aquino, Vincenz Ferrerius, Katharina von Siena und die heil. Rosa de Lima. — Gross ist die Zahl mittelalterlicher Künstler, welche Dominikanerkutte getragen haben. Es existirt seit Kurzem ein eigenes Werk über die der Kunstgeschichte angehörenden Brüder des Dominikanerordens (*Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, con aggiunta di alcuni scritti intorno le belle Arti del P. L. Vinc. Marchese dello stesso Instituto. Vol. I. Firenze* 1845), aus welchem die nachfolgenden ausgehobenen Notizen hier an der Stelle sein mögen. Im 13. Jahrh. wirkten Fra Ristoro und Fra Sisto als Baumeister zu Florenz; sie übernahmen im J. 1256 den schon begonnenen Bau von Santa Maria novella, stellten 1269 die Brücke alla Carraja in Florenz her, trennten sich jedoch in spätern Jahren, der Art, dass Fra Sisto im Dienst der Nonnen zu San Sisto in Rom starb (im J. 1289), nachdem er den päpstlichen Palast hergestellt hatte, wogegen Fra Ristoro 1283 in Florenz starb, wo er am Baue von S. Maria novella allein zurückgeblieben war, nachdem er mit Fra Sisto zugleich den Palast der Prioren (Palazzo del Podestà oder del Bargello) mit Gewölben versehen hatte. Fra Mazetto, seit 1298 im Dominikanerkloster S. Maria novella zu Florenz, baute San Domenico in Prato um das J. 1300 und starb zu Prato 1310. Fra Albertino Mazzanti, Sohn des Cambio, geb. 1260 zu Florenz, führte nach Fra Ristoro's Tode den Bau von Santa Maria novella weiter und starb 1319. Fra Borghese, geb. um 1250 zu Florenz, war ebenfalls am Bau von Sta. Mar. nov. thätig und starb 1313. — In Portugal blühten im 14. Jahrhundert drei Baukünstler des Dominikanerordens, die sogen. drei heil. Architekten; nämlich der *Beato* Gundisalvo (gestorben

1259), welcher die Brücke über den Timaya baute und den Bau der Stadt Amaranta veranlasste; der *Beato* Pietro Gonzalez (St. Elmo genannt), der aus Astorga in Spanien gebürtig war, eine Brücke über den Minho baute und 1246 zu Guimaranez in Portugal starb; drittens der *Vener. Padre* Lorenzo, der die Brücke von Cabeza baute. — In dem Zeitraume von 1257—1313, also über ein halbes Jahrhundert, blühte der Baumeister und Bildner Fra Guglielmo Agnelli, ein Schüler von Nicchola Pisano, geb. zu Pisa um 1238; derselbe trat 1257 in den neuerrichteten Convent der Dominikaner zu St. Catarina in Pisa und war beim Bau ihrer Kirche und des Klosters sowie auch als Bildhauer vielfach thätig, baute den Glockenthurm der Badia von Settimo nah bei Florenz, war 1293 beim Dombau zu Orvieto angestellt und führte 1313 die Fasade von San Michele in Borgo zu Pisa aus, in welcher noch heute die Urkunde seiner Thätigkeit in lateinischen Versen zu lesen ist. (Fra Guglielmo di Pisa war wahrscheinlich auch Werkmeister der neuen Arca di San Domenico zu Bologna, in welche 1267 der Leichnam des Heiligen gebracht wurde; er war, wie von Leandro Alberti [*de viris illustr. Ordinis Praedic.*], Melloni [*Vita di S. Domenico*], Michele Pio [*Vite degli Homini Illustr. di S. Domenico*] und Serafino Razzi [*Vite dei Santi e Beati del Sacro Ordine dei frati Predicatori*] einhellig berichtet wird, bei dieser zweiten Uebersiedelung der Heiligenleiche zugegen; dass er sich aber in einer ganz besonders begünstigten Stellung bei dem neuen Heiligensarge und bei der Ueberführung des Leichnams befunden haben muss, leuchtet daraus hervor, dass er, obgleich der Dominikanergeneral mit päpstlichem Consens die Excommunication über Jeden verhängt hatte, der sich zu einem frommen Diebstahl an den Heiligengebeinen würde verleiten lassen, dessungeachtet dem Heiligen ein Rippchen entwenden konnte, welches er nach seiner Rückkunft nach Pisa mit stillem Frohlocken unter dem Altar der heil. Maria Magdalena in Sta. Catarina verbarg, das fromme Sündchen bis an seinen Tod verschweigend, wo er aus Furcht vor dem ewigen Richter beichtete. Sein Geständniss ward mit in das Todtenbuch des Pisanischen Dominikanerklosters von Sta. Catarina eingetragen, aus welchem Nekrolog die betr. Stelle zum Erstenmal in dem oben citirten Werke von Vincenz Marchese abgedruckt worden ist.) Als Architekten sind noch folgende Dominikaner berühmt: Fra Niccolo da Imola und Fra Benvenuto da Bologna, welche Sant' Agostino zu Padua und San Niccolo zu Treviso erbauten, Fra Giovanni Brachetti de' Campi und Fra Jacopo Talenti, welche Santa Maria novella zu Florenz vollendeten. Als *pulchri scriptores* (Buchmaler) werden aus dem Dominikanerkloster Sta. Mar. novella genannt: Pietro Macci (gest. 1301), Fra Caro Bellocci (gest. 1316), Fra Tommaso (gest. 1336), Fra Matteo Marconaldi und Fra Guido (beide 1348 gest.), Fra Tommaso di Romena (gest. 1358). In Sta. Catarina zu Pisa war Fra Alessandro della Spina ein Buchmaler. Der bedeutendste Miniaturmaler des Ordens aber ist Fra Benedetto da Magello, der leibliche Bruder des Fra Giov. Angelico da Fiesole, Prior des Dominikanerklosters zu Fiesole, gest. 1448 in St. Marco zu Florenz, für welches Kloster er sämmtliche Chorbücher (mit Ausnahme weniger, die nach seinem Tode von einem Andern vollendet wurden) im Auftrage des Cosmus de Medicis von 1443 an geschrieben und gemalt hat. Ein Fra Eustachio (1473—1555) malte im Markuskloster einen Psalter, und im J. 1577 restaurirte daselbst Fra Pietro da Tramoggiano die vorerwähnten Miniaturen des Fra Benedetto da Magello, freilich nicht zu deren Vortheil. — In der Geschichte der höhern Malerei glänzen die unsterblichen Namen der Dominikanermönche Fra Angelico da Fiesole und Fra Bartolommeo di San Marco. — Unter den Glasmalern sind Dominikaner: Fra Domenico Pollini in Santa Catarina zu Pisa, gest. 1340; Fra Giacomo di Andrea in Maria novella zu Florenz, Fra Bernardino, gest. 1450; Fra Bartolommeo di Pietro Perugino, welcher 1411 für den Dom zu Perugia ein grosses (noch erhaltenes) Fenster von 95 Palmen Höhe und 34½ P. Breite malte, und Bruder Jakob von Ulm (geb. 1407, gest. 1491 zu Bologna), welcher funfzig Jahre die Kutte trug und von dem man noch einzelne nicht unbeträchtliche Proben seiner Glasmalerkunst in der Bologner Hauptkirche San Petronio sieht.

Domitianus, Sohn des Vespasian, Bruder des Titus, römischer Kaiser von 81—96 nach Christus. Mit Abscheu nennt die Geschichte diesen Verworfenen, der durch seine Tyrannei und Grausamkeit sehr würdig den Scheusalen Caligula und Nero zur Seite steht. Boshaft von Jugend auf bahnte er sich den Weg zum Throne durch Vergiftung seines edlen Bruders Titus. Nach ruhmlosen Feldzügen gegen die Chatten (Hessen), gegen die Dacier, Markomannen und Quaden, steigerte sich die natürliche Bosheit seines Charakters durch Misstrauen und gekränkten Stolz, durch das stets sich ihm aufdringende Gefühl seiner allerhöchst eigenen imperatorischen Winzigkeit. Aus Furcht vor Aufständen gegen seine Tyrannei suchte er das gemeine Volk durch die pomphaftesten Spiele, an denen er selbst zugleich mit grosser Lust hing, sowie

durch Geldvertheilungen, die Soldaten aber durch erhöhten Sold zu gewinnen. Die Gelder dazu wurden natürlich durch Auflagen den Reichern abgepresst; Keiner aber war seines Lebens sicher, der etwa so frech und unehrerbietig sein wollte, sich von diesem Scheusal im Cäsarengewande nicht pressen zu lassen. Am allermeisten litten unter seiner Tyrannei der Senat und der ganze bessere edlere Theil der Römer, dem die Erinnrung an die glorreiche Zeit der Republik noch nicht aus dem Herzen gewichen war. Mit den Senatoren, deren Fusstritt zu empfangen er kaum gut genug war, trieb Domitian das grausamste Spiel, wovon Dio Cassius im 67. Buche seiner römischen Geschichten erzählt. Mit der entsetzlichsten Strenge verfolgte er jede freie Aeusserung in Wort und Schrift; alle Schriftsteller dieser Zeit (man kann von wiedergekehrten Zeiten sprechen) mussten sich zur Schmeichelei oder zum Stillschweigen bequemen; namentlich spricht sich hierüber Cornelius Tacitus in seiner Einleitung zum Agricola mit gerechtester Bitterkeit aus. Ein Feind aller Wissenschaften, vertrieb Domitian alle Philosophen aus Rom, darunter den Epiktet. Dagegen ist er auf Grund der ehrlichen Berichte heidnischer Autoren freizusprechen von einer Christenverfolgung, die ihm von christlichen Geschichtschreibern aus dem blossen Grunde, weil ihm eine solche zuzutrauen gewesen, angedichtet worden ist. Domitian trieb nur auf das Strengste den Fiscus Judaicus ein, und wenn darunter die Christen wohl mitlitten, so kann hier doch offenbar von keiner Verfolgung im weitern kirchenhistorischen Sinne die Rede sein. (Vergl. besonders was Sueton im Leben dieses Kaisers beibringt.) Seine Schlechtigkeit, die nur in den Provinzen des kolossalen Reichs begreiflicherweise weniger gefühlt ward, musste endlich den entsprechenden Lohn ärnten. Seine drei Kämmerer, die jeden Moment für ihr Leben fürchteten, verschworen sich zur Ermordung des Tyrannen, und es heisst, dass selbst seine eigene Gemahlin, die Domitia, ihr Einverständniss dazu erklärte. Ein Freigelassener, Namens Stephanus, drang mit drei andern Helfern in das Schlafgemach des Kaisers ein, der hier zwar noch verzweifelte Gegenwehr leistete, aber nicht mehr dem scharfrichtenden Eisen entrinnen konnte. Wie sehr der Fall dieses Kaisers ersehnt, wie allgemein solch ein Ende erwartet war, spricht sich in der Sage vom Apollonius von Tyana aus, der in demselben Momente, als der Kaiser zu Rom den Todesstreich empfing, auf dem Marktplatze zu Ephesus in Ekstase gerathen sein und gerufen haben soll: Recht so, Stephanus, nur los auf den Menschenmörder! — Domitian hatte funfzehn Jahre regiert, oder vielmehr zu sagen, war eine so lange Zeit als Tyrann erduldet worden. Von den vielen Ebenbildern, welche man bei seinen Lebzeiten, ihm zu schmeicheln, an den verschiedensten Orten aufgestellt hatte, soll nach seiner allgemein gebilligten Hinrichtung nur eins der Zerstörung entgangen sein (s. Procopii hist. arc. 9. p. 296); indess existirten bald wieder mehre, was sich aus dem schon dem Alterthum eigenen Eifer erklärt, die Suiten der Kaiserbilder in aller Vollständigkeit zu besitzen. Eine kolossale Reiterstatue Domitians stand auf dem Forum; sie stellte ihn, der trotz der Ruhmlosigkeit seines Feldzuges gegen die Chatten sich den Titel *Germanicus* beigelegt und gekaufte Sklaven im Triumf als Gefangene aufgeführt hatte, als Sieger Germaniens dar, indem die Figur des Rheinstromes unter den Vorderfüssen des Pferdes lag; die Linke trug eine Pallas mit vorgehaltenem Gorgoneion, die Rechte gebot Frieden (der ihm aber mit den Keulen der Chatten, Markomannen und Quaden geboten worden war). Der eitle *pacificator gestus* am Domitian wird von Statius (*S. I.* 1, 37.) durch *dextra vetat pugnas* beschrieben. — Eine Statue Domitians als Jünglings im heroischen Kostüm wird von Guattani in den „*Monumenti inediti*" [1786. S. 16] mitgetheilt. Eine Bronzemünze vom J. 85 nach Chr. zeigt auf der Adversa den lorbergekrönten Kopf des Kaisers mit der Umschrift *Imp. Caes. Domitian. Aug. Germ. Cos. XI.* Auf der Reversa ist er in Priestertracht dargestellt, wie er eine Libation auf einen Altar giesst, der vor dem Tempel der Pallas, der Schutzgöttin Domitians, auf dem Forum Palladium aufgerichtet ist. D. war der Erbauer dieses Forum Palladium, woran noch heute zu Rom einige Reste erinnern. Man scheidet es in das Forum transitorum und in das sogen. Forum des Nerva. Jenes wies den Tempel des *Janus quadrifrons* auf, zwischen dem Forum Caesaris und dem Faustinentempel; als Reste sind vorhanden ein Stück Umfangsmauer von Tuffquadern und ein Durchgangsbogen aus Travertin (hinter Santi Cosma e Damiano in einem kleinen Hofe). Auf dem andern Theile des Fori Palladii, auf dem sogen. Forum Nervae, stand der auf jener Bronzemünze angedeutete Minerventempel, der erst im 17. Jahrh. zerstört worden ist; vorhanden sind noch Reste des das Forum umgebenden Portikus (*le Colonnaccie*), ein korinthisches Säulenpaar, das ein mit der Mauer dahinter verbundnes Gebälk nebst schön verziertem Friese und zwischen sich eine Statue der Minerva trägt. Zwei Stücke des Frieses, welche sich auf Pallas als die Erfinderin und Lehrerin weiblicher Arbeiten beziehen, findet man in Ottfr. Müllers und

(*Domitia.*)

Karl Oesterley's Denkmalen der alten Kunst (I. Taf. 66, Nr. 346) abbildlich vorgeführt. Vergl. auch Bartoli und Bellori: *Admiranda Romae etc.* — Domitian war auch Erbauer des am Fusse des Kapitols gelegenen Tempels, der fälschlich Fortuna Capitolina oder auch Concordia benannt worden ist. Dieses Heiligthum errichtete er seinem Vater Vespasian; es ward nach einem Brande, vielleicht zu Severs Zeiten, restaurirt. Die acht Säulen, die man nebst Gesims noch sieht, bildeten den Portikus der Hinterseite und bezeugen durch ihre schlechte Zusammensetzung, dass sie erst aus den Verfallzeiten der Kunst herrühren. — Die Erinnerung an Domitians Gemahlin, Domitia, wird durch die wenigsten Denkmale unterstützt. Die Ebenbilder von ihr machen sich so ausserordentlich selten, dass Visconti behauptet, eine im *Museo Pio-Clementino* (*tom. III. p.* 5. *tav.* 5.) erklärte und abgebildete Statue sei das einzige zuverlässige Marmorbild dieser Kaiserin. Selbst das kapitolinische Brustbild, welches ihren Namen führt, will er nicht für ächt erkennen, und eben so wenig ein andres, das aus der Sammlung des Grafen Fede ins pioclementinische Museum gewandert ist. Die römische Sitte, den Bildern der Kaiser und Kaiserinnen die Attribute einer Gottheit zu geben, findet in der im Louvre befindlichen Marmorstatue, in deren Zügen Visconti die der Domitia wiedererkennt, einen der sprechendsten Belege. Die Porträtfigur der Kaiserin ist hier mit dem Schlangenattribut der Hygieia (Heilgöttin) beliehen worden, und gesellt sich in solcher Weise z. B. den Statuen der Livia bei, welche als Ceres und Muse vorgeführt ward. Die Ausführung der Statue (in griechischem Marmor) ist mittelmässig zu nennen und entspricht nicht der guten künstlerischen Idee, die dabei offenbar vorschwebte; aus diesem und andern Gründen glaubt man in diesem Werke eine römische handwerksmässige Kopie der von Pausanias zu Argos gesehenen Hygieia, welche zu einer Aeskulapgruppe von den Bildnern Xenophilos und Straton gehört haben mag, vermuthen zu können.

Domo d'Ossola, Städtchen im Piemontesischen, am Fusse des Simplon und an der Toccia, mit köstlicher Aussicht auf dem Kalvarienberge. Von Domo d'Ossola aus bis nach Brieg führt die berühmte Simplonstrasse, welche unter Buonaparte 1801—1805 geschaffen wurde und neun Millionen Francs kostete. Baumeister dieser Kunststrasse war der Ingenieur Céard. Der Weg ist 14 Stunden lang, 25 Fuss breit, und erhebt sich von ersterem Ort bis Gliss 5255 Fuss; von da fällt die Strasse wieder bis Brieg 4014 Fuss. Auf dieser Strecke sind 22 Kunstbrücken und 7 Felsendurchgänge, deren grösster (600 Fuss lang) durch einen Granitfelsen gesprengt ist.

Domos (wovon das lateinische *domus* und unser Dom kommt) ist die älteste Benennung des hellenischen Wohnhauses, das sonst gewöhnlich durch Oikia bezeichnet wird. Homer spricht im Allgemeinen von drei Hauptbestandtheilen des Domos, die er Thalamos, Doma und Aule benennt. Aus diesen bestand die Wohnung des Paris, welche sich derselbe mit Hilfe der kundigsten Baumeister in Troja aufgeführt hatte. (Iliade VI. Vers 314 ff.) Durch Aule bezeichnet Homer den Vorhof oder den freien offenen Raum vor dem Hause, die Grundlage des spätern Peristyls; durch Doma den Männersaal, durch Thalamos aber die Frauenwohnung. Speziellere

Andeutungen finden sich, wo der Dichter vom Haus des Odysseus spricht. Im 17. Gesange (V. 265 ff.) der Odysse redet der noch unerkannte Held folgendermasen zu dem treuen Eumäos: „Wahrhaftig schön ist diese Wohnung des Odysseus, leicht zu erkennen und schauenswerth unter vielen. Wohlbefestigt ist der Vorhof durch Mauer und Geländer; auch schützen hier wohlgefügte Doppelthüren (Thyrä diklides), welche nicht leicht ein Mann bewältigen möchte.“ Nach Vers 339 ff. desselben Gesanges der Odyssee setzt sich der als Bettler verkleidet Zurückgekommene auf die eschene Schwelle des Männersaales innerhalb der Thüre, und lehnt sich an die cypressene Pfoste, die einst der Werkmeister geschickt geglättet und lothrecht gerichtet hat. Hierauf besteht Odysseus den Faustkampf um das Bettlerrecht, schlägt seinen Rivalen Irus zu Boden, zieht ihn an der Ferse aus der Flur (Prothyron) und dem Vorhofe (Aule) bis zur Thür des letztern und setzt ihn am Verschlusse desselben nieder. (Odyssee, 18. Ges., Vers 100 ff.) Wir erblicken also hier einen Hofraum mit einer Mauer und einem Geländer umgeben, und mit einer Pforte, welche verschlossen ward. Hier steht der Altar des Zeus Herkeios. (Odyssee, 22. Ges., 334. 379.) Die den Hofraum umschliessende Mauer ist von bedeutendem Umfange; ungewiss lässt uns aber das Gedicht, ob dieselbe auch den Obstgarten der Penelope mit eingeschlossen habe. Am Palaste des Alkinoos wird zwar der Garten von einer Mauer umgeben, aber er liegt (s. Odyssee, 7. Ges., 112 ff.) ausserhalb der Aule. Nächstdem erscheint als ein Haupttheil der Häuser, wo die Heroen wohnten, die vielgenannte Aithusa, eine umfassende Säulenhalle, aus der man unmittelbar in den Prodomos (welcher auch als Theil der Aithusa erscheint) und demnächst in das Prothyron (die Hausflur) gelangt. Die Aithusa wird immer glänzend, stralend genannt, daher man annimmt, dass sie aus geglättetem Gestein aufgeführt war. Diese Säulenhalle scheint hoch und geräumig gewesen zu sein und erstreckte sich wahrscheinlich um das ganze Haus oder den grössten Theil desselben. Sowie der Prodomos (das Vorderhaus) an der Hauptseite die Aithusa berührte, so mochten noch andre Räume und Wirthschaftsbehältnisse an diese Säulenhalle angrenzen. Eine mit Kunst erbaute, aus zwei Säulenhallen bestehende Aithusa theilt der Dichter Apollonius dem Palast des Aeetes zu. So zeichnet sich auch bei Homer der Palast des Priamos durch schöne Hallen aus; auf dem Olymp aber hat Hephästos selbst die geglätteten Hallen dem Götterkönige Zeus gebaut, wo die versammelten Götter sich zur Berathung niederlassen. Wie nun diese Aithusa sich zu den Säulenhallen des spätern Peristyls des hellenischen Hauses verhalte, bleibt zwar noch unbestimmt, aber es leuchtet doch ein, dass Säulenhallen im Sinne des Peristyls schon im homerischen Zeitalter einen wesentlichen Bestandtheil, wenn auch nicht des Hauses überhaupt, so doch des fürstlichen Hauses ausmachten. — Mit dem von der Aithusa unterschiedenen Prodomos stand die erwähnte Thürflur (das Prothyron) in nächster Berührung; man gelangte aus ihr unmittelbar in den Männersaal (Doma). Das Prothyron gehörte noch zum Vorhause, das auch den Raum mit den Mühlen, Badebehälter etc. umfasste. Von seinem Lager im Prodomos aus hörte Odysseus eine der zwölf Mägde sprechen, die sich noch spät in der Nacht mit dem Mahlen beschäftigte. Der „Tholos,“ der verächtlichste Ort des Hauses, lag in einer Ecke und grenzte an die Aule; an diesem Orte wurden im Hause des Odysseus die unsaubern Mägde aufgehangen. Den Haupttheil des Heroenhauses bildete der vorerwähnte Männersaal. Im Hause des Odysseus sind hier die Freier zum Schmause versammelt und werden hier von dem unbekannten Helden im Bettlergewand erlegt. Der Saal war von länglicher Form und in drei Schiffe abgetheilt; an den Wänden standen Halbsäulen, während freistehende Säulen die drei Schiffe abtheilten. Fichtene Balken bildeten die Decke darüber. Das mittlere Schiff war grösser, hiess das Megaron und diente eben für die Gelage. In den Seitenschiffen, die als Gänge dienten, lag der Speiseheerd, denn das Essenbereiten geschah noch im Saale selbst. Die Einrichtung war jedenfalls wie bei unsern Stubenkammern, welche zugleich als Küche dienen; den Feuerheerd nun denkt man sich am Schicklichsten in einem der Zwischenräume der Halbsäulen an der Wand angebracht, zugleich mit einer Röhre zur Fortleitung des lästigen Rauches. Hinsichtlich der Tagesbeleuchtung des Zimmers sind einige kleinere Wandöffnungen anzunehmen; dass sie hoch angebracht waren, scheint daraus gefolgert werden zu können, dass sich Keiner der Freier während des Kampfes mit Odysseus durch eine solche Oeffnung zu retten suchte. Die Nachtbeleuchtung geschah durch brennendes Holz auf metallenen Feuerbecken oder Leuchtern. — Ein Haus der Anakten, Fürstenhaus, musste übrigens auch eine mehr oder minder zusammenhängende zweite Hauptabtheilung umfassen, nämlich mehre kleinere Zimmer (Thalamoi oder Megara genannt) als besondre Wohnräume für die Frau des Hauses, für die Söhne und Töchter sowie für die Bedienung. Im Hause des Odysseus bewohnt Penelope einen Thalamos (Gemach, auch Oikos, *Oecus* ge-

nannt) im obern Stock, aus welchem eine Treppe in den Männersaal führt. Ausserdem bestand (wie nach Odyssee XVIII. 313. anzunehmen ist) ein grösseres Arbeitszimmer, wo die Herrin des Hauses sich nebst ihren Mägden mit Wollarbeiten beschäftigte. In einen besondern Thalamos werden in Odysseus Hause die vom Rauch geschwärzten Waffen gebracht. Der äusserste oder letzte Thalamos mit eichener Schwelle umfasste die Kostbarkeiten und Kleinodien des Königs; aus diesem Gemach holt Penelope den mächtigen von Odysseus zurückgelassenen Bogen sammt Köcher und Pfeilern. (Odyssee XXI. 8 — 41.) Im stattlichen Hause des Menelaos kommt die Helena aus ihrem hohen wohlduftenden Thalamos in das Männerzimmer (Odyssee IV. 121 ff.); in diesen Thalamos treten Gemahl und Söhne ein, auch Verwandte haben hier Zutritt. Hektor trifft den Paris im Thalamos der Helena, wo dieser sich mit seinen Waffen beschäftigt. In das Gemach der Penelope treten der Keryx und der göttliche Sauhirt ein, um ihr die Rückkunft des Telemach zu verkünden. Auch lässt Penelope den noch unerkannten Odysseus in ihr Gemach berufen, um durch ihn Nachricht über den vermeintlichen Abwesenden zu erfahren. Aber gegen die Gebühr handeln die Freier, indem sie dieselbe überraschen, während sie ihr Gewebe auflöst. (Odyssee II. 109.) Eigenthümlich ist der Ehe-Thalamos des Odysseus. Das Bett ruhte auf dem starken säulenförmigen Stamme eines Oelbaumes; rings herum hatte er den Thalamos selbst aus Steinen aufgeführt. Hinein führte eine wohlgefügte Thür, die ausser dem Ehepaar nur der Dienerin Aktoris bekannt war. An seiner Beschreibung des Brautbettes (Odyssee XXIII. 183 — 230) erkannte endlich die noch zweifelnde Penelope den Odysseus. — Den mittelsten und innersten Theil des Hauses bezeichnet Homer oft durch Mychos. Hier finden wir den pylischen Nestor schlafend. Mit diesem Raume, an welchen wohl zellenartige Schlafstellen für die Dienerinnen stiessen, stand wahrscheinlich der Thalamos der Gebieterin in nächster Verbindung. Noch ist ein tiefliegender Thalamos zu beachten, wo Gold und Erz, Kleider in Kisten, Mehl, wohlduftendes Oel und alter Wein in Gefässen aufbewahrt wurden und wozu eine Schaffnerin die Schlüssel führte. Dieser Thalamos, in den man niederstieg, war also der Thesaurus des Hauses; er erhält das Prädikat Hypsophoros, vermuthlich hinsichtlich der hohen Wölbung, wodurch sich die Thesauri der Heroenwelt überhaupt auszeichneten. — Die Höhe dieser Anaktenhäuser betrug nie über zwei Stock; auch bedeckte das zweite Stock nie den ganzen Unterbau oder das Erdgeschoss von allen Seiten in gleicher Fronte wie in der neuern Architektur; denn theils war das Areal einer solchen Wohnung zu weitläufig, theils aber verbot dies schon die damalige Beleuchtungsart der Zimmer, denn da an Glasfenster noch nicht zu denken war, so war die Beleuchtung noch eine himmlische von oben herab durch die Deckenöffnungen. Die funfzig Thalamoi im Palaste des Priamos, die Letzterer für seine Söhne und deren Gemahlinnen aus glattem Gestein erbaut hatte, sowie die zwölf andern für seine Töchter und Eidame, waren nicht übereinander, sondern nebeneinander gebaut. (Iliade VI. 245 bis 249.) Dagegen bewohnte Penelope in Odysseus Hause ein Obergeschoss, und von der Antigone zu Theben liest man bei Euripides (Phönissen V. 90 ff.), dass sie sich in das äusserste Zimmer des Oberstockes begab, um von hier aus das feindliche Heer zu schauen. — Als Abbild eines solchen Hauses der Fürsten, Anakten, Heroen jener Zeit, ist auch das Zelt des Achilles vor Troja zu betrachten, das fast alle vorerwähnte wesentliche Theile in sich vereinigt. (Iliade, Ges. XXIV., Vers 445 — 676.) Einfacher natürlich muss die Wohnung des gewöhnlichen freien Mannes gewesen sein: diese dürfte aus einer Aule mit Umzäunung, einem wenig umfänglichen Prodomos und einem oder einigen Thalamoi bestanden haben.

Domus calefactoria heisst auf dem alten Bauriss des Klosters St. Gallen der grosse heizbare Wohnsaal der (der alten Regel zufolge) nicht in Zellen lebenden Benediktinermönche. Ueber diesem heizbaren Saale findet man auf gedachtem Plane das Dormitorium (die Schlafkammer) angegeben.

Donaldson, John, Zeichner, Miniatur- und Schmelzmaler, war 1737 zu Edinburg geboren und starb 1801 zu London. Er besass Gewandtheit darin, Kupferstiche alter Meister genau mit der Feder wiederzugeben. Weiteres Geschick bewies er im Miniaturporträtmalen. Nebenbei opferte er auch den Musen, trieb Philosophie und Chemie. Man hat von ihm einen *Essay on the Elements of Beauty*. Ausführlich berichtet über ihn Chalmers im *General biographical dictionary* (*London* 1813).

Donaldson, T. L., bekannter englischer Architekt, seit 1835 Mitglied des Pariser Instituts, hat sich mehr als Zeichner und Schriftsteller denn als Praktiker im architektonischen Gebiete bewegt. So lieferte er z. B. den Text zu dem 1819 — 1827 erschienenen *Pompeji illustrated*. Im J. 1828 sah man von ihm auf der Berliner Ausstellung eine treffliche Zeichnung vom Innern des Mailänder Domes.

Donatello; s. den Abschnitt „Skulptur" im Art. Italische Kunst.

Donatian, Sanct, war Bischof von Nantes und ward laut der Legende nebst seinem Bruder Rogatian im J. 287 daselbst auf Befehl der Obrigkeit gemartert und nach vielen Qualen zuletzt mit einer Lanze getödtet. Der Tag des Martyriums dieser heiligen Brüder wird auf den 23. Mai gesetzt. Ihnen wird Schwert und Lanze beigegeben, jenes zum Zeichen, dass sie auf Geheiss einer heidnischen Regierung zum Tode gebracht wurden, wogegen die Lanze ihren Märtyrertod besagt.

Donator heisst im mittelalterlichen Sprachgebrauch der Schenker und Stifter eines Kunstwerks zu kirchlich-religiösem Zweck, so der Schenker eines Kirchenbildes, eines gemalten Fensters etc., der Stifter eines Altars, der Gründer einer Kirche. Besteht die Vergabung in einem Gemälde, so sind hier in der Regel die Bildnissfiguren des Donators und seiner Gemahlin angebracht; zu den Füssen der stehenden oder thronenden Madonna kniet einerseits der Donator, begleitet von den Söhnen, andrerseits die Donatorin in Begleitung der Töchter, alle mit zum Gebet erhobenen Händen. Fürstliche Gründer von Kirchen, von denen sich Porträtstatuen in oder an der Kirche ihrer Stiftung aufgestellt finden, halten zuweilen gleich dem Titelheiligen der Kirche das Modell davon in der Hand. Am Häufigsten trifft man das Kirchenmodell als Donatorzeichen auf Grabmonumenten hoher Personen.

Donatus, Sanct, Bischof von Arretium (Arezzo), erlitt den Märtyrertod am 7. August des J. 361. Man stellt ihm ein mit Lichtern besetztes Rad zur Seite, weil er unter Kaiser Julian dem Abtrünnigen mit einem wahrscheinlich glühenden Rade gemartert ward, worauf er den Gnadenhieb mit dem Schwert empfing.

Doningtonhall in der Grafschaft Leicester, Landsitz des Marquis Hastings, weist eine Gemäldesammlung auf, in der sich mehre vorzügliche Stücke namentlich holländischer Meister finden.

Donjon bedeutet in der Civilbaukunst einen kleinen, der Aussicht wegen auf Gebäudedächern errichteten Thurm oder Pavillon. In der Kriegsbaukunst heisst Donjon der am stärksten befestigte, höchste Ort im Innern einer Festung, der zur letzten Vertheidigung dient; es ist dies gewöhnlich ein Thurm, wie sich solcher noch im Mittelraume vieler Ritterburgen erhebt. Im weitern Sinne wird mit Donjon auch die Citadelle und selbst der ganze Hauptwall bezeichnet.

Donner, Georg Raphael, einer der berühmtesten österreichischen Bildner, wurde im Dorfe Esslingen im Marchfelde 1695 geboren. Er war noch ein Kind, als sich seine Aeltern in der Nähe von Heiligenkreuz ansiedelten, was auch Veranlassung gab, seinen mit der Liebe zur Natur und zur Kunst ausgerüsteten Geist zu kräftigen. Im Stifte Heiligenkreuz waren damals die Künstler Brenner und Giuliani beschäftigt, unter welchen er die ersten Schülerarbeiten lieferte. Donner setzte hierauf seine Studien in der Maler- und Bildhauerakademie zu Wien fort, fand jedoch erst spät Gelegenheit, sich mit seinem ausserordentlichen Talente hervorzuthun; daher hatte er fortwährend mit Nahrungssorgen und Hindernissen aller Art zu kämpfen, wobei wohl sein schüchternes und einsilbiges Benehmen nicht wenig Schuld trug. Die Gedrücktheit des Künstlers spiegelt sich denn auch in vielen seiner Werke wieder. Er starb den 15. Oktober 1741. Das berühmteste Denkmal seiner Meisterhand ist der Neumarktbrunnen zu Wien. Dieses bewundernswerthe Werk entstand in den J. 1738—39. Das Bassin des Donnerschen Brunnens, der den Stadtbezirk ringsumher reichlich mit dem wichtigen Lebenselemente versorgt, ist oval und hat 30 Fuss im Durchmesser. In der Mitte erhebt sich auf einem hohen Fussgestelle die sinnbildliche Figur der Vorsehung in Gestalt einer weiblichen sitzenden Person, die sich mit der Rechten auf ein Medaillon stützt, das einen Januskopf in halb erhobener Arbeit zeigt. Mit der Linken hält sie eine um den Arm sich schmiegende Schlange. An den vier Seiten des Fussgestelles, was die Donau andeutet und woraus das Wasser hervorquillt, sind vier Kinder des Danubius angebracht, welche die Flüsse Enns, Ybbs, March und Traun vorstellen und Fische emporhalten, die dem Hauptstrome eigen sind. Die Enns ist eine sitzende alte männliche Figur, die in der Rechten ein Ruder hält und sich mit dem linken Arme auf ein Felsenstück lehnt. Daneben sieht man ein Pflugeisen nebst einem Bunde Eisenstangen, zur Andeutung, dass dieser Fluss das sogen. Eisenerz, dessen Hauptsitz die Stadt Steier ist, durchströmt. Die Ybbs, eine sitzende Weibsfigur, stützt sich mit dem linken Arme auf eine offene Urne und hat den rechten Arm nachlässig herabgesenkt. Die der Ybbs vorzüglich eigenen Fische sind daneben abgebildet. Die March, gleichfalls eine sitzende Weibsfigur, lehnt den rechten Arm auf ein abgebrochenes Felsenstück, auf dessen Oberfläche die Quadenschlacht dargestellt ist, nämlich der Moment jener Schlacht, wo der Sage nach die ermatteten römischen Legionen unter dem Kaiser Marcus Antonius durch einen Gewitterregen erquickt wurden. Die Traun endlich, als männliche Figur vorgeführt, stützt den einen Arm auf das felsige Ufer und hält

den andern in die Höhe, mit einem Dreizack nach einem Fische zielend. Sämmtliche Figuren dieses herrlichen Brunnens sind aus weichem Metall (einer Bleicomposition) gegossen und verrathen durchweg die bildnerische Meisterkraft. Durch die Witterung schadhaft geworden, hat dies Denkmal neuerdings restaurirt werden müssen, was unter der umsichtigen Leitung Kässmann's, Professors der Bildhauerei, glücklich geschehen ist. — Ein andres zwar kleineres, aber sehr schätzenswerthes Denkmal von Raphael Donners Künstlerhand befindet sich in einem Hofe des Wiener Magistratsgebäudes. Es ist ein halb erhoben gearbeitetes Bildwerk über einem Brunnen in einer in die Mauer gehenden Nische und stellt die an den Felsen geschmiedete Andromeda und deren Erlösung durch Perseus dar. Diese Gruppe, ebenfalls aus weichem Metall gegossen, ist berühmt wegen der schlanken wunderschönen weiblichen Figur und deren ausdrucksvoller Wendung. — Weitere Werke von Donners Hand sind: ein heiliger Martin in Pressburg, die Statue Kaiser Karls VI. im Belvedere, das Crucifix auf dem Hochaltare der Kapelle der Kaiserburg, der Marmoraltar im k. k. Invalidenhause, und viele Statuen in und um Wien. — Matthäus Donner, Raphaels Bruder, war ebenfalls geschickter Bildner, der sich aber mehr auf das Stempelschneiden legte, worin er eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichte. Die eigentlichen Nachfolger Raphaels waren die Gebrüder Balthasar und Johann Moll, sowie J. Schletterer. Die Molls waren seine unmittelbaren Schüler; der Aeltere, Johann Nikolaus Moll, half ihm bei mehren Gelegenheiten, unter andern auch bei Fertigung der Statuen des Neumarktbrunnens. — Das Porträt Raphael Donners kennt man durch einen Stich nach P. Troger und durch eine sich selten machende kleine Radirung von J. Schmutzer.

Donnerkeile nennt man in der Ornamentik solche Verzierungen, welche Aehnlichkeit haben mit zusammengebundenen Jupiterblitzen. Man findet sie im dorischen Hauptgesims an der untern Fläche der Hängeplatte, wo sie zwischen je zwei Dielenköpfen zur Füllung des Raumes dienen.

Doppeladler, Symbol des römischen Reichs. Er entstand nach der Vereinigung des west- und oströmischen Reichs aus der Verbindung der beiden Adler, welche als Sinnbilder dieser Reiche unter den Cäsaren eingeführt waren. Vom Römerreiche ging der Doppeladler auf das römisch-deutsche Kaiserreich über. Kaiser Sigismund (1410 bis 1437) scheint der Erste zu sein, der ihn als Wappenbild des sogen. „heiligen römischen Reiches" gebrauchte. Vom deutschen Reiche nahm Oesterreich den zweiköpfigen doppelkrönigen Adler an, worauf endlich Russland dasselbe Reichssymbol wählte, jedoch mit dreifacher Krönung der Adler.

Doppelchiton; s. im Art. Chiton.

Doppelchor. — Zu der Anlage zweier Chore, eines östlichen und eines westlichen, die wir in Deutschland zuerst bei St. Marien zu Köln, in den Planen der zu Anfang des 9. Jahrhunderts erbauten Kirchen von St. Gallen und Fulda, dann bei den Domkirchen zu Trier, Bamberg, Naumburg und Augsburg, bei der Stiftskirche St. Sebald in Nürnberg, auch bei kleinern Kirchen wie die zu Gernrode am Harz, St. Croix in Lüttich und anderwärts antreffen, scheint (nach Boisserée's Ansicht) die Kirche des heil. Grabes zu Jerusalem das Vorbild gegeben zu haben. In dieser aus verschiedenen Gebäuden zusammengesetzten Kirche bildet nämlich von den ältesten Zeiten her die Rotunde mit dem heil. Grabe gewissermasen ein zweites Chor gegen Westen, während das eigentliche Chor in der ursprünglich von Konstantin angebauten Basilika des heil. Kreuzes gegen Osten sich befindet. Die besondre Veranlassung, wodurch diese Kirche ein Vorbild für Deutschland geworden, ist wohl in der Verbindung zu erkennen, in welcher Karl der Grosse mit Jerusalem stand. Man weiss, dass er von dort Gesandtschaften vom Patriarchen und Kalifen erhielt, dass er gleichfalls Gesandte dahin schickte, ja dass der Kalif Harun al Raschid ihm das heilige Grab schenkte. Unter diesen Umständen war es wohl natürlich, dass die Verehrung für die Kirche von Jerusalem einigen Einfluss auf die Einrichtung jener drei Kirchen von Köln, Fulda und St. Gallen ausübte, die unter dem Schutze Karls des Grossen entstanden. Der Gebrauch, den man von den beiden Chören machte, mag anfangs zwischen dem Morgen- und Abendgottesdienst getheilt gewesen sein, nämlich in dem Sinne, dass der Abendgottesdienst in Erinnerung an den in dieser Tageszeit erfolgten Tod des Heilands im Westchore gehalten wurde, wo dann auch in der heiligen Woche das Grab seine Stelle gefunden haben mag. Später verband man wohl mit der so bedeutsamen Anlage zweier Chöre den Zweck, dass einer der beiden Chöre für die mit den meisten Domkirchen, den grössern Abteien und Stiftskirchen verbundene Pfarrei, der andre dagegen für die Stiftsherren und Mönche diente.

Doppeldiele, soviel wie Bohle.

Doppelmayr, Friedrich Wilhelm, ein Nachkomme des bekannten Nürn-

berger Mathematikers und Biographen der Nürnbergischen Künstler, lebt als Bürgermeister zu Nördlingen und besitzt nicht allein die Kunstliebe seines Vorfahren, sondern selbst ein ausgezeichnetes Talent zur Kunst. Als Ergebniss beider Eigenschaften sah Dr. Waagen bei ihm die sehr genau aufgenommenen und trefflich in Aquarell ausgeführten Zeichnungen zu einem Werk über die Nördlinger Kirche (Grundrisse, Durchschnitte und perspektivische Ansichten des Aeussern und Innern). In derselben Weise hat Doppelmayr auch die meisten Bilder von Fritz Herlin, Hans Schäuffelin und Sebastian Taig in der Kirche sehr treu kopirt, was — wie Waagen hinzufügt — um so verdienstlicher ist, als bei der geringen Berücksichtigung der Originale verschiedene ihrem Verderben augenscheinlich entgegengehen. Auch beschäftigte sich D. mit einer Monographie über Hans Schäuffelin, dessen Bilder in der Nördlinger Kirche Waagens besondre Bewundrung erregten. Die eigenen Kunstversuche Doppelmayrs bestehen in einer Reihe von mit der Feder nach der Natur gezeichneten Landschaften, welche Waagen die Bemerkung abdrängen, dass im Verständniss der Bäume, in der Leichtigkeit und im Geschmack des Vortrages nur wenige Künstler unsrer Tage es einem solchen Kunstliebhaber gleichthun möchten. (S. „Kunstwerke u. Künstler in Deutschland.“ Leipzig 1843. Th. I. S. 362 ff.)

Doppelmayr, Johann Gabriel, geb. 1671 zu Nürnberg, gest. allda 1750 als Professor der Mathematik am Aegidiengymnasium, studirte in seiner Vaterstadt, in Altdorf und Halle, bereiste Holland und England und erwarb sich durch mathematische, geographische und astronomische Werke einen sehr verbreiteten Namen. Den Freunden der Kunstgeschichte ist er bekannt durch seine schätzbaren historischen Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern, welches Werk zu Nürnberg 1730 in zwei Folobänden erschien. Dabei sind 15 Kupfertafeln, welche Martin Behaims geographische Karte, Adam Kraffts Sakramentshäuschen, Veit Stossens englischen Gruss, Peter Vischers St. Sebaldsgrab etc. enthalten.

le Dorat heisst ein hübsches Städtchen in Südfrankreich, das man auf der 15. Station der Tour von Orleans nach Toulouse westlich von der Strasse auf dem Gipfel und dem Abhange eines äusserst malerischen Hügels liegen sieht. Die Stadt gehört zum Arrondissement von Bellac, ist in Ober- und Unter-Dorat getheilt, zählt 2000 Bewohner und weist eine merkwürdige Kirche auf, die der berühmten Benediktinerabtei, welche Klodwig zum Danke für die Schlacht bei Vouillé gegründet haben soll. Diese Stadt war die alte Residenz der Grafen de la Marche, deren Schloss in den Kriegen der Ligue durch die Royalisten beinah gänzlich zerstört worden ist. Dorat hat dem griechisch, lateinisch und französisch dichtenden Jean Dorat (*Auratus*), dessen Familienname Dinemandi war, Leben und Namen gegeben. Von Karl IX. zum königlichen Dichter ernannt, bekam er von seinen Zeitgenossen den Zunamen des französischen Pindar, welchen die Nachwelt ihm nicht bestätigt hat. In einem Alter von 80 Jahren nahm er zur zweiten Frau ein Mädchen von 22 Jahren; auf die Gegenvorstellungen seiner Freunde gab er die berühmte Antwort: dies sei eine poetische Licenz!

Dorchester; s. Dorsetshire.

Dorigny, Name einer in der Geschichte der französischen Kunst fortlebenden Künstlerfamilie. Aeltester derselben ist Michel D., der zu St. Quentin 1617 geboren ward. Er kam in die Schule des Malers Vouet, malte in dessen Weise und brachte über 100 von dessen Gemälden in Kupfer, welche Stiche getreue Abbilder der Vouetschen Produkte mit allen Fehlern sind. Seine Blätter sind hart und geschmacklos, jedoch kühn behandelt. Sein Tod fällt etwa ins J. 1664. Er bekleidete eine Professur der Pariser Akademie und hinterliess zwei ihn weit übertreffende Söhne, Louis und Nicolas. Louis D., geb. 1654 zu Paris, gest. 1742 zu Verona, begann seine Studien im Vaterhause, trat dann in die Schule Lebrun's, ging später nach Italien, wo er die Meisterwerke zu Rom und Venedig studirte, und liess sich endlich in Verona nieder. Er hatte ein ungemeines Talent für die Malerei al fresco und strebte in dieser Beziehung dem Solimena nach. Leichtigkeit in der Erfindung und bedeutende Gewandtheit im Technischen waren seine Hauptvorzüge; dagegen liess er in seinen Figuren wahre Schönheit und ächten Adel vermissen. Auch Werke in Oel existiren von ihm. Die Orte, wo man Produktionen seiner Hand trifft, sind Foligno (Augustinerkirche), Venedig (St. Silvester), Trident etc. Seine schätzbarsten Leistungen aber bleiben seine Stiche, von denen wir nur seine Sarazenenlandung bei Ostia, die er 1673 in gr. qu. Folio nach Raffael stach, und die Ansicht des Amphitheaters von Verona, ein grosses Stück in die Breite, in Erwähnung bringen. — Der grösste der drei Dorigny's endlich ist Nicolas, der jüngere Sohn Micheis. Dieser, einer der

berühmtesten Chalkographen mit der Nadel und dem Grabstichel, erblickte das Licht der Welt zu Paris 1657, war erst für den Advokatenstand bestimmt, wandte sich aber lieber der Malerkunst zu, vertauschte jedoch den Stand des Malers wieder mit dem allein ihm völlig zusagenden eines Stechers. Ueber zwanzig Jahre weilte Nicolas in Italien und bildete hier seinen Kunstgeschmack durch die reichste Anschauung von Meisterwerken aller Art aus. Sein Sinn für das Höhere und Grossartige leitete ihn bei der Wahl der im Stich nachzubildenden Urbilder weit glücklicher als Gérard Audran, wiewohl er diesen selten in der Ausführung erreichte. Dabei sind seine Blätter minder malerisch, nicht so trefflich in Lichtern und Halbtinten, mehre auch in der Art der frühern Meister von Fontainebleau, wovon z. B. die Kreuzabnahme nach Daniel da Volterra ein Beweisstück abgibt. Gehaltvolleres leistete Nicolas in der Apotheose der Petronilla nach Guercino; seine Florzeit aber bezeichnen die Blätter nach den Raffaelischen Cartons im Palast von Hamptoncourt. Leichtigkeit und Strenge, Kraft und Milde sind in diesen Stichen so mit einander verbunden und die Nadel- und Grabstichelarbeit ist so glücklich verschmolzen, dass sie ganz die Wirkung vortrefflicher Zeichnungen machen. Die Geschichte dieses seines Hauptwerkes ist folgende. Als er in Rom einen trefflichen Stich von Raffaels Transfiguration vollendet hatte, besuchten ihn einige Britten, die seiner Arbeit ausserordentliche Bewundrung zollten. Heimgekehrt nach England, empfahlen sie den Künstler dem kön. Hofe, und es geschah darauf, dass Nicolas die Aufforderung zum Stich besagter Cartons erhielt. Dem Rufe folgend fand sich Nicolas im Juni 1711 in London ein; er erwartete natürlich, dass die Regierung ihn anstellen und die Kosten der Platten tragen werde. Indess fand das Parliament die zur Bewilligung angemeldete Summe von 4 bis 5000 Pfund Sterling zu hoch, und so ward des Künstlers Hoffnung sehr bitter getäuscht, da ihm das blosse Wohlwollen der Königin Anna und des Lord Schatzmeisters ohne Parliamentsgunst nichts nützen konnte. Da griff er, um die schöne Idee zu retten und sich den Genuss der Arbeit zu wahren, zu dem nächsten Mittel: eine Subscription auf die ganze Blätterreihe zu eröffnen. Er stellte den Preis der acht Blätter sammt Titelblatt auf vier Guineen, und es fiel nicht schwer die nothwendige Subscribentenzahl zu gewinnen. Alle Zeichnungen und Studien nach den Originalen zu Hamptoncourt machte er selbst, aber da er den Stich der sämmtlichen Platten für sich allein zu mühsam fand, wählte er sich zwei Stechergehilfen in Charles Dupuis und Claude Dubosc. Indess, als die Platten halb vollendet waren, entzweiten sich seine Helfer, ihm die Beendigung allein überlassend. Oft stattete ihm Königin Anna ihren Besuch bei diesen Arbeiten ab; sie ermunterte ihn vielfach, starb aber leider vor der Beendung des Werks. Auch Georg I. zeigte sich ihm geneigt, und als Dorigny 1719 seine mühselige Arbeit vollendet hatte, erhob er ihn in den Ritterstand. D. kehrte hierauf nach Frankreich zurück, ward 1725 Mitglied der französ. Akademie und starb zu Paris 1746. — Seine Stiche der Hamptoncourter Cartons haben eine Höhe von 19 Zoll, eine Breite von 22—29 Zoll 9 Linien; ihr Inhalt ist: der Tod des Ananias, die Blendung des Elymas, Petrus und Paulus, die Heilung des Lahmen, der wunderbare Fischzug, Paulus und Barnabas zu Lystra, die Predigt des Paulus zu Athen, die Uebergabe der Schlüssel an Petrus. — Eine andre grosse Blätterfolge sind seine Stiche der Raffaelischen Bilder aus der Fabel der Psyche in der Farnesina; sie erschienen unter dem Titel: *Psyches et Amoris nuptiae ac fabulae, Romae in Farnesianis hortis expressae, a Nicolao Dorigny delineatae et incisae et a J. P. Bellori notis illustratae, typis ac sumptibus Dom. de Rubeis.* (12 Bl.) Die Platten davon erhielten sich in Rom bis 1824, in welchem Jahre es Papst Leo XII. einfiel, sie zerschneiden und als altes Kupfer verkaufen zu lassen. — Eine dritte grössere Folge von Dorigny's Hand sind die sieben Planeten und Gott als Schöpfer der Sonne nach Raffaels Fresken in der Kapelle Chigi in Madonna del Popolo zu Rom. (8 Bl. in Fol. mit Widmung an den Herzog v. Burgund.)

Doris, Tochter des Okeanos und der Tethys, Gemahlin ihres Bruders Nereus und Mutter der Nereïden. Metonymisch wird bei röm. Dichtern der Name dieser Meeresgöttin für das Meer selbst gebraucht. Zweitens heisst Doris auch eine der von Doris dem Nereus geborenen Töchter.

Dorische Säulenordnung; s. den Art. „Hellenische Kunst."

Dormitorium, soviel wie *cubiculum nocturnum*, Schlafgemach.

Dorn, Joseph, geb. zu Gratz-Sambach bei Pommersfelden am 12. August 1759, gest. zu Bamberg am 6. August 1841. Von frühester Jugend an hatte er Vergnügen an Bildern, vorzüglich solchen, welche bei dem sonntäglichen Religionsunterrichte vertheilt wurden. Dieses bewog den Ortspfarrer und Jesuiten Johann Pickel (dessen Orden dieses Dorf gehörte, weshalb es auch die Benennung Jesuiten-Sambach hat), Mittel ausfindig zu machen, diesen Knaben zu dem Miniaturmaler Karl Spindler

zu Bamberg zu bringen. Allein durch die theueren Jahre 1772—74, durch die Aufhebung der Jesuiten, wurde dieser Plan vereitelt, und Dorn musste sich zu dem Geschäfte seines Vaters, eines Landschneiders, bequemen. In den Nebenstunden aber beschäftigte er sich fleissig mit Zeichnen. Durch Pickel's Verwendung kam er endlich 1775 zu dem damals sehr beliebten Historienmaler Marquard Treu in Bamberg, dem Vater der Treu'schen Künstlerfamilie und Gallerie-Inspector zu Pommersfelden, nach damaligem Ausdruck: auf neun Jahre in die Lehre, unentgeltlich, Verköstigung und Kleidung frei. Hier bildete er sich nach seinem Lehrer und nach den Meistern F. Mieris, G. Dow, A. van der Werff, G. Terburg etc., welche er kopirte und die auch später seine Ideale wurden. Nachdem er als selbständiger Künstler auftreten zu können glaubte, ging er mit Empfehlungen von Pickel 1784 nach München, wo er von den Professoren Oefele und Roman Boos, den Galleriedirectoren Dorner und Weitzenfeld und dem berühmten Kunstdilettanten geistlichen Rathe Rittershausen, welcher später in seinem Greisenalter die angenehmsten Stunden bei ihm zu Bamberg verlebte, auf das Freundschaftlichste aufgenommen wurde. Nachdem er sich allda anderthalb Jahre aufgehalten und mehrere hübsche Gemälde gefertigt hatte, begab er sich nach Wien, wo er von dem Galleriedirector Rosa noch manche Belehrung erhielt, und seine Lieblingsmeister, sowie Köpfe von B. Denner in der kaiserl. Gallerie kopirte, in dessen Manier er später selbst einige Köpfe malte. Hier verweilte er nur ein Jahr, und kehrte über München nach Bamberg zurück. Nach seiner Ankunft 1787 vermählte er sich mit der Tochter seines Lehrers, Rosalie Treu; sie war 1740 geboren, Schülerin ihres Vaters, und hatte sich dem Porträtfache gewidmet. Dorn arbeitete sehr fleissig, seine Gemälde fanden mit Recht allgemeine Aufmerksamkeit, und der weise Regent Fürstbischof Franz Ludwig v. Erthal sah sich hierdurch veranlasst, ihn auf Kosten des Landes nach Mannheim und Düsseldorf reisen zu lassen, um die Meisterwerke der dortigen Gallerien zu studiren. Er fertigte daselbst Kopien so täuschend, dass sie nur schwer von den Originalen zu unterscheiden waren. Auf seiner Rückreise widerfuhr ihm die Unannehmlichkeit, zu Würzburg angehalten und arretirt zu werden, weil man Verdacht schöpfte, dass die Gemälde, welche er mit sich führte, die kurz vorher aus der königl. Gallerie zu Dresden entwendeten seien. Dieses Missverständniss klärte sich jedoch bald, und zwar zum Ruhme Dorn's auf, indem die von Düsseldorf eingezogenen Nachrichten sie als dessen dort gefertigte Kopien bestätigten. In Bamberg wieder eingetroffen, erhielt er mit grösster Zuvorkommenheit von dem Grafen Hugo Damian v. Schönborn die Erlaubniss, die Pommersfelder Gallerie zu jeder beliebigen Zeit zu seinen Studien und Arbeiten benützen zu dürfen. Seine Gemälde wurden sowohl von Einheimischen als Fremden sehr gesucht. Da der berühmte englische Kupferstecher Valentin Green nach dem Wunsche des Kurfürsten Karl Theodor die Düsseldorfer Gallerie in Schwarzkunstblättern herausgeben sollte, von welchen jedoch nur ungefähr 20 erschienen sind, so wurde Dorn nach Düsseldorf berufen, um einige niederländische Gemälde zu kopiren, welche zu diesem Zwecke nach London geschickt wurden. Zurückgekehrt, ernannte ihn 1800 der Herzog Georg von Meiningen zu seinem Hofmaler; er begab sich auf mehrere Monate dahin, richtete dessen Gallerie ein, und erhielt nebst freier Verköstigung täglich 5 Fl. Besoldung. Dennoch zog er vor, als frommer katholischer Christ in Bamberg leben und nach seiner Bequemlichkeit arbeiten zu können. — In den Kriegsjahren 1798—1801 wurde die Pommersfelder Gallerie mehrmal geflüchtet. Dadurch wurde denn natürlich manches Gemälde mehr oder weniger beschädigt. Graf Hugo Damian v. Schönborn beauftragte unsern Künstler 1802, dieselbe wieder einzurichten und in gehörigen Stand zu setzen. Er wurde sodann zum Gallerieinspector ernannt und auch vom jungen Grafen Franz Erwin als solcher bestätigt. Dieser grosse Kenner, Liebhaber und Unterstützer der Kunst gewann Dorn sehr lieb, liess durch ihn nach seinem Plane die Gallerie einrichten, und da er sich überzeugt hatte, dass in Deutschland wenige Künstler ältere Gemälde so gut zu restauriren im Stande waren, wie Dorn, so vertraute er ihm mit vollster Zuversicht die Herstellung vieler Meisterwerke derselben an und honorirte ihn auch fürstlich; denn D. hatte während seines Aufenthalts zu Pommersfelden freie Wohnung, freien Tisch und wöchentlich 50 Fl. Durch seine Kunst und Gewandtheit in Herstellung älterer Gemälde erwarb sich D. einen so ausgebreiteten Ruf, wie früher durch seine Kopien und eigenen Schöpfungen, so dass er im J. 1816 vom König Friedrich Wilhelm III. von Preussen eingeladen wurde, fünf Jahre in Berlin mit Wiederherstellung alter Gemälde gegen königliche Besoldung, Freilieferung aller Lebensbedürfnisse und Pension für seine ganze Lebenszeit, sich zu beschäftigen; allein die fortwährende Krankheit seiner Gattin, mit deren Launen er viel Geduld zu haben gezwungen war, hielt ihn davon ab. Sie starb am 19. Decbr.

1830, worauf sich Dorn im April 1831 mit der vieljährigen Verwalterin der Pommersfelder Gallerie, Franziska Rüger, vermählte, deren Liebe, Zuvorkommenheit, Gemüthlichkeit und kluge Haushaltung seine letzten Lebensjahre sehr erheiterte. In dieser Zeit führte er wieder mehrere Gemälde nach seiner Erfindung im Geschmacke der erwähnten niederländischen Meister aus, und setzte diese Beschäftigung bis wenige Jahre vor seinem Hinscheiden fort, als er durch eingetretene Schwäche des Armes gehindert wurde, ferner den Pinsel zu führen. Diese Gemälde, 21 an der Zahl, überliess seine Wittwe 1842 als kostbares Geschenk der städtischen, von seinem Anverwandten, dem Vikarius Hemmerlein gegründeten Sammlung Bambergs, welche schon aus verschiedenen Zeiten Werke von Dorn enthielt, nämlich: eine Maria mit dem Kinde; den heil. Joseph; einen Hühnermarkt; das Brustbild einer Frau; das Brustbild eines Mannes, bezeichnet mit dem verschlungenen *JD*, welches Monogramm Dorn auf die meisten seiner älteren Gemälde setzte; auf die neueren schrieb er meistens *J. Dorn* und die Jahrszahl, wie bei den einundzwanzig folgenden der Fall ist: die Auferstehung Christi; Brustbild eines alten Mannes; ein Fischmarkt 1824; ein Violinspieler mit Gesellschaft 1825; Maria von Medicis 1827; ein Mann mit einer Laute und Gesellschaft 1827; ein Gemüsemarkt 1830; eine Guitarrespielerin, ein lesender Bauer, zwei Eremiten und ein Mädchen mit einer Garnhaspel, sämmtlich 1831; ein Reifschneider 1832: der Künstler an der Staffelei sitzend, umgeben von seiner Frau, welche er malt, seiner Schwägerin, seinem Bruder, dem Registrator Dorn und dem Chorrector Herd, 1832; zwei Bauern, zwei Mädchen, ein Bildhauer, ein Bäcker 1833; ein Hafenmarkt, ein Eremit, ein Astronom, ein Botaniker, sämmtlich 1834. — Nach den Mittheilungen Jos. Heller's in dem 1843 erschienenen „Bericht über den Kunstverein zu Bamberg."

Dornburg, ein thüringisches, zu Sachsen-Weimar gehörendes Städtchen von sehr altem Datum, liegt drei Stunden von Jena am linken Ufer der Saale auf einem steilen, 250 Fuss hohen Felsen, hat höchst malerische Lage und reizende Aussicht und weist drei grossherzogliche Schlösser auf, von denen namentlich das neue in den J. 1728 bis 1748 erbaute eine romantische Fernsicht in das Saalthal bietet. Dornburg wird bereits im J. 937 als Stadt erwähnt; die kaiserliche Pfalz daselbst, das noch vorhandene alte Schloss, war oft der Aufenthalt der sächsischen Kaiser, die hier selbst mehre Reichstage abhielten. Kaiser Heinrich der Vierte schenkte 1081 die Schlösser und Städte Dornburg und Kamburg dem Grafen Wiprecht von Groitzsch. Um 1340 ward Dornburg von den Grafen von Orlamünde und Schwarzburg erkauft, die es aber schon 1358 nach der unglücklichen Fehde mit Friedrich dem Ernsthaften, Landgrafen von Thüringen, an diesen abtreten mussten. Im 15. Jahrhundert kam es an das Geschlecht der Vitzthume von Eckstädt, die es 1486 an den Kurfürsten Ernst von Sachsen verkauften. Nach dem sächsischen Bruderkriege, in welchem sich die Bürger dem Kurfürsten sehr treu erwiesen hatten, empfingen diese den Ehrennamen der Getreuen von Dornburg. Später gehörte das Städtchen der herzoglichen Linie Sachsen-Jena, nach deren Aufhören es 1698 an Sachsen-Weimar fiel. — In der Genieperiode des Weimarischen Musenhofes ward Dornburg häufig vom Herzog Karl August in Gesellschaft Goethe's und der andern grossen und kleinen Musen besucht. — Ein andres Dornburg liegt im Anhalt-Köthenschen, war gleichfalls kaiserliche Pfalz, gehörte nachher einem darnach sich nennenden Grafengeschlecht, ward im 15. Jahrhundert an Anhalt verkauft und fiel 1674 der Linie Anhalt-Zerbst zu, in welche Zeit auch der Bau des jetzigen Schlosses fällt.

Dorner, Johann Jakob, geb. zu München 1775, Sohn eines Hofkammerrathes, widmete sich der Kunst erst im J. 1794, nachdem er die gelehrten Schulen besucht hatte, ward durch den Kurfürsten Maximilian Joseph im J. 1802 zu weiterer Ausbildung in die Schweiz und nach Paris gesendet, dann nach seiner Rückkunft als Wiederhersteller schadhafter Gemälde in den Dienst der Galleriedirection gestellt und im J. 1808 zum Gallerie-Inspector ernannt. Im J. 1815 war Dorner nahe daran zu erblinden; er musste mehre Jahre hindurch seiner Kunst entsagen, bis er glücklich vom Staar auf dem rechten Auge befreit und sein Gesicht so ganz wiederhergestellt war, dass er in der gewohnten Thätigkeit fortfahren konnte. Seine landschaftlichen Darstellungen sind fast ausschliesslich aus seinem bairischen Vaterlande gewählt; es sind Wald- und Berggegenden, wobei er besonders künstliche oder natürliche Wasserfälle aufsuchte und an Abhängen oder in Tiefen gelagerte Dörfer, See- und Flussansichten oder auch grosse Städte (wie München und Landshut) mit ihrem baulichen Charakter in getreuem Abbild darstellte. Sein grösstes Gemälde ist der Walchensee. Seine ausserordentlich zahlreichen Bilder sind überallhin verbreitet. In der Sammlung von Original-Handzeichnungen lebender bairischer Künstler findet man ein paar „Waldgegenden mit Wasserfall" von ihm selbst

auf Stein gezeichnet; nach ihm hat J. Woelffle die in der herzoglich Leuchtenbergschen Gallerie befindliche „Landschaft mit Wasserfall" und die „Hammerschmiede zu Jenbach in Tyrol" lithographirt; ebenso Eckeman Allesson 2 Bl. Landschaften und ein uns Unbekannter die „Gegend auf den bairischen Alpen, mit Wasserfall," wovon das Original in der kön. bair. Gemäldesammlung zu Schleissheim gesehn wird.

Dornham, altes Städtchen im würtembergischen Schwarzwaldkreise, weist am Thor die alterthümliche Reliefligur eines Löwen auf. Sie rührt aus romanischer Stylzeit.

Dornheim, Zeichner und Kupferstecher um Mitte des 18. Jahrhunderts, welcher viel für Taschenbücher und andre literarische Erscheinungen beschäftigt war. Von ihm ist unter andern das Blatt im ersten Bande des Pantheons der Deutschen, welches den Doctor Luther an der Tafel des Kurfürsten Richard von Trier darstellt.

Dornik, der deutsche Namenslaut der belgischen Stadt Tournay an der Schelde. S. den Art. über sie unter T.

Dornis, Gustav von, ein thüringischer Bildner unsers Jahrhunderts. Von seiner Hand ist die Kolossalbüste des Herzogs Kasimir, welche man im Schlosse zu Koburg sieht. Im J. 1844 vollendete er zu Hildburghausen eine Statuette Ludwig des Eisernen, Landgrafen von Thüringen.

Dornsches Dach. So heisst die vom Commissionsrath Dorn in Berlin vor etwa einem Decennium erfundene Deckung flacher Dächer und Altane, bei welcher Deckmethode die kostspieligen, den Gebäuden selten zur Zierde gereichenden hohen Dächer völlig wegfallen, indem statt deren eine fast ganz ebene Fläche eintritt, die das Gebäude gegen den Witterungseinfluss ebenso sicher schützt als dies bisher durch das schräge mit Schiefer, Metallplatten, Blech, Ziegeln oder Schindeln gedeckte Dach geschieht. In Berlin sind mehr denn 200 Dächer nach der Dornschen Deckungsmethode auf öffentlichen und Privatgebäuden gemacht worden. Im Allgemeinen hat diese Deckungsart die wesentlichen Vorzüge grosser Leichtigkeit, Feuerfestigkeit, Holzersparniss und Wohlfeilheit gegen die bisherigen mit Stein und Metall. Ueber die verschiedenen Arten, ein Dornsches Dach herzustellen, siehe die Werke von Linke: der Bau der Dornschen Lehmdächer (Braunschw. 1837), Sachs: Anweisung zur Verfertigung einer absolut wasserdichten Dachdeckung (Berlin 1837) und Netto: wie werden die Dornschen Lehmdächer völlig wasserdicht angefertigt? (Berlin 1838.)

Dornzieher, lat. *Spinarius*. Unter dieser Bezeichnung ist die schöne Erzfigur eines sitzenden und sich einen Dorn aus dem Fusse ziehenden Knaben bekannt, welche man im dritten Zimmer des Conservatorenpalastes auf dem Kapitole zu Rom aufbewahrt. Der Knabe erscheint in Naturgrösse und es beträgt die Höhe der sitzenden Gestalt 2 Pariser Fuss 4 Zoll. Die rührende Einfalt in seinem ganzen Wesen, die unschuldige, reizende Schönheit aller Formen, der Saum um die Lippen, und die überaus fleissig und zierlich gearbeiteten Haare scheinen in ihm ein hellenisches Werk und zwar aus der besten Zeit anzuzeigen. (*Musée franç. par Robillard Peronville, livraison* 44. *Musée de Peinture et de Sculpture par Réveil et Duchesne aîné, Vol. XI. n.* 756. Nebst den Bronzestatuen eines Kaisers als Herkules und des sogen. Camillus, die sich ebenfalls auf dem Kapitole befinden, ist der Dornzieher auch abgebildet in der *Raccolta di Statue* von Maffei.) In demselben Zimmer der Conservatori ist die berühmte bronzene Wölfin, ferner die für das Bildniss des Lucius Junius Brutus gehaltene Bronzebüste und der Sarkophag mit den Reliefdarstellungen der Jahreszeiten.

(*Dornzieher.*)

(*Nach einem Gemälde von Settegast.*)

Dorothea, die Heilige, trägt einen Rosenzweig in der Hand oder einen Kranz von rothen Rosen auf dem Haupte. Auch hat sie Rosen und Früchte neben sich, oder es trägt ein Engel zu ihrer Seite einen Korb mit drei Aepfeln und drei Rosen. Dieser Engel erscheint in Gestalt eines Knaben, welcher barfuss, aber im Purpurgewande neben ihr wandelt. — Die Heilige erlitt ihr Martyrium zur Zeit der Diocletianischen Christenverfolgung, welche im J. 303 begann. Der Tag der Enthauptung Dorotheens ist dem Heiligenkalender nach der sechste Februar. — Die Dorotheenlegende gehört zu den schönsten Heiligensagen und ist daher auch von den Dichtern öfter behandelt worden; wir erinnern namentlich an die betreffende poetische Erzählung, die sich unter den Gedichten Theodor Körners findet. — Aus der Geschichte der Heiligen mag hier nur der Umstand bemerkt werden, dass bei ihrer Abführung zum Richtplatze der Schreiber des Richters, Namens Theophilus, im Spott zu ihr sagte, sie möge ihm doch einige von den Rosen und Früchten senden, die in dem himmlischen Garten ständen, in welchen sie nun hinzugelangen glaube. Da soll, wie die Legende weiss, gleich nach ihrer Hinrichtung jener Engel in Knabengestalt dem Theophilus erschienen sein und den heidnischen Spötter durch das Wunder der drei Aepfel und drei Rosen im Korbe zum Christen bekehrt haben. — Als eine der schönsten künstlerischen Darstellungen von altdeutscher Hand ist das kleine Gemälde der heil. Dorothea zu bezeichnen, das nebst dem Bilde der heil. Ottilie (mit dem es früher die Flügelthüren eines Tabernakels im Kloster St. Walburg zu Soest bildete) im Provinzialmuseum zu Münster bewahrt wird. Beide Bilder, voll Würde und hohen Ausdrucks, von einfach edlem Styl in der Gewandung, zeichnen sich zugleich durch ausserordentliche Grazie aus und verdienten als höchst beachtenswerthe Denkmale eines westphälischen Meisters des 15. Jahrhunderts eine gediegene Nachbildung durch den Stich.

Dorotheus, der Heilige von Tyrus, trägt als Büsserzeichen die Geissel in der Hand.

Dorotheus, Maler in Rom zu Nero's Zeit, beschaffte ein Nachbild von der berühmten Venus Anadyomene, welche als ein Hauptwerk des Apelles im Tempel des Julius Cäsar bewundert ward. Es war dieses zur Zeit der ersten Ausplünderung Griechenlands durch die Römer entführte Kunstwerk ein umfängliches Gemälde auf Holz; die Tafel kam in schadhaftem Zustande nach Rom, wo Kaiser August sie in das Heiligthum seines Vaters stellte. Kein Künstler wollte sich damals in Rom finden, der die beschädigte untere Hälfte zu restauriren gewagt hätte. Unter Nero aber war die Tafel aus Alexanders des Grossen Zeit durch den Wurmfrass dermasen hinfällig geworden, dass Dorotheus, wahrscheinlich ein Grieche, vom Kaiser beauftragt ward, das alte Gemälde durch eine ebenfalls auf Holz ausgeführte Kopie zu ersetzen. Nähere Nachrichten über das Dorotheische Nachbild fehlen.

Dorow, Dr. Wilhelm, ein nambafter Archäolog, gest. 1845 zu Halle, wo er als kön. preuss. Hofrath privatisirte, war im J. 1790 zu Königsberg geboren, besuchte die Schule zu Marienburg, widmete sich hierauf in seiner Vaterstadt dem Bauwesen, trat 1806 in ein kaufmännisches Geschäft ein, jedoch ohne darüber seine mathema-

tischen und andern Studien zu vernachlässigen, wanderte 1811, um eine andre Thätigkeit zu suchen, von Königsberg nach Paris, ward 1812 bei der preussischen Gesandtschaft angestellt, trat 1813 zu Breslau unter die freiwilligen Jäger, wurde jedoch sehr bald von Scharnhorst in das Hauptquartier des Generals Winzingerode und später zum Fürsten Wolkonsky gesendet, wohnte allen Schlachten des grossen Feldzuges bei, ward während des Waffenstillstandes vom preuss. Staatskanzler nach Polen gesandt, befand sich dann eine Zeitlang im Hauptquartier zu Teplitz und wurde mit besondern Vollmachten nach Polen zurückgeschickt, wo er bis zur Einnahme von Paris blieb. Dann finden wir ihn bei der Centralverwaltung zu Frankfurt am Main, 1816 bei der Gesandtschaft in Dresden, 1817 als Gesandtschafts-Secretair in Kopenhagen, dann in Wiesbaden als Heilungsuchenden (da eine in der Lützener Schlacht erhaltene Verletzung ihm eine lebensgefährliche Krankheit zugezogen), endlich in Bonn, wo er bis 1822 verweilte und das Museum vaterländischer Alterthümer stiftete. Im J. 1827 machte er mit Unterstützung der preuss. Regierung eine kunstwissenschaftliche Reise nach Italien, wo er bedeutende Ausgrabungen und Entdeckungen im alten Etrurien veranlasste und die Sammlung etruskischer Alterthümer erwarb, welche seitdem im Berliner Museum aufgestellt ist. Von seinen archäologischen Werken sind zu erwähnen: die Opferstätten und Grabhügel der Germanen und Römer am Rhein (zwei Bände; Wiesbaden 1819—21, in 4. mit Abbild.), *Denkmale germanischer und römischer Zeit in den rheinischen und westphälischen Provinzen* (Stuttgart 1823—27, B. I. in gr. 4. mit 36 Abbildungen), *Notizie intorno alcuni vasi etruschi* (*Pesaro* 1828), Etrurien und der Orient, nebst Thorwaldsens Darstellung der 1828 entdeckten etrurischen Alterthümer (Heidelberg 1829), *Voyage archéologique dans l'ancienne Etrurie* (*Paris* 1829, 4.) und die „Einführung in eine Abtheilung der Vasensammlung des kön. Museums" (Berlin 1833). — In Verbindung mit Klaproth gab er zu Paris 1829 Palin's *Collections d'antiquités égyptiennes* in Fol. mit Abb. heraus.

Dörr, Friedrich und Karl, zwei schwäbische Maler unsers Jahrhunderts. Der Erstere, geb. 1783 zu Tübingen, gest. 1841, war Historienmaler; sein bestes Werk findet sich in der Gemäldesammlung im kön. Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Es stellt Elieser und Rebekka dar; diese reicht am Brunnen dem alten Elieser den Krug zum Trunke hin, indess ein Knabe bei den Kamelen seiner wartet. Im Hintergrunde sieht man mehre Gebäude auf einer Felsenhöhe, über welche der Weg führt, auch dort in der Nähe einer Baumgruppe einen Hirten mit Schafen. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, hat eine Höhe von 7 Fuss 1½ Zoll und eine Breite von 8 Fuss 8½ Zoll. — Karl Dörr, Landschaftsmaler von Heilbronn, machte sich zuerst durch Mondscheinbilder und Perspektiven bekannt und zeichnete sich auch durch Darstellungen schöner Naturscenen in Transparentmalerei aus. In seinen Landschaften herrscht grosse Klarheit, Wahrheit in Behandlung der Bäume, des Wassers etc. Auch hat er immer glückliche Standpunkte gewählt.

Dorsch, Vater und Tochter. Joh. Christoph D., geb. 1680, gest. 1732 zu Nürnberg, wo der Sitz seiner Thätigkeit war, zählt zu den berühmtesten Stempel- und Edelsteinschneidern des 18. Jahrhunderts. Ausführliche Nachrichten über ihn findet man in Köhlers Münzbelustigungen. Seine tief geschnittnen Steine, welche römische Kaiser, französische, spanische und portugiesische Könige, Päpste und Dogen vorführen, belaufen sich auf viele Hunderte und sind alle mit Fleiss und vielem technischen Geschick behandelt. Die in Karneol geschnittenen Päpste allein werden auf 238 Stücke angegeben. Auch hat er viele Götter und berühmte Männer aus dem Volke geschnitten, ahmte Abraxasgemmen und Amuletsteine nach und lieferte selbst einige Steine mit Vorgängen aus der Geschichte. Mehre vortreffliche Bildsteine von Dorsch findet man in der Privatsammlung des Hrn. von Forster zu Nürnberg. — Noch mehr wird seine Tochter und Schülerin Susanna Maria D. (1701—65) gepriesen, welche nach dem Tode ihres ersten Gatten, Salomon Graf, sich mit dem Zeichner des Baron Stosch und spätern Akademiedirector Joh. Justin Preissler vermählte. Nach den Pasten, die der Letztere aus Italien mitgebracht, bildete sie sich vollends zu einer so hochgeachteten Künstlerin aus, dass sie bereits in ihrem 43. Jahre die Ehre einer Gedächtnissmünze erfuhr, welche A. R. Werner auf sie fertigte. (Diese Medaille zeigt vorn das Brustbild der Künstlerin, hinten die auf Wolken sitzende Minerva. Wiedergegeben in Köhlers Münzbelustigungen XVII. S. 65.) Susannens Gemmen belaufen sich auf etliche Hunderte; darunter befinden sich die Bildniss-Steine der damaligen Herrscher von Preussen und Dänemark. Am Ausgezeichnetsten gelang ihr der Kopf des Hieronymus Wilhelm Ebner von Eschenbach, der von Köhler mit dem Mäcenaskopfe des Dioskurides verglichen wird. (Eine Abbild. davon ist in besagten Münzbelustigungen enthalten.)

Dorsetshire. Die Grafschaft Dorset im südlichen England wird im Süden vom britischen Kanale, der hier die Halbinseln Purbek und Portland bildet, im Westen von den Grafschaften Devon und Somerset, im Norden von Somerset und Wilt, im Osten von Hamp begrenzt. Wegen ihres sehr milden Klima's heisst diese ein Areal von 44 Quadratmeilen und 160,000 Bewohner habende Grafschaft der Garten Englands. Hauptstadt derselben ist Dorchester, ein alterthümlicher gutgebauter Ort am Frome und Sitz eines Bischofs. Unter den neuern Gebäuden ist von Wichtigkeit das nach Howard's Plan erbaute Gefangenhaus. Schon zur Römerzeit hat der Ort unter dem Namen *Durnovaria* oder *Durnovarium* existirt, und zwar als Hauptstadt der Durotriges, wie man denn römische Alterthümer hier und in der Nähe in Menge noch findet. Namentlich haben sich die Reste eines römischen Amphitheaters erhalten, dessen Bau man dem Agricola beimisst. — An die Kelten oder britischen Urbewohner erinnern in Dorsetshire eine Menge Grabhügel, Cromlechs, Steinpfeiler etc., die nebst Spuren von Ansiedlungen und Bergschlössern hauptsächlich die hohen unbebauten Striche der Grafschaft bedecken. Die in den Grabhügeln gefundnen Gegenstände zeichnen sich wie die Grabbauten selbst durch Einfachheit und Rohheit aus; Verbrennung und Beerdigung der Todten muss hier nebeneinander bestanden haben, da Beispiele von Beidem sich in einem und demselben Grabhügel finden. — Die Landsitze Kingtonhall und Milton-Abbay, die in Dorsetshire liegen, weisen gute Gemäldesammlungen auf; namentlich findet man in Kingtonhall (Landsitz des Henry Bankes) mehre schöne Stücke der spanischen Schule, während Milton-Abbay vorzügliche Bildnisse enthält.

Dorst, J. G., begann zu Görlitz 1842 ein Werk in 4. als Beitrag zur Kunstgeschichte des Mittelalters unter dem Titel: „Grabdenkmäler. An Ort und Stelle gesammelt und gezeichnet" herauszugeben. Man sah davon das 1. Heft, bestehend in 12 lithographirten Blättern nebst Erklärung. — Ein andrer Dorst lebte in den ersten Decennien des 18. Jahrh. als Kupferstecher zu Paris, wo er 41 Folibl. mit Abbildungen antiker Gemmen nach Zeichnungen der 1711 verst. Elisabeth Sophie Chéron lieferte. Das Werk trägt den Titel: *Pierres gravées, tirées des principaux cabinets de France.* Es erschien ohne Angabe des Orts und Jahrs. — Ein dritter Dorst (J. G. L.), Architekt, begann zu Schwäbisch-Hall 1843 ein „Würtembergisches Wappenbuch oder die Wappen des immatrikulirten Adels im Königreich Würtemberg" im Buntdruck herauszugeben. Diese in 9 Heften in gr. 4. erscheinende Sammlung ist hinsichtlich der künstlerischen Ausführung mit Pünktlichkeit, Geschmack und Sauberkeit behandelt, und die dabei angewandten Farben sind von frischer Haltung und guter Harmonie.

Dortmund, jetzt zum Regierungsbezirk Arnsberg der preussischen Provinz Westphalen gehörend, war eine der ältesten freien Reichsstädte, denn schon 1220 erkannte ein Diplom Kaiser Friedrichs des Zweiten sie als solche an. Als Reichs- und Hansastadt hatte D. zugleich eine so musterhafte Verfassung, dass viele andre Städte dieselbe zum Vorbild nahmen. Den Namen leitet Dortmund von Trutmann her, einem unter Karl dem Grossen mit ausgedehnter Vollmacht über einen grossen Theil Sachsens gebietenden Grafen. Eine andre Ableitung ist die von der berühmten noch im 16. Jahrh. vorhanden dreifachen Mauer der Stadt, der *tria moenia*, woher Dortmund im mittelalterlichen Latein *Tremonia* heisst. Hier stand die alte Kaiserburg Munda, in welcher der 788 mit der Grafschaft Dortmund belehnte Gaurichter Trutmann seinen Sitz hatte. Im J. 800 wurde der Ort zur Stadt erhoben; bald darauf soll Karl der Grosse hier den berühmten Freistuhl — das westfälische Freischöffengericht — gestiftet haben, wie er denn auch im J. 808 den Bau des Domes begann, welchen Ludwig der Fromme vollendete. Jahrhunderte lang war D. häufig der Ort der kaiserlichen Hofhaltung. Heinrich der Zweite hielt hier 1005 eine Kirchenversammlung und 1016 einen Reichstag. Friedrich der Erste hielt 1180 hier wiederum einen Reichstag und sass selbst als Stuhlherr zu Gericht; auch ist bekannt, dass Kaiser Karl der Vierte, der Luxemburger, 1377 auf seiner Reise durch Westphalen feierlich eingeholt in Dortmund einzog. Der Letztere nahm aus der silbernen Tumba, welche in der Kirche des heil. Reinold die Gebeine dieses Märtyrers bewahrt, einige Reliquien mit sich. Eine merkwürdige 21monatliche Belagerung hielt D. in den J. 1387—88 aus und errang sich dabei einen ehrenhaften Frieden. Im 16. Jahrh. zählte die Stadt 10,000 Häuser und wies nebst den breiten drei Mauern vier Bastionen und funfzig Thürme auf. Die Einwohnerzahl, damals 50,000, ist auf 7000 herabgesunken. Dortmund, wie es sich heute zeigt, ist im Ganzen eine helle und freundliche Stadt, die freilich nur wenige Merkmale von der altdeutschen Herrlichkeit darbietet. Das sehenswertheste Bauwerk daselbst ist die Reinoldskirche, die Kirche des Stadtheiligen, welcher der Sage nach als ein Haimonskind die

Stadt beschützt. Dann ist die Marienkirche bemerkenswerth wegen der darin befindlichen alten Malereien. Im J. 1431 wurden vier Altäre in derselben errichtet und mit Gemälden ausgeschmückt. Gerettet sind von einem jener vier Altarwerke drei Bilder, welche verstümmelt in den jetzigen während des 17. Jahrh. im Barockstyl errichteten Hauptaltar eingesetzt worden sind. Die Hand des Meisters dieser drei Bilder erkennt man wieder in einem 6 F. hohen und 16—18 F. breiten Gemälde, das aus der Soester Walburgiskirche in das Münstersche Provinzialmuseum gewandert ist. (Vergl. die Art. „Münster" und Westphäl. Schule.") Aus Dortmund gebürtig und auch daselbst thätig waren die Malergebrüder Dunwegge, welche um 1521 blühten. Die Dortmunder Dominikanerchronik gedenkt eines durch Victor und Heinrich Dunwegge für die Brüderschaft des heil. Kreuzes gefertigten Gemäldes, sowie eines zweiten wahrscheinlich das Rosenkranzfest darstellenden Bildes (*tabula rosarii*), welches der Kölner Meister Hildegartus 1523 auf Kosten eines dortigen Bürgers Heinrich von Arborch malte. Dass diese chronikalischen Angaben nicht auf die trefflichen in den neuern Hochaltar der sonstigen Dominikanerkirche, jetzt katholischen Pfarrkirche Dortmunds eingesetzten Gemälde bezogen werden können, ist schon im Kunstblatt 1843 erklärt worden. Es tragen diese Gemälde entschieden den Charakter einer frühern Epoche, den des letzten Viertels des 15. Jahrhunderts, welcher der bei den niederrheinischen und westfälischen Meistern um 1520—25 vorkommenden Malweise durchaus nicht mehr entspricht. Auch sind die innern Seiten der Flügel und das Mittelbild noch auf Goldgrund gemalt, den man um 1520 in diesen Gegenden nicht mehr angewendet findet.

Dortoir, Schlafzimmer.

Dortrecht, schöne und reiche Handelsstadt der niederländischen Provinz Südholland, liegt auf einer von der Maas und dem Biesbosch gebildeten Insel (Dortrechtinsel) und weist sehr bemerkenswerthe Bauten auf, z. B. die hochgethürmte Hauptkirche, die eine Länge von 300 Fuss bei 125 F. Breite hat, die Nikolaikirche, das prächtige Rathhaus, die Börse etc. Von den alten Festungswerken aus der Zeit der einst hier residirenden Grafen v. Holland werden nur noch ein paar Thürme gesehn.

Doryphoros hiess bei den Hellenen jede stumme Person auf der Bühne, jeder Statist, der zum Gefolge der auftretenden Hauptpersonen gehörte. Die Doryphoroi stellten also Trabanten oder bewaffnetes und unbewaffnetes Gefolge dar; die Collectivbenennung für letzteres war Doryphorema. Von Polykleitos ist bekannt, dass er die Statue eines solchen Doryphoros bildete. Dieses Bildwerk wurde (es sei dahingestellt, ob aus Absicht des Künstlers oder durch das Urtheil der nachfolgenden Künstlerwelt) ein Kanon der Verhältnisse des Menschenkörpers, die im Allgemeinen damals noch kürzer und stämmiger waren als später. Plinius gedenkt des Doryphoros zugleich mit dem Pendent zu dieser Statue, dem Diadumenos von demselben Meister. Die Stelle lautet: *Diadumenum fecit molliter puerum, Doryphorum, quem et canona artifices vocant, viriliter puerum.*

Dos d'Âne; s. Dodane.

Dös (Does), Jakob und Simon van der, zwei der namhafteren Landschafter und Thiermaler, welche Holland im 17. Jahrh. aufweist. Der Erstere wird auch der Maler der Tausendgulden-Ziege genannt, weil einmal ein Liebhaber auf einer Gemälde-Auction soviel für das Bild einer einzelnen Ziege Jakobs bezahlt hat. Geboren ward Jakob 1623 zu Amsterdam; sein erster Lehrer war N. Moyaert; hierauf besuchte er Paris und Rom, ward in die römische Schilderbent aufgenommen und empfing hier den Namen Tambour. Er nahm sich den Pieter van Laar (Bamboccio) zum Muster, excellirte im Thierfach und malte besonders mit Meisterhand Ziegen und Schafe. Sein melancholisches Wesen, wegen dessen sich Niemand mit seiner Persönlichkeit befreunden mochte, spiegelt sich treu in seinen Productionen wieder. Seine Landschaften mit ihrem bräunlichen Farbendunkel sprechen völlig die Schwermuth aus, die ihn nach dem Hinsterben seiner Frau ergriff und in Folge deren sein Wesen nur immer finsterer und unleidlicher ward. Man erzählt, dass nur Charles du Jardin mit ihm umzugehen vermocht habe. Der Tod Jakobs erfolgte 1673. Unter seiner Hinterlassenschaft befindet sich auch ein geätztes Blatt mit einer Gruppe von fünf Schafen; es ist hoch 4 Zoll 4 Linien, breit 5 Zoll 3 Linien, und bezeichnet: *J. van der does Inv. A.* 1650, macht sich aber äusserst selten. Ein vorzügliches Bild Jakobs van der Does wird im Kunstkabinet des Consuls Otto Clauss zu Leipzig gesehn; es stellt Jakob mit seiner Familie und Viehheerden in einer Landschaft dar. Im Rudolf Weigelschen Kunstkatalog findet man eine nach diesem Bilde schön in Aquarell ausgeführte Zeichnung in gr. Querf. verzeichnet, welche für die Arbeit des Isaak Moucheron gehalten wird. — Simon van der Dös, der Sohn Jakobs,

ward um 1653 zu Amsterdam geboren und genoss den Unterricht des Vaters. Nach einem kurzen Besuch Englands, wo er nur geringe Aufmunterung fand, ging er ins Vaterland zurück und verheirathete sich im Haag, ohne auch hier das gehoffte Glück zu finden, da ihm die Ausschweifungen seiner Frau das Leben verbitterten. Simon starb 1717. Seine Gemälde bestehen vornehmlich in Landschaften mit Thierstaffage, deren er selbst einige in hübschen Radirungen wiedergegeben hat. Das Berliner Museum besitzt von ihm ein 7¼ Zoll hohes, 9½ Zoll breites Bildchen auf Holz, welches die Bezeichnung *S. v. d. Does* trägt. Im Vordergrunde einer Gebirgslandschaft werden links von einer Hirtin mehre Schafe und Ziegen von einem Hügel herabgetrieben, an welchem ein Baum steht. Rechts ein Röhrbrunnen, woraus ein Hirt seine Kuh tränkt. — Auch in Bildnissen hat sich Simon versucht, und zwar hat er solche in Netschers Art gemalt.

Dossirung, soviel wie Böschung, daher dossiren: abböschen, abdachen.

Dosso Dossi; s. die Art. Ferrara (Palazzo Ducale) und Italische Kunst (Malerei).

Dotzinger, Jost, ein trefflicher altdeutscher Baumeister aus Worms, der in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. blühte. Er leitete zu Strassburg nach Johannes Hültz von Köln, von dem die ganze Pyramide des Münsterthurmes herrühren soll, zwanzig Jahre lang (1452—1472) den Ausbau des Münsters und ihm folgte in der Werkmeisterschaft sein Polirer (Parlier) Konrad Vogt. Als selbständiges Bauwerk von ihm ist der um Mitte des 15. Jahrh. entstandene schöne Chor der Kirche zum alten St. Peter in Strassburg zu nennen. Man rühmt die systematische und harmonische Vereinigung der einzelnen Theile zum Ganzen, die hohe Wölbung des Chors, die schlanken und mit schönem, keineswegs mit überladenem Stabwerk geschmückten Spitzbogenfenster, kurz die ganze verständige und gefällige Architektur. Dieser Chor erhebt die genannte Strassburger Kirche zur zweiten architektonischen Sehenswürdigkeit nächst dem Münster.

Dou, Gerhard; s. Dow.

Doucine (franz.) bedeutet den Kehlleisten, Rinnleisten.

Doussault, ein französischer Maler, dem der Sultan Abdul Meschid zweimal zur Porträtirung gesessen hat. Er erhielt auch vom Padischah die Erlaubniss, eins der beiden Bildnisse durch den Kupferstich in Paris zu vervielfältigen.

Douw, Gerard; s. Dow.

Dow, Gerhard, der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Schüler Rembrandts, ward 1613 zu Leyden geboren. Von seinem Meister empfing er die Richtung auf eine harmonische Behandlung und Durchbildung des Helldunkels; im Uebrigen jedoch verliess er dessen fantastisches und effectvolles Wesen, und bildete sich eine sehr eigenthümliche Darstellungsweise aus. Die Gegenstände, welche Dow mit Vorliebe dargestellt hat, gehören dem engen Kreise des gemüthlichen Familienverkehrs an; er schildert die Beziehungen einer stillen schlichten Häuslichkeit, die Zustände eines friedlichen und freundlichen Gewohnheitslebens. Seine Ausführung ist dabei eine höchst saubere und vollendete, ohne dass dieser auf höchste Feinheit gehende Fleiss in ängstliche Befangenheit übergeht. Man findet in seinen Darstellungen volle Uebereinstimmung des Gedankens und der Ausführung, daher grade das, was die poetische Seite einer stillen Häuslichkeit ausmacht, immer glücklich im Bilde vorherrscht. Da zeigt sich denn im Einzelnen jener Geist der Ordnung, der freundlichen Theilnahme und Sorgfalt für alle Dinge, welcher selbst dem Leblosen einen Werth verleiht. Wie die Hausfrau Geschirr und Schränke in äusserster Reinlichkeit, blank und glänzend erhält, damit ihre Liebe und Sorgsamkeit von den Wänden wieder auf den Bewohner zurückstrale und ein geistiges Band des Wechselverkehrs zwischen dem Hause und der Familie begründe: so musste auch der Maler alles Einzelne mit höchster Genauigkeit ausbilden. Fast spöttelnd erzählen Dow's Zeitgenossen (z. B. Houbraken: *Schouburgh van Schilders en Schilderessen* II. S. 1) von seiner übergrossen Sorgfältigkeit. Selbst für die unbedeutendsten Nebensachen bediente er sich des Modells, und er war so genau in der Nachbildung desselben, dass, wie man berichtet, ein blosser Besenstiel ihm dreitägige Arbeit kostete. Um die Uebertragung sich zu erleichtern, soll er auch die Erfindung eines Netzes oder eines Spiegels gemacht haben, wodurch sich die Gegenstände schon verkleinert zeigten. Manches, was man anekdotisch hinzufügt, um ihn als einen gar ängstlichen Maler erscheinen zu lassen, ist offenbar übertrieben; soviel aber bleibt immer richtig, dass seine Arbeiten ohne jene liebevolle Genauigkeit in der Behandlung jedes einzelnen Gegenstandes nicht so vollendet in ihrer Art wären. Manche seiner Bilder sind wie ein kleines Theater, dessen Vorhang aufgezogen und zurückgeschlagen ist. Eine zierliche kleine Begebenheit stellt sich auf der Scene dar. So z. B. in den zwei Bildern der

Dresdner Gallerie, welche unter den Titeln: der Schreiblehrer und der Zahnarzt bekannt sind. Man blickt durch ein offenes Bogenfenster in die Stube des Schreibmeisters, dessen Concessionsschein auf der Brüstung liegt. Darauf steht das Stundenglas, denn er ertheilt seine Lection nach Stunden. Am Fenster steht sein Schreibepult, er davor im Begriff die Feder zu schneiden, wobei er so sorgfältiglich zu Werke geht, als thäte er es mit Anstrengung aller Verstandeskräfte. Sein zartes Gesicht mit den feinen Fältchen ist ebenso zierlich leserlich wie seine Handschrift. Tiefer im Zimmer sieht man seine kleinen Schüler und Schülerinnen sitzen, die ein wenig plaudern, denn sie müssen die Pause benutzen, welche der Schreibmeister während der Federscheidung ihnen lässt; auch macht sich ein verspäteter Schüler bemerklich, der eben die kleine Treppe in das Zimmer herunterkommt. Das Vogelhäuschen vor dem Fenster des stillebenden Magisters der freien Schreibkunst durfte nicht fehlen; ja vielleicht steckt ein Gimpel darin, den er im Pfeifen unterrichtet, denn der gute Mann kann gar nicht leben ohne Lection zu geben, er muss immer nützen und wär' es nur einem Vögelchen. Das Gegenstück zu ihm ist der Zahnarzt, ein ebenfalls Concessionirter. Der Gewerbschein liegt auf der Fensterbrüstung, von der Bartschüssel gehalten, neben seinen Instrumenten und der Zahntinktur, die er vermuthlich erfunden hat. Wie ein Häslein unter des Geiers Kralle steht der arme Junge, dem eben ein Zahn ausgezogen worden, unter der linken aufgelegten Hand des Medikus. Dieser hat ihm den lockern Milchzahn mit zwei Fingern der Rechten herausgenommen; der Junge fährt mit dem Zeigefinger der Rechten in die Lücke, der Charlatan aber in seinem rothsammetnen zobelbesetzten Barette hält triumfirend den Zahn empor. Was hat er für pfiffige Augen und den ganzen Mund voll feiner spitzer Rattenzähne! Sicherlich wird er niemals seine eigne Tinktur gebrauchen. Andre Dow'sche Stücke derselben Gallerie, die überhaupt siebenzehn (mit Einrechnung einer unter dem Namen dieses Meisters mitgehenden heil. Magdalena) aufweist, führen weniger drastische aber nicht minder niedliche Scenen der Kleinbürgerlichkeit unserm Auge vor; hier erblickt man ein altes Mütterchen, das vom Psalmenbuche, worin es gelesen, eben aufschaut; dort ein Mädchen, das zur Nacht noch mit der Kerze und davon angeflammtem Gesichte zum Fenster herausblickt und die Blumenstöcke in den Scherben begiesst; dann guckt man in einen Keller hinein, wo der Sohn des Hauses mit der Magd bei Licht den Wein aus dem Fasse kostet, oder man sieht in die Stube einer alten Spinnerin, die beim Lichte den abgerissenen Faden an der Spule sucht und dabei ihr altes liebes märchensinniges Gesicht in vollster Beleuchtung aufzeigt. Auch trifft man hier zwei Stücke mit dem Selbstporträt des Meisters. Das eine zeigt ihn mit der Violine; er ist von seiner Staffelei, die man durch den Fensterbogen in der Tiefe des Zimmers stehen sieht, aufgesprungen und geigt zum Fenster hinaus, denn ihm ist der letzte Strich an seinem Bilde gelungen. Auf der Brüstung liegt das Notenbuch und an der Ecke blitzt das Gefäss seines Ehrendegens heraus. Unter der Fensterbrüstung sieht man *en relief* einen Amorettenscherz. Oben vom Fenster zurück auf die eine Seite hinüber ist ein prächtiger, wunderfein ausgeführter Vorhangteppich zurückgeschlagen. Das andre Bild zeigt den Künstler in seinen Studien. Er zeigt uns hier ein gebildetes ernstes, vornehm anmuthiges Gesicht, welches uns sagt, dass er berühmt geworden ist und dass er seinen Ruhm mit Fleiss und Talent behaupten wird. Er studirt Geographie am Globus, die Antike an einer Herkulesgruppe; er zeichnet fleissig, und immer liegt noch die geliebte Geige mit dem Notenbuche ihm zur Hand auf dem Fenster. Ungern trennt man sich von diesen Bildern; der unendliche Fleiss, der auf sie verwendet ist, hat keine Spur der Aengstlichkeit hinterlassen; Alles ist leicht wie hingegossen in entzückender Harmonie und Anmuth. — Auch die Gallerieen zu Berlin, München, Pommersfelden, Wien, die Museen im Haag, in Amsterdam und Paris, sowie die englischen Sammlungen, weisen nette und köstliche Stücke dieses Meisters im Genre auf. Ein Bild des Berliner Museums stellt eine Speisekammer mit allerlei Vorräthen dar; die Köchin öffnet soeben die Thür, sie hat ein Licht in der Hand, welches ihr freundliches Gesicht artig beleuchtet; sie tritt leise auf, um das Mäuschen im Vorgrunde nicht zu stören, das schon lange seinen Unfug unter den Speisen getrieben hat und nun eben im Begriff ist in die aufgesperrte Falle zu schlüpfen. In einem Bilde der Münchner Pinakothek sehen wir das Gewölbe einer Kuchenbäckerin vom Kerzenlicht beleuchtet, mit einer Magd, die ihre Laterne auf den Boden gestellt hat und unter den Waaren das Nöthige aussucht. Ein andres Bild von grösserer Dimension in ders. Gallerie: ein Charlatan, der dem versammelten Publikum seine Medikamente anpreist, ist weniger anziehend und ohne die gemüthliche Stille, die sonst den Bildern Dow's ihren Werth gibt. Ein Lieblingsgegenstand des Meisters, den er oft wiederholt hat, ist ein in der Felshöhle betender Einsiedler; aber es sind hier

insgemein nur die Nebendinge, Crucifixe, Todtenköpfe, Sanduhren etc., welche ein näheres Interesse erwecken. Die Münchner Pinakothek besitzt drei verschiedene Darstellungen dieses Sujets. Am wenigsten befriedigt Dow, wenn er sich ins eigentlich Ideale versteigt; so liegt z. B. die büssende Magdalene (in Berlin und in Dresden) ganz ausserhalb seiner Sfäre. Zu Pommersfelden trifft man eine mit 1651 bezeichnete Heringshändlerin, die leider sehr verdorben ist, aber gewiss zu seinen feinsten Bildern gehört hat; auch ein Bild bei Kerzenlicht ist dort so zugerichtet, dass man es nicht mehr beurtheilen, sondern nur bedauern kann; dagegen haben sich „zwei Mädchen im Gespräch“ erhalten, eins seiner anziehendsten Bildchen und von sehr grosser Vollendung; ferner ein kleines Mädchen, ebenfalls von grosser Zartheit, sowie ein betender Greis, der jedoch im Charakter etwas schwächlich gerathen ist. — Von den zwei Bildern Gerhards, welche das Museum im Gravenshaag darbietet, ist besonders das eine sehr liebenswürdig; man sieht ein hohes geräumiges Zimmer, bürgerlich, ohne grosse Pracht; an den Wänden, an Betten und andern Möbeln von einfacher dauerhafter Arbeit, erscheint Alles höchst ordentlich und reinlich; vorn am Tische sitzt die Hausfrau, nicht mehr in erster Jugend, aber noch frisch, mit ruhigen regelmässigen Zügen, klaren Farben, mässiger Fülle, im Hauskleide, mit einfach gescheiteltem Haar, dunklem und kurzem Häubchen, schmucklos zugestecktem Brusttuch. Es muss wohl Sonntag sein, denn eins der Fenster mit kleinen runden Scheiben ist geöffnet und die hellbeschienene Gasse, die wir übersehen, zeigt nur müssige Festgänger. Aber unsere Frau hat wohl das Kirchenkleid schon abgelegt, sie ist wieder ämsig mit ihrer Handarbeit beschäftigt, während ihr Fuss die neben ihr stehende Wiege bewegt, und erwartet so die nahe Mittagsstunde. Gar freundlich wird das Wiegenkind von einem ältern Schwesterchen betrachtet. — Ein andres höchst reizvolles Bild, unter dem Namen der Mädchenschule bekannt und durch den

(*Die holländische Köchin, im Louvre zu Paris.*)

meisterhaftesten Lichteffekt ausgezeichnet, befindet sich im Amsterdamer Museum. Der Schulmeister schilt eben einen Knaben tüchtig aus, der seiner Miene nach ganz unschuldig scheinen würde, wenn nicht das Lachen der Andern den Schalk verriethe. Nichts übertrifft hier die zarte Ausführung der Mädchengesichter, die fast alle durch ein eigenes Lichtstümpfchen beleuchtet werden und so freundlich und hell aus dem Dunkel hervortreten, dass die Knaben umher beinah zu kurz kommen. Besonders artig sind die fleissigen Kinder an der letzten Tafel, deren Licht um ihres Fleisses willen ganz dunkel brennt. — Ein Gemälde des Pariser Museums, von etwas bedeutendern Dimensionen als gewöhnlich die Dow'schen Bilder haben, lässt in das durch zierlichere Möbel und Geräth geschmückte Zimmer einer reicheren Familie blicken; auf einem Lehnstuhle sitzt eine kranke Frau, vor welcher die Tochter kniet, die ihr weinend die Hand küsst; die Magd reicht ihr die Arzenei, und etwas weiter vorn steht der Arzt fantastisch kostümirt, indem er, gegen das Fenster gewendet, die Flasche mit dem Wasser der Kranken betrachtet. In diesem Bilde herrscht ein mehr aufgeregtes Gefühl als gewöhnlich in Dow's Darstellungen zum Ausdruck kommt, aber das Ganze ist doch wiederum in seiner milden sinnigen Weise zusammengehalten. — Ein andres Bild im Louvre, die „holländische Köchin," führen wir in diesem Artikel in einem Holzschnitt von Ritschl v. Hartenbach nach dem Stiche von Lips vor. — Gerhards Bilder waren schon bei seinen Lebzeiten sehr gesucht, und man findet heute kaum eine Sammlung holländischer Kabinetstücke, die nicht einige Dow's zu ihren Hauptzierden rechnete. Soviel Zeit ihm auch jedes Einzelne kostete, so hat er doch, da er ein Alter von 67 Jahren erreichte (er starb 1680), eine beträchtliche Zahl gefördert. Seine Preise wechselten zwischen 600 bis 1000 holländischen Gulden; er berechnete seine Arbeiten genau nach den Stunden, die sie ihm gekostet hatten; für jede Stunde soll er drei Pfund vlaemisch (dritthalb Reichsthaler) genommen haben. — Welche enorme Preise hie und da für Dow'sche Gemälde bezahlt worden sind, davon mag hier nur das Beispiel erzählen, dass der Kurfürst von der Pfalz das berühmte Bild der wassersüchtigen Frau, das wir als im Pariser Museum befindlich erwähnt haben, um nicht weniger denn 70,000 Franken erwarb. Vom Kurfürsten kam es als Geschenk an den Prinzen Eugen von Savoyen, aus dessen Hinterlassenschaft nach Turin, aus Turin aber durch den General Clauzel in den Louvre. Im J. 1822 ist es durch den Schmelzmaler Georget zu Sèvres trefflich auf Porzellan kopirt worden. Ein Hauptstich dieses Dow'schen Meisterwerks existirt von der Hand des 1834 verst. Lambert Anton Claessens; dieses Kapitalblatt kostete vor der Schrift 200 Fr.

Dowell, P. Mac, ein englischer Bildhauer, welcher zu den vorzüglichsten Meistern der Gegenwart zählt. Von ihm sah man 1844 auf der Londoner Ausstellung eine durch ganz neue Motive sehr überraschende Marmorgruppe, den Triumph Amors vorstellend. Ein Jüngling und ein Mädchen, nur das letztere bekleidet, während jener nichts als ein Tuch über den Schultern trägt, das einen kleinen Theil des Körpers bedeckt, schreiten in halber Umarmung mit frischem Schritte vorwärts, das Mädchen mit einem Blumenkranz in der Hand, der Jüngling mit einem Hirtenstab. Beide tragen zwischen sich auf den Schultern den triumphirenden Amor, der mit der Rechten hoch die Fackel schwingt, während die Linke mit der Bewegung eines stolzen Reiters auf den Schenkel sich stützt. Selig entzückt blicken beide Liebende zu ihm empor, in dessen Sieg sie die Erfüllung ihrer heissesten Wünsche feiern. Das Werk ist eigenthümlich im Gedanken wie in der Darstellung und zeigt einen ausgebildeten Sinn für feine Schönheit der Körperform und der Gewänder.

Doyle, Johannes, lebte in der letzten Hälfte des 15. Jahrh. und war erst Pfarrer im Dorfe Haune, dann Probst auf Johannisberg bei Hersfeld in Kurhessen. An den Wänden der im 11. Jahrh. erbauten und 1761 verbrannten Stiftskirche zu Hersfeld sieht man noch interessante Reste alter Fresken von der Hand dieses Geistlichen, der die ganze Kirche von 1486 — 1490 ausmalte.

Doyle, Name eines jungen brüderlichen Künstlerpaars zu London, das sich derzeit in der nach Deutschlands Vorgange auch in England neu aufblühenden Freskomalerei hervorthut. Von diesen Gebrüdern sind z. B. die Darstellungen aus Sir Walter Scotts Romanen gemalt, die man im linken Seitenzimmer des neuen herrlichen Pavillons der Königin im Buckinghampalast sieht.

Drache (griech. Drakon, lat. *Draco*), das bekannte ungeheuerliche Fabelthier, das in den Sagen fast aller Völker erscheint und gewöhnlich in Gestalt einer Schlange von enormer Grösse und abnormer Bildung gedacht wird. Die antike Sage führt den Drachen als ungeheure Hyder z. B. im Haine der Hesperiden und am Baume mit dem daranhängenden goldnen Vliesse zu Kolchis in der Eigenschaft eines abschreckenden Wächters vor; anderwärts lässt sie ihn als ein von seiner Höhle aus die ganze Umgebung unsicher machendes und landverwüstendes Ungethüm erscheinen, dessen Er-

legung irgend einem starken Heros oder Gotte zur Aufgabe gemacht und als Verdienst an die Menschheit angeschrieben wird. Natürlich ist es vor allen göttlichen Heroen Herkules, der, weil sich in ihm der höchste Begriff menschlicher Stärke personificirt, als Drachentödter auftreten muss. Er tödtet z. B. die hundertköpfige Schlange im Hesperidengarten, welche durch Juno zur Wächterin der goldenen Aepfel bestellt war und nach der Tödtung unter die Sterne versetzt ward, sowie die neunköpfige Hydra, welche unter einer Platane an der Quelle der Amymone bei Lerna im Peloponnes ihr Schreckenslager hatte. Auch Apollo erlegt einen Drachen, den Python, Sohn der Gäa (Erde), welcher das delfische Orakel bewachte. Ein andrer Heros, der sagengefeierte Perseus, erlegte einen meerentstiegenen Drachen und befreite dadurch die schöne Andromeda, welche angeschmiedet an einen Felsen bei Jope dem Ungeheuer zum Frass dienen sollte. — Die Grösse dieser fabelhaften Drachen wird von den Alten auf 20 — 70 Ellen angegeben; Aelian wenigstens schreibt von einem 70 Ellen langen Schlangenungethüm, das zur Zeit des grossen Alexander in Indien existirte und göttlich verehrt ward. Diesen Gethieren ward eine solche Stärke beigemessen, dass sie einen Elefanten sollten erwürgen können; zugleich schrieb man ihnen ausserordentliche Scharfsichtigkeit zu, daher die Märchen von der Vielköpfigkeit und Vieläugigkeit einzelner Drachen. Beide Eigenschaften, die ungeheure Stärke und ausserordentliche Scharfsichtigkeit, machten in Verbindung mit der grauenhaften Gestalt diese Unthiere der dichtenden Sage ganz trefflich geeignet zu Wächtern bedeutender Schätze und zu Thorhütern von Orten, die dadurch unnahbar werden sollten. Dass übrigens die Drachenfabeln der Alten keine blossen Fantasien waren, sondern nur aus der fantastischen Vorstellung von wirklichen Erden- und Seegeschöpfen hervorgingen, darauf deuten schon so manche Stellen nüchtern beschreibender, wenn auch noch von der Fabel befangener Autoren hin. Die Einzelbemerkungen, die man über die Absonderlichkeiten der Körper jener schreckenerregenden Thiere vernimmt, lassen leicht an asiatische Riesenschlangen sowie an Krokodille von ungewöhnlicher Grösse denken. Zudem wird man in diesem Gedanken durch die mancherlei Erzählungen bestärkt, wonach einzelne Drachen gefangen und gezähmt werden konnten, wie auch die Nachricht, dass die Nahrung dieser Thiere in dem Blute und Fleische von allerlei Thieren sowie in verschiedenen Früchten bestanden habe, deutlich genug spricht. — Eine ebenso bedeutende Rolle wie in der Volkssage musste der Drache in der darstellenden Kunst spielen. Wir finden ihn als das Schildbild der berühmtesten Helden der hellenischen Vorzeit, sodann auch als Helmschmuck der Feldherrn und Könige. Bei den Römern scheint das Drachenbild erst seit den Kämpfen mit den Daciern, bei welchem Volke der Drache als Heerzeichen figurirte, in Aufnahme gekommen zu sein; indess blieb es hier längere Zeit ein sehr untergeordnetes Schmuckbild, durch das sich der glorreiche Adler nicht von Helm und Fahne verdrängen liess. Erst zu Konstantins Zeit erscheint, wie die Münzen bezeugen, ein Drachenbild auf der römischen Fahne, das aber hier bereits als christliches Sinnbild dient. Weit bedeutsamer tritt der Drache im germanischen Alterthum auf; hier zeigt er sich wie bei den Hellenen der heroischen Zeit entschieden als Heldenabzeichen; wir erinnern nur an den Helm des Nibelungenhelden Siegfried, der den Drachen (Lindwurm) bei Worms erschlug. Die Sachsen hatten ihn, wie früher die Dacier, zum Feldzeichen. Man sieht ihn auf Kaiser Otto's des Vierten Fahnenwagen, und seit Wilhelm dem Eroberer findet man ihn auch in England als Wappenbild. Nach dem kirchlichen Begriff des Mittelalters war der Drache des Teufels Bild. Die neuere Heraldik kennt den Dr. als Schild- und Helmfigur sowie als Schildhalter; sie nennt ihn Lindwurm, wenn er ohne Flügel, Drachenschlange aber, wenn er ohne Füsse dargestellt ist. Lässt der Dr. als Wappenbild Kopf und Flügel hängen, so deutet dies einen überwundenen Lindwurm an. Auch in der Numismatik erscheint der Drache, besonders auf chinesischen und japanischen Münzen. Ueber den Dr. im christlich-kirchlichen Sinne vergl. noch die Art. über den Erzengel Michael und den Teufel; auch ist auf den Art. St. Georg wegen der Legende vom Lindwurm, auf den Art. über Longinus (bei welchem Heiligen der Drache zu den Füssen das besiegte Heidenthum andeutet), sowie auf die Heiligen Johannes von Rheims, Cyriacus, Theodorus von Heraklea, Hilarion, Bischof Julian von Mans, Bischof Florentius, Prinzessin Margaretha und Martha zu verweisen. Als Symbol des Teufels (nach Apokalypse XII. 9.) findet man den Drachen fast stets in der Form der jetzt nur noch fossil vorhandenen krokodillartigen Rieseneidechse (des sogen. Saurier) dargestellt.

Drachenfels, ein Gipfel des rheinischen Siebengebirges, zu dem von Königswinter aus ein ziemlich breiter, nicht besonders steiler Pfad sich hinanschlängelt. Man besteigt ihn von besagtem Ort aus in Dreivierteilstunden. Auf dem Drachenfels

befinden sich die Reste einer 1117 durch Erzbischof Friedrich den Ersten von Köln erbauten Burg, mit welcher gleichzeitig auch die auf dem nächsten Berge liegende Wolkenburg entstand. Im 13. Jahrh. kam der Drachenfels als Lehen an eine Ritterfamilie, die sich danach benannte und 1580 in männlicher Linie ausstarb. Durch die Burgfrauen ging nun der Drachenfels an die Waldbotte von Bassenheim über, worauf er in den Fehden mit Franz von Sickingen zerstört ward. Im Alterthum soll hier ein römischer Wartthurm gestanden haben. — Am Drachenfelsen wurde in den ersten schwunghaften Zeiten des Kölner Dombaues der Trachit gebrochen, aus welchem eben die alten Theile des Kölner Wunderdomes bestehen. Das Volk kennt am Berge noch die Bruchstelle unter dem Namen der Domkaul, wo jetzt der Weinberg des Apellationsraths Dahmen zu Königswinter sich befindet. Die Kölner Domhütte sandte ihre Diener und Werkleute nach Königswinter, wo sie das St. Petershaus (das jetzt, obschon in mehre Häuser getheilt, noch sehr gut an der nach dem Rheine führenden Haupt- und Seitenstrasse zu erkennen ist) als Steinbruchhütte auferbaut hatte. Gegen Ende des 16. Jahrh. brannte dieses in Gestalt eines länglichen Vierecks mit der Langseite nach der Seitenstrasse hin erbaute Haus ab, wurde aber nicht wieder zu dem bisherigen Zweck aufgebaut, da der Dombau und der Steinbruch ruhten.

Drachenpfennige heissen die mittelalterlichen Hohlpfennige mit dem Drachenbilde.

Drachenschwanzkreuz, ein Kreuz, das in Drachenschwänzen endigt.

Drachmen; s. Hellenische Münzen.

Draconarii hiessen im Mittelalter die den Papst bei öffentlichen Processionen begleitenden Soldaten, welche auf einer Lanze das Drachenbild (Sinnbild des Teufels) unter dem Kreuze trugen. Denselben Namen führten auch die Träger der durch Constantin eingeführten Drachenfahne der spätrömischen Kaiser.

Dräger, Josef Anton, Historienmaler von Trier, der sich zu Dresden unter Kügelchens Leitung zum Künstler bildete. Im J. 1820 brachte er dort auf die Ausstellung seinen Evangelisten Matthäus, eine Figur voll Ausdruck, Adel und Kraft, an der man namentlich auch den grossartigen Faltenwurf und den tiefen feurigen Farbenton pries. Im J. 1823 befand sich der Künstler zu fernerer Ausbildung in Rom, wo er zehn Jahre lang mit allem Eifer sich zur Stufe der Vollkommenheit emporzuarbeiten strebte. Schon im Jahre seiner Ankunft zu Rom zog er die Aufmerksamkeit durch eine heil. Cäcilie auf sich, in welcher man eine höchst anziehende Gestalt von reiner Zeichnung und gediegner Behandlung, lieblicher und doch kräftiger Färbung fand. Vollen Beifall ärntete auch sein 1826 vollendetes Bild, das einen Schäfer mit seiner Schäferin vorführt. Dräger hatte sich die bei den altdeutschen Meisterwerken bewunderte Farbenpracht und treufleissigste Ausführung zum Muster genommen und wäre gewiss einer der namhaftesten Träger der neuern deutschen Malerei geworden, wenn ihn nicht der Tod 1833 allzufrüh vom irdischen Tagewerke abberufen hätte. Näheres über ihn in Erwin Speckters Briefen. (Leipz. 1846.)

Drake, Friedrich, Professor zu Berlin, einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands, ist von Pyrmont gebürtig, bildete sich zu Berlin unter dem Meister Christian Rauch und stellte sich bald durch seine Productionen als einer der ausgezeichnetsten Schüler desselben heraus. Seine Richtung ist wie die seines grossen Meisters eine ächt deutsche; wie dieser hält sich auch Drake entschieden an Natur und Leben und bewegt sich vornehmlich gern in Bildnissschöpfungen, für die er in der Regel kleineren Maasstab anwendet und in denen er oft den Charakter liebenswürdigster Gemüthlichkeit ausprägt. Die Mehrzahl seiner Leistungen besteht in Statuetten, Büsten und Reliefs; doch existiren auch Werke seiner Hand von nicht nur grösseren, sondern selbst kolossalen Dimensionen. Berühmt durch ihre Vortrefflichkeit ist die in Stellung und Ausdruck sprechend wahre, 1¼ Fuss hohe Statuette seines Meisters Rauch, welche den grossen Bildner mit dem Hammer in der Rechten und dem Meisel in der Linken zeigt. Ein herrliches Seitenstück zu dieser kleinen Bildsäule ist die Statuette Schinkels, welche diesen grossen Baumeister im Schlafrock und mit dem Reissbret zeigt. Es ist ein Bild von vollkommener Aehnlichkeit und eben so edel und grossartig in der Anordnung als sauber in der Ausführung. Eine gleichfalls in Tracht und Haltung lebenstreue Bildnissfigur ist das kleine Standbild Goethe's. Auch hat Drake ein solches von Schiller gefertigt. Ferner reihen sich hier an die Statuetten Wilhelms von Humboldt im Hauskleide und Alexanders von Humboldt, dessen Figur voll Leben, von sprechendem Ausdruck und leichter Bewegung ist. Ein Werk von ungemeiner Wahrheit, voll milden traulichen Lebens, ist sodann das Drake'sche Bildniss Hufelands; es zeigt den berühmten Heilkundigen als Greis im pelzverbrämten Hausrocke im Lehnstuhl sitzend, an dessen Lehne sich Reliefschmuck befindet. Diese Statue existirt im

Bronzeguss. Von seinen Büsten erwähnen wir besonders die des Philosophen Hegel, welche vortrefflich im Stich von Karl Barth (Titelkupfer zu Hegels Leben von Karl Rosenkranz) wiedergegeben ist. Ein sehr gelungenes Werk nach einer Todtenmaske ist der schöne Kopf eines in der Blüte ihrer Jahre verstorbenen Fräuleins; das Haupt mit reichem Haarschmuck und leichtem Kranze liegt auf einem Kissen wie schlummernd; nach unten ist das mit einnehmender Wahrheit gegebene Brustbild reliefartig geschlossen. Auf ähnliche Art hat Drake einen Knaben und ein Mädchen ausgeführt, welche verschlungen nebeneinander ruhen. Unter seinen Reliefs zeichnet sich die sehr beliebt gewordene und daher ziemlich viel nachgebildete, ursprünglich in Marmor 2½ F. gross gearbeitete Darstellung aus, zu welcher die Stelle in Goethe's fünfter römischer Elegie:

„Oftmals hab' ich schon in ihren Armen gedichtet"...

das Motiv gegeben hat. — Ein paar statuarische Werke aus seiner frühern Zeit sind: die oft in Bronze ausgeführte, im Ausdruck höchst gelungene Madonna mit dem Kinde, und das 4½ Fuss hohe Bild eines sterbenden Kriegers, über welchen ein Genius den Kranz hält. Im J. 1835 vollendete Drake das kolossale Modell zur Statue des biedern Deutschen Justus Möser; in Bronzeguss ausgeführt ziert dies Standbild den Domplatz zu Osnabrück. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehören die im weissen Saale des kön. Schlosses zu Berlin auf Sockeln in den Nischen sitzenden Kolossalstatuen der acht Provinzen Preussens, darunter die der Provinzen Sachsen und Pommern als die schönsten gepriesen werden. Sie sind von unserm Meister in Stuckmasse an Ort und Stelle angetragen worden, und zwar unter den schwierigsten Verhältnissen der Oertlichkeit und Zeit.

Draperie; Bekleidung, Gewandung, Gewandwesen. Das hierüber Mitzutheilende wird in den Artikeln über Malerei und Skulptur folgen.

Drechsler haben den heiligen Bernhard von Tironio, der als Eremit sich mit Drechslerarbeit beschäftigte, zum Schutzpatron. Zu diesem Heiligen († 1117) brachte ein Wolf ein verirrtes Schaf oder Kalb zurück, das ein Hirt im Walde vergessen hatte.

Dreibholtz, C. L., ein im Haag lebender Seemaler, der zu den tüchtigsten Künstlern seines Fachs zählt und regelmässig die jährlichen Ausstellungen in den Niederlanden und Deutschland mit werthvollen Arbeiten kleinern Formats beschickt. Auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 zeichneten sich sein „Seesturm" und seine „Stromansicht mit Fischerbooten" aus; sehr gerühmt wegen ihrer schönen Klarheit und ihres herrlichen Vortrags wurden auch seine neben Werken derselben Art von Garnerey und Mozin 1845 auf der Münchner Ausstellung gesehenen Seestücke.

Dreibogen heisst in der mittelalterlichen Baukunst die Figur eines auf eine Ebene gezeichneten sphärischen Dreiecks.

Drei Brote, Attribut des heil. Nikolaus von Bari. Die Brote liegen entweder auf einem Buche oder der Heilige hält sie in der Hand. Er gebot nämlich während einer Hungersnoth zu Myra einem sizilianischen Kaufmanne durch Traumeingebung, dass dieser ein Schiff mit Getreide nach Myra brachte, wodurch die Stadt gerettet ward.

Dreieck, gleichseitiges, dient zur Bezeichnung der göttlichen Dreieinigkeit (Trinität).

Dreifaltigkeit, einem Heiligen ein Skapulier mit dem Kreuze auf der Brustseite reichend, ist das Erkennungsbild der beiden Stifter der Trinitarier: Ivan (Johannes) de Matha und Felix von Valois.

Dreifuss (Tripus) heisst jenes symbolische Geräth des hellenischen Alterthums, das zuerst in Verbindung mit bacchischen Cultusideen, sodann in Verbindung mit dem delfischen Apollocult vorkommt und im Allgemeinen als Symbol der Weissagung sowie göttlicher Herrschaft und Weisheit betrachtet ward. Die grösste Berühmtheit erlangte der Dreifuss der Pythia, der apollinischen Orakelpriesterin zu Delfi; es war ein Hohlbecken auf drei aus verschlungenen Schlangen gebildeten Füssen (vergl. den Artikel „Delphi"). Die Sagen aus der hellenischen Vorzeit erzählen viel von geraubten, geschenkten und verlorenen Dreifüssen; man ersieht daraus, dass der Besitz von Tripoden fast überall Herrscherrechte und andre Ansprüche begründete. In der Dresdner Antikensammlung findet man unter Nr. 153 die dreisitzige, aus pentelischem Marmor gearbeitete Basis eines einst wahrscheinlich einem Tempel angehörenden Dreifusses; diese 4 F. 6 Z. hohe und unten 3 F. 3 Z. breite Base stammt aus der berühmten Sammlung, die sich im Palast Chigi zu Rom befand, und ist besonders schätzbar wegen ihrer Seitenreliefs archaistischen Styls, davon das eine den drohend seine Keule gegen Apollo erhebenden und eben den delfischen Tripus davontragenden Herkules zeigt, während das andre die Rückgabe des Dreifusses und die neue Weihung

desselben durch Anlegung von Bändern veranschaulicht. (Abgebildet in Beckers Augusteum, *t. V.—VII.* Ein Abbild des Dreifussraubes s. auch in unserm Art. „Dresden.") Tripodes hiessen bei den Griechen nicht allein die Opfergeräthe, die über Feuer gesetzt wurden, sondern überhaupt alle dreifüssigen Gestelle, die man als Tische gebrauchte. Ein Tripus war z. B. auch der Tisch des Philemon und der Baucis, auf welchem der in der Hütte dieser armen Alten einsprechende Jupiter zu speisen geruhte. Tripodes hiessen noch die Tische in den üppigsten Zeiten, wie man aus dem Deipnosophistikon des Athenäus weiss, der die prächtigen Aufzüge des Ptolemäus Philadelphus zu Alexandria und des Antiochus Epiphanes zu Antiochia beschrieben hat. Solche Tripoden, weil nicht dazu dienend, über Feuer gesetzt zu werden, wurden *ἄπυροι* benannt, während die bei den Opfern dienenden *ἐμπυριβήτας* und *λουτροχοοι* hiessen. Zwei eigenthümlich interessante Opferdreifüsse, jeder etwa vier Palmen hoch, gehören zu den schönsten Funden, die man bei den herkulanischen und pompejanischen Ausgrabungen gemacht hat; die Füsse des in Herkulanum gefundenen werden von drei Priapen gebildet, aber mit Ziegenfüssen, die bei jedem in einen Fuss vereinigt sind. Die Schwänze der Priapen hinten am heiligen Beine stehen grad und horizontal; sie schlingen sich um einen Ring in der Mitte des Dreifusses, wodurch dieser wie durch das Kreuz an gemeinen Tischen zusammengehalten wird. Der in Pompeji gefundene Dreifuss, ein Werk von wunderbar schöner Arbeit, hat auf jedem seiner Füsse, da wo dieselben sich krümmen und die Grazie machen, eine sitzende Sfinx, deren Seitenhaare, welche über die Backen herabhängen würden, heraufgenommen sind, so dass sie unter das Diadema gehen und über dasselbe wieder herunterfallen. Es können dieselben, zumal an einem apollinischen Tripus, allegorische Bedeutung bezüglich der dunkeln und räthselhaften Orakelsprüche haben. Rings am breiten Rande um die Pfanne sind abgezogene und mit Blumenkränzen zusammengehängte Köpfe von Widdern erhoben gearbeitet, sowie alle Stücke dieses Dreifusses voll Ornamentirung sind. In solchen heiligen Tripoden war die Pfanne oder das Becken, worin die Kohlen geschüttet wurden, von gebrannter Erde; erhalten hat sich die Pfanne mitsammt der Asche nur in dem einen Tripus, der zu Pompeji entdeckt ward. — In der christlichen Kunst kommt der Dr. als Attribut der heil. Jutta vor (diese musste nämlich, als sie als Wittwe und Einsiedlerin zu Kulm in gewissen Ruf gekommen, ihre Unschuld und Heiligkeit durch das Tragen eines glühenden Dreifusses beweisen); auch bleibt zu bemerken, dass der goldene Dreifuss der Pythia seltsamerweise von der altchristlichen Kunst als ein typisches Bild (Vorbild) der heiligen Jungfrau angenommen ward.

Drei goldne Kugeln deuten bei Nikolaus von Bari darauf hin, dass dieser Heilige einst einer armen Familie dreimal zu Nachtzeit Geld durch das Fenster warf, wodurch er die drei Töchter eines verarmten Mannes rettete, die sich bereits zu einem sündhaften Erwerbe entschlossen hatten.

Drei Kinder, stehend in einem Taufkessel, dienen dem heil. Nikolaus von Bari (Bischof von Myra) zum Attribut.

Drei Könige, die heiligen, denen man in unzähligen Darstellungen der Heilandsgeburt begegnet, sind lediglich das Produkt legendarischer Dichtung. Da von Matthäus (Kap. 2, V. 1 ff.) Magier erwähnt werden, welche, der Richtung eines ungewöhnlichen weitstralenden Sternes folgend, aus Arabien gen Bethlehem gekommen sein und hier dem eben geborenen Jesusknaben Gold, Weihrauch und Myrrhen geopfert haben sollen, so machte man von diesen dreierlei Geschenken den Schluss auf drei verehrende Geber, und indem man einige Stellen des alten Bundes (namentlich Psalm 70. 10. und Jesaias 49. 7.) hinzuzog, schloss man weiter, dass jene Magier — Könige gewesen sein müssten. Endlich verstieg sich die dichtende Sage soweit, den angenommenen drei weisen Königen Namen zu verleihen; so entstand die heilige Trias der Könige Melchior, Kaspar und Balthasar. Durch die mittelalterliche Kunst ist es zu einer Art Gesetz geworden, den Kaspar als einen sechzigjährigen und den Balthasar als einen vierzigjährigen Mann darzustellen, den Melchior dagegen als zwanzigjährigen Jüngling und zugleich als einen Mohrenkönig vorzuführen. Sie erscheinen in den Darstellungen der „Anbetung der Könige" gewöhnlich ohne Heiligenscheine; dagegen zeichnen sie sich durch königlichen Schmuck aus. Die Gesichtsfarbe ist bei Kaspar und Balthasar weiss, beim Dritten und Jüngsten aber mohrenmässig oder braun. Sie knieen vor dem Christkinde, das der Maria auf dem Schoosse ruht, und bringen in solcher verehrenden Stellung ihre Gaben dar. Man findet auch nur die zwei weissen Könige knieend, den Mohrenkönig aber stehend. Ein zuweilen neben dieser Gruppe stehender Mann mit aufgehobenen Händen bedeutet den Profeten Micha. (Beziehung auf das 5. Kap. des Micha, V. 1.) Ueber dem Haupte Mariens sieht man gewöhnlich den achteckigen Stern mit dem Stralenschweife.

In der berühmten Anbetung der Könige von Jan van Eyck (in der Münchner Pinakothek) sieht man die Muttergottes unter den Trümmern eines zur Noth mit Stroh gedeckten und so zum Stall eingerichteten Tempels; links nahen der heiligen Stelle die Könige, von denen der Aelteste (Bildniss Philipps des Guten v. Burgund) bereits knieend dem auf der Streu liegenden Kinde voll Andacht das Händchen küsst. Der Letzte der hier in prächtigster Gewandung erscheinenden Könige, der den Mohren abgeben muss, ist das Bildniss eines gebräunten trutzigen Helden, Karls des Kühnen. Ihn beseelt nicht Andacht, wie die beiden Andern; er nimmt zwar seinen Turban ab, zeigt sich aber gar nicht recht zur Anbetung entschlossen. Eine andre berühmte Darstellung ist die auf der Mitteltafel des sogenannten Kölner Dombildes, welches bekanntlich von Meister Stephan, einem Schüler des Meisters Wilhelm von Köln, herrührt.

Drei Lilienstengel im Schilde bilden das Simpliciuswappen; es ist das den Heiligen Faustinus und Simplicius gemeinsame Schildbild.

Drei Mädchen, schlafend in einem Gemach, werden dem heil. Nikolaus von Bari attribuirt. Dieser warf nämlich Geld in das Schlafgemach und hielt damit die armen Mädchen von dem Entschlusse, in ein Bordell zu gehen, zurück.

Dreipass heisst in der gothischen Baukunst eine von drei gleichen Zweidrittelkreisen begrenzte Figur.

Dreischlitz; s. Triglyph.

Dreizack, Attribut des Poseidon (*Neptunus*), Symbol der Herrschaft dieses Gottes über das Meer. Die Griechen hatten dafür sehr vielfache Namen, z. B. Tribeles, Triglochin, τριώνυχον δόρυ (lat. *trifida hasta*, der dreispitzige Speer), ποσειδαώνιον ἔγχος (lat. *fuscina Neptuni*, der neptunische Fischstecher), Triäna (bei Homer) und Triodus (bei Pindar). Die Römer bildeten *tridens*, Dreizahn. Nach der Sagenerzählung bei Apollodor und Kallimachos wurde dem Gott diese Waffe entweder von den Kyklopen oder von den Telchinen geschaffen. Da die hellenischen Städte ihre Schutzgottheiten oder die denselben eigenthümlichen Attribute auf ihren Münzen anzubringen pflegten, so erscheint der Dreizack vielfach auf antiken Münzen, z. B. auf den trözenischen und saguntinischen Stücken, auf den Münzen des sicilischen Tyrannen Hiero etc. Die Form dieses Attributs ist die eines gabelartigen in drei Fischhaken endenden Scepters. So erscheint dieses Scepter nicht anders als ein Fischerwerkzeug, wie es noch heute unter dem Namen *fuscina* in Italien zum Fange und zur Tödtung grosser Fische (namentlich des Spada) gebraucht wird. Bei den alten Römern kommt der Dreizack als Kohortenzeichen vor, wie viele an Lagerorten von Kohorten aufgefundene Ziegel mit solchem Stempelbilde beweisen. — Von dem Symbole des Dreizacks leitete eine Stadt in Arkadien, Trikolonoi (zu deutsch Dreispitz), ihren Namen her; sie zeichnete sich aus durch ein Hieron nebst Hain des Poseidon, dessen Standbild in Hermenform endete. — Das in Karien gelegene Halikarnassos, zu deutsch Meerwidderstadt, eine Kolonie von Trözen, einem der Hauptsitze Poseidonischen Cultus, berühmt durch die triopischen, eben auf den göttlichen Beherrscher des Meeres bezüglichen Spiele, führte als Münztypen den Poseidonkopf und auf der Rückseite den Dreizack. Aehnlich wies die alte Münze der Trözener einen Dreizack und einen Pallaskopf (Pausanias II. 30.) als Gepräge auf. Mantinea, zu deutsch Seherstadt, ebenfalls ein Hauptcultusort des Poseidon, zeigt auf den Münzen den Gott sitzend mit dem Dreizack in der Linken und dem Delfin in der Rechten. — Seit Theodor Panofka das persönliche Bild des Heros Astakos (oberhalb in menschlicher Gestalt, unterhalb in einen Hummer endend, mit einer hornähnlichen Seemuschel in der Linken, während die Rechte die Zügel eines ihm vorauschwimmenden Meerrosses hält) auf einem pompejanischen Wandgemälde — *Mus. Borbon. Vol. X. Tav. VIII.* — und auf einem vom archäologischen Institut [*Impronte gemmar. Cent. V.* 69.] bekannt gemachten schwarzen Achat wiedergefunden hat, ist es als sicher zu betrachten, dass der Dreizack auch dieser Meergottheit, einem Sohne des Poseidon und der Nymfe Olbia, zuertheilt ward. Die Darstellungen auf genanntem Wandgemälde und Achat zeigen nämlich einen bärtigen, schlanken, auf einem Meerkrebs (wie solchen die Stadt Astakos in Bithynien zum Münztypus annahm) sitzenden Mann, an dessen Kopfe zwei Krebsscheeren wie kleine Hörner hervorstehen und der in der Linken ein erhobenes Ruder, in der Rechten einen gesenkten Dreizack hält. Letzteres Symbol verräth somit seine Abkunft von Vater Poseidon, ersteres aber von der Okeanidin Olbia, der Glücklichen, deren Name mit Tyche (Fortuna) synonym ist, worauf wohl auch das Horn in der Hand jenes Krebstritonen im pompejanischen Wandbild leise anspielt.

Dreschflegel ist Attribut des Märtyrers Varus, der im J. 290 damit erschlagen ward.

Dresden, die schöngelegene, durch ihre Kunstschätze berühmte und zu einem Wallfahrtsort aller Kunstfreunde gewordene Haupt- und Residenzstadt des kleinen sächsischen Königreichs, wird als Ort dieses Namens am Frühsten in einer Urkunde vom J. 1206 erwähnt, nämlich in einem von da aus datirten, vom Markgrafen Dietrich von Meissen gegen den Burggrafen von Dohna gerichteten Fehdebriefe. Dieser Ort war, wie dasselbe von Berlin bekannt ist, aus der Vereinigung slawischer Fischerdörfer entstanden; diese Dörfer lagerten am rechten Elbufer und ihre Namen haben sich noch zum Theil (wir erinnern an Ostra, Poppitz, Fischersdorf) als Benennungen einzelner Stadttheile erhalten. Anfangs ein Lehen der Meissner Bischöfe fiel der Ort nachher an die Meissner Markgrafen, von denen Heinrich der Erlauchte ihn 1270 zur Residenz erhob. Bald jedoch ward das aufblühende Dresden durch Albrecht den Unartigen an den Böhmenkönig Wenzel verkauft, von diesem aber, da ihm die Bewohner den Besitz verbitterten, an den Markgrafen Waldemar von Brandenburg wiederverhandelt. Letzterer verpfändete es im J. 1300 an Friedrich den Gebissenen, und es fiel schon 1319, nachdem Waldemar ohne Leibeserben verstorben, an Meissen zurück. Bei der Theilung Sachsens zwischen Albert und Ernst kam Dresden 1485 an die albertinische Linie, seit welcher Zeit es fast ununterbrochen Residenz geblieben ist. Im J. 1491 wurde die Stadt durch eine grosse Feuersbrunst verheert, in deren Folge sie fast von Grund aus neu gebaut werden musste. Unter Georg dem Bärtigen wurde 1534 das Schloss erbaut, nachdem derselbe Regent in den J. 1520—28 die Stadt hatte befestigen lassen. Weitere Ausdehnung erfuhren die Dresdner Festungswerke durch den Kurfürsten Moritz. Gleich Letzterem that auch der Nachfolger Kurfürst August sehr viel zur Erweiterung und Verschönerung der Stadt. Unter Kurfürst Johann Georg dem Ersten musste die Stadt ausserordentlich durch Krieg und Pest leiden. Grosse Anstrengungen machte sodann Johann Georg der Zweite, um der Residenz zu einem glänzenderen Ansehn zu verhelfen; jedoch kam die Glanzperiode Dresdens erst unter den beiden Augusten, welche ausser dem Kurhut auch die Sachsen so schädlich gewordne polnische Königskrone trugen. Paläste über Paläste stiegen in der Altstadt empor; die jetzige Neustadt, welche Stadtseite im J. 1686 einen grossen Brand erlitten, wurde unter August dem Ersten im J. 1724 gleichsam von Neuem begründet und bald auch die Friedrichsstadt (im J. 1728) nach einem sehr umfänglichen Plane angelegt. Diese Augusteische Blütenzeit, der Polnische Frühling Dresdens, ward durch die Stürme des siebenjährigen Kriegs unterbrochen; 1758 brannten die Preussen die Pirnaische und Wilsdruffer Vorstadt ab und 1760 erfuhr die Stadt das schreckliche vom 14. bis 30. Juli dauernde Bombardement, wobei die alte Kreuzkirche zur völligen Ruine ward, während die neue Frauenkirche mit ihrer massiven Kuppel allen Geschützattacken Trotz bot. Unter Friedrich August erholte sich die Residenz wieder; sie ward sehr bedeutend erweitert und erhielt auch Verschönerungen durch einzelne öffentliche Gebäude. Im J. 1810 begann man die Festungswerke abzutragen; indess liess man beim Ausbruch des Kriegs zwischen Frankreich und Russland diese Arbeiten wohlweislich ruhen. In den Tagen vom 16. bis 28. Mai 1812 war Dresden der Schauplatz der berühmten Scene der Zusammenkunft Napoleons mit dem Kaiser Franz und dem Preussenkönig Friedrich Wilhelm dem Dritten. Grosse Drangsale erlitt die Stadt im darauf folgenden Jahre, als Napoleon nach seinem unglückseligen russischen Feldzuge die Hauptstadt seines Verbündeten, des unter seinen Auspicien König gewordenen Friedrich August zum Mittelpunkt aller Operationen gegen die andringenden Heere der zu seiner Vernichtung verbündeten Mächte wählte. Rothgezeichnet sind in den Annalen Dresdens die Schlachttage vom 26. und 27. August 1813, wo Napoleon die Stadt mit 200,000 Mann gegen die eben so starken Verbündeten vertheidigte und noch einmal den Glückstern leuchten sah, der von nun an für ihn untergehen sollte. Nach der Katastrophe bei Leipzig kamen noch schrecklichere Tage für Dresden; der hier von Napoleon zur Behauptung der Stadt mit 30,000 Mann zurückgelassene St. Cyr setzte Alles in Stand zur hartnäckigsten Gegenwehr gegen die Belagerer (Russen und Oesterreicher), welche mit von Theresienstadt requirirtem Wurfgeschütz drohten; er befestigte die Strassen der Vorstädte mit Verhacken, Pfahlwerk und Querwällen, verwandelte viele Wohnhäuser in Blockhäuser und liess die meisten Gebäude und Anlagen rings um die Stadt niederreissen oder verbrennen. Vom 4. Nov. an war die französ. Besatzung einzig und allein auf ihre Verschanzungen angewiesen. Längst war alle Zufuhr durch die umzingelnden Heerhaufen der Verbündeten abgeschnitten; was noch von Lebensvorräthen in der Stadt war, ward von dem nur um seine Franzosen besorgten Befehlshaber weggenommen, und so trat allgemeiner Hunger ein, dessen Schrecken durch das schnelltödtende Nervenfieber gesteigert wurden, das sich vom Militär den Stadtbewohnern mittheilte. Endlich, am 11. Nov., erfolgte Saint-Cyr's Kapitulation, die mit dem österr. General Klenau zu Herzogs-

walde abgeschlossen ward und auf freien Abzug bei Waffenstreckung lautete; dieser Abschluss wurde jedoch vom Fürsten Schwarzenberg nicht genehmigt, vielmehr ward der grösste Theil der Besatzung nebst St. Cyr kriegsgefangen nach Mähren und Ungarn weggeführt. Vom 17. Nov. an sah Dresden russische Besatzung unter General Gouriew und russisches Gouvernement unter dem Fürsten Repnin, dem überhaupt auch die Landesverwaltung übergeben war. Unter diesem geschah 1814 wieder Mehres zur Verschönerung der Stadt; so wurde damals z. B. die schöne Treppe nach der Brühlschen Terrasse angelegt. Nach der Rückkunft des Königs aus der nach der Leipziger Schlacht über ihn als Verbündeten Napoleons verhängten Gefangenschaft gewann Dresden ein immer freundlicheres Ansehen, wozu die 1817 wiederbegonnene Abtragung der Festungswerke wesentlich beitrug. Unter dem Nachfolger, König Anton dem Gütigen (dem Constitutionsverleiher), wurden mehre der bereits angefangenen grossen Bauten rasch beendigt und andre neu unternommen; jetzt war die Stadt auf der andern Elbseite (Neustädter Seite) dermasen gewachsen, dass man diesen sogen. Neuen Anbau im J. 1835 zu einem vierten, die Antonstadt benannten Stadttheile vereinigte. Auch unter dem jetzigen Könige Friedrich August, der bereits seinem Kronvorfahren als Prinz-Mitregent zur Seite stand, ist die Stadt fortwährend im Aufschwunge begriffen, der namentlich durch die Eisenbahnverbindung Dresdens mit Leipzig äusserst gefördert wird. Mit dem Wachsthum mehren sich fort und fort die Verschönerungen; entstanden sind platzschmückende Denkmale wie der sogen. Cholerabrunnen und das Denkmal Friedrich Augusts des Gerechten, und Architekturzierden der Stadt wie das neue brillante Hoftheater, dem bald auch der grosse Bau eines neuen Museums zur Aufnahme der Gemäldegallerie folgen wird.

Das bedeutsamste Bauwerk, das die Elbresidenz aus ihrer Frühzeit besitzt, ist die berühmte steinerne Elbbrücke, Dresdens Triumfbogen, wie Jean Paul diese längste und prächtigste Brücke Deutschlands genannt hat. Ueber die erste Erbauung derselben schwebt vieles Dunkel; am Wahrscheinlichsten ist es, dass die Burggrafen von Dohna (an die noch in Dresden der Dohna'sche Schlag erinnert und deren Burg urkundlich 1107 in Erwähnung kommt) die steinerne Brücke entweder zuerst anlegten oder doch deren Bau durch Geldvorschüsse beförderten. Dies wird um so glaubhafter durch den Umstand, dass die Dohna'schen Grafen, die überhaupt zu den mächtigsten Herren im Meissnerlande gehörten, ihr Wappen an der Brücke hatten und den Brückenzoll erhoben. War der noch frühere Brückenbau von Holz gewesen und hatte derselbe aus Pfählen, Klötzen und Pfosten bestanden, so konnte solcher natürlich nicht auf die Dauer genügen, da die Fluten unaufhörlich die hölzerne Ueberbrückung in Schaden setzten. Man musste an einen Steinbau denken, und dieser ward denn im J. 1119 begonnen, aber erst 1173 oder 1198 vollendet. Als Baumeister wird Matthäus Fotius genannt. Ungeachtet die Arbeitslöhne in jenen Zeiten so niedrig waren, dass ein Arbeiter nur einen Weisspfennig (etwa vier Pfennig nach jetzigem Geld) für den Tag erhielt, beliefen sich die Baukosten doch auf 108,000 Meissnische Gülden oder Schocke. Diese Brücke nun ward durch die Eisfahrt im J. 1343 zerstört; doch bereits im folgenden Jahre ward mit dem Neubau aus grossen Quadern, die man unten an den Pfeilern noch überdies durch eiserne mit Blei eingegossene Klammern verband, der Anfang gemacht. Durch diesen Neubau erhielt die Elbbrücke vierundzwanzig Pfeiler und ebensoviel Bogen. Sie war achthundert Schritte lang. Erst Kurfürst Moritz liess, um die von seinem Oheim, Herzog Georg dem Bärtigen, angelegte Befestigung Dresdens zu verstärken, im J. 1551 leider fünf Pfeiler dieser vom Herzog Albrecht verbesserten und verschönerten Brücke verschütten, der dadurch gewonnene Raum ward geebnet und die Festungswerke am Schlosse rückten weiter hinaus, wodurch die Brücke auf neunzehn Pfeiler beschränkt ward und nur noch 630 Schritt Länge behielt. Zu ihr, die auf beiden Seiten mit einem steinernen Geländer (wo immer ein grösserer Stein mit einem kleineren zinnenartig abwechselte) versehen war, gelangte man von der Altstadt aus, die damals Neudresden hiess, durch das vom Herzog Georg erbaute Elbthor, das aber unter Kurfürst Moritz vermauert ward und wofür man ein neues, das schöne Thor, anlegte, das unter Moritzens Nachfolger, dem Kurfürsten August, vollendet ward. Es hatte an jeder Seite eine Pforte, war mit zwölf toskanischen Säulen, den Provinzwappen, den Kurschwertern und dem Rautenkranze geschmückt und ward zu den Wahrzeichen Dresdens gezählt. Nach 1712 ward es leider abgetragen und auf das Postament der weggeschafften Säulen ein Lusthaus (die sogenannte Katze) gesetzt. Am andern Brückenende, auf der Altdresdner, jetzt Neustädter Seite, führte ebenfalls ein Thor auf die Brücke; dies Thor war der Ueberrest eines quadratisch erbauten Thurmes. Auf der Brücke selbst befanden sich ausser dem Brückenhause mehre Gebäude und Denkmäler, zum Theil aus

sehr alten Zeiten; leider sind jene Monumente, eins ausgenommen, ganz spurlos verschwunden. Es hat sich nämlich nur das Brückenmännchen erhalten, welches für das Bild des Baumeisters der ersten steinernen Brücke, also für Matthäus Fotius gilt und sonst zu den Wahrzeichen Dresdens gerechnet ward. Es ist die Figur eines kleinen gebückt sitzenden Mannes mit untergestemmten Armen, zusammengeschlossenen Füssen und tief in die Augen gezogenem Mützchen. Schon vor dem Umbau der Brücke, der in der polnischen Wirthschaftsperiode erfolgte, war es, wie noch jetzt, unter dem vierten Pfeiler linker Hand aufgestellt; doch glaubte man nach der Sprengung der Brücke im J. 1813, dass das alte Brückenmännlein vernichtet sei, daher man ein neues vom Bildhauer Christian Gottlieb Kühn nach der Zeichnung in Schramms Brückenbuche gefertigtes an die vorige Stelle setzte. Indess hat man das Original späterhin wiedergefunden und es links in der Quermauer am Ausgange der Kaitzbach angebracht. — Unter dem Kurfürsten und Polenkönige Friedrich August I. erhielt die Brücke ihre neuere und geschmackvollere Gestalt. Diese epochemachende Neugestaltung begann mit dem J. 1727. Es war der Schöpfer des königlichen Zwingers, der damalige Oberlandbaumeister Matthäus Daniel Pöpelmann, der in besagtem Jahre den Umbau der Brücke anfing und 1731 mit einem Aufwande von 54,000 Thalern denselben vollendete. Die Fahrstrasse und die Fussgängerwege wurden erhöht; jene erhielt eine Breite von 13½ Ellen, die Fusswege aber wurden mit Quadern belegt und um 2½ Ellen verbreitert, indem man auf jeder Seite der Brücke um soviel herausrückte. Die Brückenpfeiler wurden durch ihre Begründung und Verstärkung gegen die Gewalt der Eisfahrten möglichst sichergestellt; auf jedem derselben ward ein Rundtheil in Form eines Halbmondes angelegt und mit steinernen Ruhebänken versehn. Auf jedem Rundtheil standen vier steinerne Vasen, die aber beim Dresdner Bombardement im siebenjährigen Kriege meist herabgeschossen und nachher vollends weggeschafft wurden. Statt der alten steinernen Zinnen wurde in den J. 1729 — 31 ein eisernes anderthalb Elle hohes Geländer (das 15,559 Thaler kostete) nebst eisernen Laternenpfählen zwischen den Pfeilern aufgesetzt; auch wurde im J. 1731 das auf dem dritten Pfeiler rechts angebrachte Crucifix weggenommen, welches nun vom Gelbgiesser Debold für 2550 Thaler neu vergoldet und im folgenden Jahre auf dem fünften Pfeiler links (und zwar auf einem künstlichen, vom Hofbildhauer Johann Christian Kirchner gelieferten zwölf Ellen hohen Felsen) aufgestellt ward. Unter dem 33 Zentner schweren Crucifix brachte man eine kupferne und stark vergoldete, ¾ Elle hohe Weltkugel an, um die sich eine drei Ellen lange Schlange krümmte, welche die weltumstrickende Sünde bedeuten sollte, vielleicht auch den weltumstrickenden Jesuitismus bedeuten durfte. Leider ging der weise Plan nicht durch, wonach dieser eckelerregende Brückenschmuck weggeschafft und dafür die Reiterstatue Augusts des Starken aufgestellt werden sollte. Im J. 1729 ward der Befehl gegeben, dass zur Vermeidung des Gedränges auf den Trottoirs der Brücke die Fussgänger auf der einen Seite hinüber und auf der andern herüber gehen sollten; darüber machte der bekannte Historiker Archenholz seinerzeit die naive Bemerkung: Man geht hier mit den Gehenden und kommt mit den Kommenden! — Im J. 1737 ward die Brücke leider, des Baues der katholischen Hofkirche wegen, abermals um zwei Pfeiler verkürzt, so dass sie von nun an nur noch auf siebzehn Pfeilern mit sechzehn Bogen ruhte, wodurch sich die Länge auf 552 Schritte oder 690 Ellen reducirte. Am fünften oder sogen. Crucifix-Pfeiler wurde 1776 ein Elbmesser angelegt, um daran das Steigen und Fallen des Stromes beobachten zu können. Im siebenjährigen Kriege hatte der preussische General Schmettau den zweiten Pfeiler rechter Hand unterminiren lassen, doch unterblieb die Zerstörung; dagegen erfolgte am 19. März 1813 die Sprengung des vierten Pfeilers und seiner Verbindungsbogen durch den französischen Marschall Davoust, der acht Tage vorher auch die Meissner Elbbrücke hatte zerstören lassen, weshalb man ihn spottweise den Herzog von Zweibrücken nannte. Schon im Sommer desselben Jahrs ward mitten unter den Kriegsunruhen an der Herstellung des gesprengten Pfeilers gearbeitet und im Sept. 1814 war die Reparatur grösstentheils vollendet. In neuster Zeit ward der Fahrweg der Brücke mit bossirten Steinen gepflastert; die Trottoirs wurden mit Granitplatten belegt und 1842 — 43 erfuhren unter dem Stadtbauinspector Joh. Friedr. Eichberg die Ruhebänke in den Rundtheilen eine durchgängige Erneuerung und Ergänzung, auch wurden die Deckplatten der Postamente und die Ruhesitze aus Koschützer Sandstein angefertigt und die eisernen Geländer ausgebessert, befestigt und broncirt. Im J. 1831 ward die Brückenbeleuchtung mit aus 36 Lampen sein magisches Licht verbreitendem Gas eingeführt. (Vergl. Christian Christoph Hohlfeldt: Die Schicksale der Dresdner Elbbrücke seit vier Jahrhunderten. Nach glaubwürdigen,

zum Theil archivarischen Nachrichten. Dresden und Leipzig 1844. Diese Schrift wird von drei Tafeln guter Abbildungen begleitet, betreffend die Seitenansichten der Elbbrücke im 16. Jahrh. [nebst Grundriss], eine Ansicht derselben im 17. Jahrh. [nach 1683], eine Seitenansicht des Brückenhauses und die Ansicht des nicht blos sogenannten schönen Thores im 16. Jahrh., die Brückenansicht sowohl im 18. Jahrh. [nach 1730] als im 19. Jahrh. [nach 1831], ferner die Ansicht des 1683 unter dem Kurfürsten Johann Georg III. erbauten schönen Blockhauses, welches am Brückenende in der Neustadt noch vorhanden ist, sowie des fabelhaft aussehenden, fast wie die Arche Noä sich darstellenden Elbthores vom J. 1730 mit dem Lusthaus der Katze, endlich die Brückenansicht mit dem gesprengten Pfeiler im J. 1813. Letztre ist nach Christian Gottlieb Hammers Zeichnung von Veit gestochen.) — Während der ausserordentlichen Hochfluth des Frühjahrs 1845 hat die Brücke starke Beschädigung erlitten; namentlich senkte sich der unterwaschene Crucifixpfeiler, dessen widerliches Monument bei dieser Gelegenheit mit Gottes Hilfe in die Fluten gesunken ist, um hoffentlich nicht wieder aufzutauchen. Im Moment, wo wir dies schreiben (Ende August 1846), ist die Neuwölbung der beiden abgetragenen Verbindungsbogen des Pfeilers soweit vollendet, dass die einstweilige hölzerne Ueberbrückung wieder abgetragen und zum vollständigen Ausbau des Brückenstücks geschritten wird.

Wenige Gebäude der viel durch Feuersbrünste heimgesuchten Elbresidenz können ihre Entstehung über das Jahr 1491 hinaus datiren, in welchem ziemlich fünf Sechstel der Altstadt in Asche gelegt wurden. Unter den öffentlichen Gebäuden, deren in Urkunden und Chroniken gedacht wird, mag ein Theil der Frohnveste das älteste sein, was in unveränderter Gestalt sich erhalten hat, denn wenn auch das eigentliche Jahr der Erbauung der Frohnveste nicht bekannt ist, so weiss man doch aus sicheren Nachrichten, dass dieses Gebäude bereits im 15. Jahrhundert bestand. Andre alte Gebäude Dresdens wie die Superintendentur (vor 600 Jahren ein Nonnenkloster) und die Sophienkirche (erbaut von 1351 — 57) haben später Umbaue erlitten. Die Rathsbaderei vom J. 1480 ist jüngern Ursprungs als die Frohnveste, für deren Alter auch die aus Ziegeln und Bruchstein gemengten Mauern sprechen. Holz- und Backsteinbau deuten immer auf ältere Zeit; erst spät ward es Sitte, die Häuser ganz massiv von Sandstein aufzuführen; es zeugt hiefür die merkwürdige Thatsache, dass überhaupt früher die Sandsteinbrüche der sächsischen Schweiz ganz unbenutzt geblieben sind. Auch das Eckhaus am Altmarkt, wo Fietta, ist aus Backstein erbaut, folglich sehr alt trotz dem modernen Aeussern. — Unter den Dresdner Kirchen bleibt die älteste die Sophienkirche, die als evangelische Hofkirche dient. Um Mitte des 14. Jahrhunderts für das Kloster des Bettelordens der grauen Brüder erbaut, ward sie zu Ende des 16. Jahrhunderts durch die Kurfürstin Sophia, die Wittwe Christians I., zu ihrer jetzigen Gestalt umgewandelt. Dieses nur ein (südliches) Seitenschiff aufweisende Kirchlein, das mit Säulen überladen worden, erfuhr im J. 1833 eine Restauration. Man findet hier ein alabasternes Ecce Homo, einen Altar mit grünlichen Säulen von palästinensischem Marmor, viele Grabmale, eine Silbermannsche Orgel etc. Dann ist die Frauenkirche mit dem Kuppelthurme zu nennen, von dem man die schönste Rundsicht hat. Erbaut ward diese äusserlich stattlichste Kirche Dresdens von Georg Bähr, der sie in den Jahren 1726 — 45 ganz aus Pirnaischem Sandstein, ohne die geringste Anwendung von Holz, nach dem Vorbilde der römischen Peterskirche aufführte. Die Kuppel erhält durch vier Bogenfenster ihr Licht und ist mit den vier Evangelisten und vier Haupttugenden durch Grone ausgemalt. Um dieselbe stehen vier pyramidenförmige Thürme. Der grosse Altar besteht aus vier Säulen von grünem Marmor, deren vergoldete Kapitelle mit Weinlaub und Kornähren ornamentirt sind. Das Altarblatt, welches in schöner Skulptur den Heiland am Oelberg schildert, und die Statuen des Moses und Aaron, des Paulus und Philippus, sind Werke des Dresdner Bildhauers Johann Christian Feige, der 1732 geboren war und gegen Ende desselben Jahrhunderts starb. (Dieser Künstler arbeitete viel in Gemeinschaft mit seinem 1736 gebornen Bruder Johann Friedrich Feige; Beider gemeinsames Werk sind vielleicht die vorerwähnten Altarsäulen.) Bemerkung verdienen auch die unter der Frauenkirche befindlichen Katakomben. — Die katholische Kirche, vom Italiäner Gaetano Chiaveri in einem eklektischen Styl erbaut, datirt vom Jahr 1756 und besteht ebenfalls aus Pirnaischem Sandstein. Sie hat ein kupfernes Plattdach, um welches ein Doppelgeländer läuft, das mit 64 Statuen von Evangelisten, Aposteln und Heiligen geschmückt ist. Diese überlebensgrossen Statuen sind nach Torelli's Zeichnung von Mattielli aus Sandstein gemeisselt. Der Fussboden der Kirche ist mit Marmorplatten von wechselnder Farbe belegt. Berühmt ist die Kirche

wegen ihrer Orgel, die für das schönste Werk des Strassburger Orgelbauers Silbermann gilt, sowie wegen eines Hauptwerkes des eklektischen Malers Anton Raphael Mengs. Von der Hand dieses zwar nicht geistreichen, aber in trauriger Kunstzeit bessere Wege verfolgenden Künstlers ist das Gemälde des Hochaltars, an dem er in Rom arbeitete und das er zu Madrid vollendete. Es ist ein Oelgemälde von 33 Fuss Höhe und 16 Fuss Breite, und stellt die Himmelfahrt Christi dar. Wenn an diesem Gemälde auch nichts überrascht und es dem kunsterfahrenen Beschauer vorkommt, als habe er dergleichen schon gesehen, ohne bestimmt die Vorbilder angeben zu können, aus welchen Mengs die Einzelheiten seiner Darstellung entlehnt hat, so erfreut doch die schöne Gesammtwirkung, Färbung, Beleuchtung und Anordnung, wie denn auch die einzelnen gelungenen und anmuthigen Bildtheile den aufmerksamen Betrachter zu fesseln vermögen. Mengs scheint hier Raffaels Transfiguration zum Muster genommen zu haben; wenn aber auch das Mengsische Werk tief unter dem Raffaelischen steht und uns keineswegs begeistern und rühren kann, so ist es doch durchweg eine so verständige und gelungene Malerei, dass der Beschauer Achtung vor dem Meister gewinnt und mit einer gewissen Befriedigung sich zum Lobe bequemt. An den Seitenaltären dieser Kirche findet man Stücke von Sylvestre, Alexander Thiele, Karl Hutin (Kreuzigung), Bottari und Torelli. Von Hutin ist auch ein Plafondstück in einer Kapelle daselbst. — Die Kreuzkirche, deren Wiederaufbau, nachdem die alte im preussischen Bombardement von 1760 zur Ruine geworden war, im J. 1764 nach dem Entwurfe des Baumeisters Schmidt (welchen später die Architekten Exner und Eigenwillig theilweis umänderten) begonnen und im J. 1792 vollendet wurde, stellt ein Oblongum dar, weist ein kupfernes Plattdach auf und hat einen 305 Fuss hohen Thurm, der sich durch drei übereinander erhebende Säulenstellungen bildet. In der Kirche eine vortreffliche Orgel und ein erschrecklich buntes Altargemälde der Kreuzigung mit sechs Ellen hohen Figuren von dem Zopfmaler Johann Eleazar Zeisig, genannt Schenau von seinem Geburtsorte Grossschenau bei Zittau. — Der jüngste Tempel Dresdens ist die im J. 1838 nach dem Plane des Professors Semper begonnene und 1840 vollendete Synagoge, ein gut in orientalischen Architekturformen durchgeführter Bau. — Zu den grossen Profanbauten übergehend müssen wir gebührend zuerst das königliche Schloss erwähnen, das als ein formloses Gebäude keinen erfreulichen Anblick gewährt. Begonnen wurde dieser Schlossbau unter Herzog Georg im J. 1534; die Vollendung erfolgte unter August dem Zweiten. Der Umfang des Schlosses wird auf 1300 Schritt angegeben, die Höhe des Schlossthurmes auf 177 Ellen. Zu bemerken sind hier die mit Gemälden von Mengs und Kopien nach Rubens geschmückte Kapelle, das Porzellankabinet und der Thronsaal, der in den letzten Jahren neu hergestellt und mit Fresken nach den Entwürfen Eduard Bendemann's ausgeschmückt ist. Die vier grossen figurenreichen Hauptwandbilder stellen Scenen aus dem Berufskreise der vier Stände dar und sind der Geschichte des sächsischen Kaisers Heinrich I., des Städtegründers, entnommen. Das eine zeigt den Kaiser Heinrich im Moment, wie er die Bauern zur Stadt abzählt; auf dem andern sieht man ihn mitten unter den Werkleuten einer im Bau begriffenen Stadt stehend und Befehle ertheilend; auf dem dritten ist die Ungarnschlacht bei Merseburg, in deren Folge Heinrich der Befreier Deutschlands ward, und auf dem vierten die Bekehrung des Dänenkönigs Kanut zur Darstellung gebracht. Auf der Thronsesselseite sieht man die sechzehn grossen Gestalten alter Gesetzgeber, Helden und Staatengründer, lauter Heroen, die in der Erziehung der Völker eine hohe Bedeutung haben und in der sittlichen Entwicklung derselben einen grossen Moment festhalten. Die Reihe eröffnet Moses (von Bendemann schon gemalt, bevor sein Augenleiden die Arbeit auf mehre Jahre unterbrach); ihm folgen David, der von oben den Rhythmus empfängt für seine Entzückungen, Salomo, der die Krone vor sich hin zu Boden setzt; Zoroaster, dessen lichte Glorie im Angesicht wie ein Abglanz seiner Lehre von der Heiligkeit des Lichtes erscheint; Lykurg, mit erhobener Rechten streng gebietend; Solon, in würdigster Milde; Alexander der Grosse, den Fuss trotzig auf einen Stein gesetzt, auf den Schaft einer Lanze sich stützend; zuletzt Numa Pompilius. Diese bilden die Reihe zur Rechten des Thrones. Ueber dem Thronsessel erblickt man die jungfräuliche Saxonia. Zur Linken eröffnet Konstantin der Grosse knieend, wie er das Zeichen am Himmel erblickt, das christliche Zeitalter; Gregor der Grosse steht ihm zur Seite, betend, die Welt durch den sanften Dienst der Busse bezwingend; Karl der Grosse, neben jenem, hält die Welt mit weltlich starken Armen; dann folgen Kaiser Heinrich der Erste von Sachsen mit Otto als Jüngling, dem er seinen Beruf deutet, und Kaiser Konrad der Franke, der kriegerisch vordringend das

Schwert zückt; endlich Friedrich der Rothbart, Rudolf von Habsburg und Kaiser Max, der „letzte Ritter,“ mit Albrecht dem Beherzten. Oberhalb der Thür, dem Thron genüber, reichen sich die vier Stände des Volks, der Geistliche, der Ritter, der Bürger und Bauer, die Hand zum Bunde. An den vier Wänden läuft rings der ebenfalls al fresco gemalte, bei der ansehnlichen Grösse des Saales sehr reichhaltige Fries, der in sinnreicher Auswahl und Zusammenstellung eine Reihe von Bildern aufweist, die den ganzen darstellbaren Kreis menschlicher Thätigkeiten und Schicksale durchlaufen, von Schöpfung und Kindesalter bis zum Tode und Eingehen in ein höheres Reich. Einzelne dieser Gruppen sind auch hier von Bendemanns eigener Hand gemalt, die meisten jedoch hat er durch seine Freunde und Schüler ausführen lassen. Das Ganze gibt Zeugniss von einer mit Liebe unternommenen und mit sinniger Sorgfalt durchgeführten Arbeit. Geklagt wird nur, dass die Architektur der Malerei Schaden thue. Der bewährte Kunstkenner Dr. Waagen schrieb im J. 1839, als er Bendemanns Entwürfe zu den Thronsaalfresken bei dem Künstler selbst gesehen, folgendes Urtheil nieder. „Die Entwürfe etc. sind voll von schönen und eigenthümlichen Erfindungen. Die meisten behandeln die verschiedensten Zustände des menschlichen Lebens ungefähr in den Kunstformen, welche aus dem Todtentanze von Holbein bekannt sind. Die Leichtigkeit und Bequemlichkeit, womit Bendemann sich in dieser ihm neuen Form bewegt, die grosse Lebendigkeit mancher sehr dramatischer Vorgänge ist mir ein Beweis von der Vielseitigkeit seines Talentes, welches wir bisher fast nur von der tragischen und elegischen Seite kennen gelernt haben.“ Im J. 1841 sah Derselbe im Saale selbst ausser den Friesbildern auch die seitdem ausgeführten Figuren der Gesetzgeber, Kaiser und Könige, welche zu Seiten des Thronsessels situirt sind. Er fand den Eindruck all der gesehenen Malereien durchaus günstig, doch bemerkt er auch, dass freilich die von Bendemann eigenhändig ausgeführten Fresken vor den Ausführungen seiner Gehilfen durch eine ungleich geistreichere Behandlung und eine feiner abgewogene Harmonie in den Farben sehr hervorstralen. (Vgl. „Kunstwerke und Künstler in Deutschland,“ Th. I. S. 5.) Ihre Beendung fanden die Thronsaalfresken gegen Ende 1845, wo sie sich zum Erstenmal für die zur selben Zeit in diesem Saale bei der Landtagseröffnung um den König versammelten Stände als die würdigste Umgebung erwiesen. Von Abbildungswerken, diese Fresken betreffend, ist uns vorerst nur das folgende bekannt geworden: „Der Fries im Thronsaal des kön. Schlosses in Dresden, in Fresko gemalt von Ed. Bendemann, radirt nach den Originalen von Hugo Bürkner.“ (Leipzig, Verlag von Mayer und Wigand. Erscheint in vier Lieferungen, die zusammen sechzehn Blätter enthalten.) Es ist uns gestattet worden, aus diesen trefflichen Radirungen zwei Scenen hier durch den Holzstich (Arbeit von Ritschl von Hartenbach) wiederzugeben. — Das Prinzenpalais, derzeit Wohnung des Prinzen Johann, entstand 1718 unter August dem Zweiten und wurde 1760 von dessen Nachfolger verschönert. Bei der Restaurirung dieses baufällig gewordenen Palastes in den J. 1843 bis 1844 sind an demselben die störenden Seitenanbaue nach dem Zwinger und das alte unförmliche Mansardendach beseitigt worden; auch hat man alle schadhaften Dekorationen ergänzt. Durch diese Abtragung der Anbaue und der Hofeinfriedigungsmauer ist ein geräumiger Platz vor demselben erlangt worden, und es kommt nunmehr sowohl dieser Palast als die genüberstehende Sophienkirche von allen Seiten frei zur Ansicht. Im Prinzenpalais befindet sich die werthvolle, 20,000 Druckwerke und 250 Handschriften aufweisende Secundogenitur-Bibliothek und eine grosse Sammlung von Familienporträts. — Der unter August II. im J. 1711 erbaute Zwinger mit seinen uns jetzt kunstlos erscheinenden Pavillons und seinen vier Springbrunnen sollte den Vorhof zu einem grossartig projektirten Residenzschlosse in der Friedrichstadt bilden: derselbe ist eine Schöpfung des Oberlandbaumeisters Pöpelmann, dessen wir bereits als Neugestalter der Elbbrücke gedacht haben. Im Zwinger findet man das Naturalienkabinet (ausgezeichnet in der mineralogischen, sowie in der zoologischen, namentlich ornithologischen Abtheilung), die Sammlung mathematischer und physikalischer Instrumente (die erst in neuern Zeiten eine höhere praktische Brauchbarkeit erhalten hat und unter andern Merkwürdigkeiten einen messingenen arabischen Globus enthält, worauf die Schrift und Sterne mit Silber, die Linien mit Gold eingelegt sind und der im J. 1289 von Mohammed, dem Sohne des Astronomen Muwajed Elardhi aus Damaskus, verfertigt ward), die vom Kurfürsten Johann Georg angelegte, seit 1814 im obern Zwingerpavillon aufgestellte Modellsammlung (welche z. B. Gärtners Modell zu einer pfeilerlosen Brücke von 200 Fuss Länge, einen um seine Axe perpendikulär laufenden Schleifstein, *eine*, wenn in Bewegung gesetzt, in einer Rinne eine Zeitlang auf- und ablaufende Kugel und ein nach Anleit der Bibel construirtes kleines Modell des salo-

Scene aus dem Bendemannschen Fries im Thronsaale.

monischen Tempels, hergestellt in dessen ursprünglichen Materialien, zur Schau bringt), die aus mehr denn 300,000 Blättern bestehende Kupferstich- und Handzeichnungsgallerie, von der wir weiter unten besonders handeln, und das historische Museum, welches 1833 aus der vormaligen Rüstkammer und einem Theile der Kunstkammer gebildet ward und chronologisch geordnet viele für Sittengeschichte und Ethnographie interessante Gegenstände enthält. Der erfahrene Kunstfreund J. G. von Quandt, der Ordner dieser wichtigen Sammlung, hat hierüber

Scene aus dem Bendemannschen Fries im Thronsaale.

eine gut orientirende Schrift: *Das historische Museum in Dresden* im J. 1834 im Verlage der Waltherschen Hofbuchhandlung herausgegeben. Wir lassen nach Anleit dieses Werkchens einige nähere Angaben folgen. Der erste Saal enthält solche Gegenstände, welche dem häuslichen Bedarfe angehören und in denen das Familien- und gesellige Leben der Vorzeit sich darlegt. Der durchgehende Charakter derselben ist Tüchtigkeit und Sorgfalt in der Ausführung, und um die Zweckmässigkeit spielt eine heitere Laune mit reichen Verzierungen. Bildnisse vollenden hier das Zeitgemälde. Zuerst ziehen durch ihre Farbenpracht die bunten halbrunden Glasfenster dem Eingange genüber die Aufmerksamkeit auf sich, sowie auch etliche andre, die an den Glasthüren in der Hauptwand aufgehangen sind und nähere Betrachtung verdienen. Die in künstlerischer und historischer Hinsicht wichtigsten Glasgemälde sind in drei Schirme gefasst und so theils mehr geschützt, theils dem Auge näher gebracht. Jedem Schirme ist eine dem Style, der in den dareingefassten Glasgemälden vorherrscht, angemessene Form gegeben. Im ersten Schirme sieht man eins der merkwürdigsten Glasbilder, das vielleicht zu den frühsten Versuchen der Glasmalerei gehört, ein selbständiges Bild hervorzubringen. Es stellt das Martyrium des heil. Erasmus dar. Dem Kostüm der Figuren mit ziemlich knapp anliegenden Beinkleidern und dem Zeichnungscharakter nach reicht dieses Bild wenigstens in den Anfang des 15. Jahrhunderts hinauf. Die Farben scheinen mehr eingeätzt als eingebrannt zu sein. Dieses Bild ist um so merkwürdiger, weil es auf ein einziges Glasstück gemalt ist, während die ältern Glasmalereien sonst immer aus mehren Stücken componirt sind. Der Künstler malte es in einer Farbe und bedurfte daher nicht mehrer Gläser von verschiednen Farben. Diese Einfarbigkeit sowie die Figurenkleinheit beweisen, dass es nicht von einem Kirchenfenster, sondern von einer Mönchszelle oder einer Hauskapelle stammt. Der zweite Schirm (dunkelbraun und von einer an die ausgeschweiften Verdachungen, welche im 16. Jahrh. an die Stelle der hohen Kirchengiebel traten, erinnernden Form) fasst Bilder ein, welche gegen Ende des 16. und im Beginn des 17. Jahrh. gemalt sind und keinem Gotteshause angehörten. Im Fronton ist ein Bildchen, das den Gottvater vorstellt und offenbar das Fragment einer Glasmalerei aus einer Hauskapelle ist. Die Pinselführung darin ist leicht und fest und bezeugt die Hand eines vortrefflichen Meisters in kleinen Glasbildern. Sechs Medaillons enthalten die Vorstellungen verschiedener Gewerbe: der Jagd, der Weberei, des Kriegshandwerks, des Handels, der Schmelzerei und der Kochkunst; wahrscheinlich gehörten diese Gemälde dem Rathhause eines Ortes an, wo benannte Gewerbe vornehmlich blühten. Da diese Malereien aus mehren Glasstücken zusammengesetzt, die rothen Gläser nur von einer Seite überfangen und da wo der farbige Ueberzug andern Farben weichen musste, ausgeschliffen sind, so gehören sie noch dem 16. Jahrhundert an. Auf dem Ballen, der zu den Füssen eines Kaufmanns liegt, steht die Jahrzahl 1562 und das Zeichen *M* mit einem Kreuzchen darüber. Vorzügliche Arbeiten sind die Bilder des Handels, der Jagd und Weberei, die an einen bedeutenden schweizerischen Glasmaler gemahnen. Ein auf eine ganze Glastafel gemalter, daher in den Farben minder prächtiger heil. Matthäus ist von so sorgsamer Behandlung, dass man auf den Meister Oswald Stimmer räth. Das letzte vom zweiten Schirm mit eingefasste Bild stellt eine sich sträubende Frau dar, welche ein Mann umarmt. Zeichnung und Ausführung sind leicht und meisterhaft, auch die Farben noch glänzend genug für ein Bild, bei welchem die Tinten mit dem Pinsel auf eine Glastafel aufgetragen sind; doch fehlt natürlich das kräftige Roth, das nur dem geschmolzenen Glase beigemischt werden kann. Dem dritten Schirm ist in Rücksicht auf die Bilder, die er umfasst, eine ganz einfache Form gegeben; oben enthält er eine Beschneidung, die mit eingebrannten Farben auf eine Glastafel gemalt ist und also einer spätern Zeit angehört; fünf andre Bilder, fast nur grau in Grau, mit einem Anfluge von Gelb und einem Kupferbraun gemalt, stellen die Kraft, zwei Sibyllen, die Musik und die Mutterliebe dar, in welchen grossartigen Gestalten sich ein Meister bewährt, dem die Kunst jenseit der Alpen nicht unbekannt blieb. Wenden wir uns zum Innern des Saales, so erblicken wir an zwei Hauptpfeilern, die das Gewölbe tragen, das ernste und kräftige Bild Albrechts des Beherzten und das seiner Gemahlin Sidonia (Tochter des Böhmenkönigs Georg Podiebrands), welche Porträts der Stammältern der jetzt königlichen albertinischen Linie von Lukas Kranach gemalt sind. Ferner sieht man Georg den Bärtigen, nach einer Münze in Basrelief gearbeitet von Professor Rietschel. Links neben einem Schenktisch erblickt man das Bildniss Herzog Heinrichs des Frommen, des Sohnes Albrechts des Beherzten und Bruders von Georg dem Bärtigen; das Attribut des Bolzens bezieht sich auf seine Liebhaberei am Armbrustschiessen. Dieser Fürst nahm 1525 das evangelische Glaubensbekenntniss an und führte es 1539 nach dem Tode Georgs des Bärtigen in sämmt-

lichen albertinischen Landen ein. Rechts sieht man den Kurfürsten Ernst, den Stammvater der ernestinischen Linie, in einem Medaillon von Prof. Rietschel. Ueber der Büste des Kurfürsten Ernst ist das Bildniss Friedrichs des Weisen (gute Kopie nach Lukas Kranach) aufgestellt. Ueber der Seitenthür rechts das Bildniss Johann Friedrichs des Grossmüthigen (Kopie nach Lukas Kranach); links das Porträt des kriegerischen Kurfürsten Moritz. Dann mehre Bildnisse des Kurfürsten August; eins stellt denselben in jüngern Jahren dar und ist 1561 gemalt, ein andres, laut Beischrift von Cyriacus gemalt, zeigt seine Züge im J. 1586. Unweit davon das Porträt seiner Gemahlin, der Anna von Dänemark, genannt Mutter Anna wegen ihres vortrefflichen Gemüths; daneben die Tochter, die an den Pfalzgrafen beim Rhein, Johann Kasimir, vermählte Elisabeth. Unter den alten Hausgeräthschaften, die dieser Saal darbietet, heben sich besonders die Trinkgefässe hervor. Auf zwei Schenktischen bemerkt man kleine Becher in Bärengestalt (von welchen sich die Redensart herschreibt: einen Bären anbinden), sogenannte Willkommen und Gläser von Fadenglas, letztere von Murano bei Venedig. Höheres Interesse gewähren sodann im Saale mehre Trinkhörner, z. B. ein Büffelhorn in vergoldetes Silber gefasst. Ein alter auf einem knorrigen Baume ruhender Mann ist der Träger des Gefässes. Auf dem Baume liest man die Inschrift: *Halt veste, uns kommen Gaeste.* Am Mundstück sind unkenntliche Wappen. Das spitze Hornende trägt eine Burg, die den Rundbogenstyl zeigt, was zusammenbetrachtet mit der Helmlosigkeit der Wappen auf sehr frühe Zeit hinweist, wogegen freilich die auf das Ende des 15. Jahrh. schliessen lassende Inschrift streitet. Ein andres Büffelhorn, das auf zwei Vogelklauen ruht, rührt offenbar aus sehr früher Zeit. So lässt auch ein Trinkhorn mit vier silbernen Vogelklauen auf ein hohes Alter denken wegen der fabelhaften Vogelgestalt und der Art, wie solche geformt ist. Der Deckel dieser sogenannten „Greifenklaue" nämlich stellt einen Hahnenkopf vor; die Flügel scheinen die eines Adlers zu sein, der Schweif aber gleicht dem eines Straussen. Ein Pokal von Rhinozeroshorn zeigt ein *en-basrelief* geschnittenes Bacchanal, ein andrer desselben Materials ist mit Sirenen und Delfinen geschmückt. Zwei Tische von Cypressenholz sind merkwürdige Luxustische mit unebenen Deckplatten; auf der Platte des einen nämlich sind zwei Könige, ein Kaiser und ein Papst, auf der des andern ländliche Beschäftigungen und Jagdvergnügungen *en basrelief* vorgestellt. Wohl ist die treffliche Schnitzarbeit bewundernswerth, aber bedauern muss man, dass so viel schöne Kunst an der unzweckmässigsten Stelle verschwendet ward. Weiter treffen wir 24 Stühle mit Sitzen von Serpentin und mit Lehnen von Jaspisauslegung. Sie sind von geschickter Hand gearbeitet; auf den Lehnenrückseiten sieht man die flach geschnittenen Bildnisse römischer Kaiser. Ein Schrank, welcher der Lutherschrank heisst, bewahrt Dr. Luthers mit elf kleinen Diamanten besetzten Goldring, sowie den Mundbecher und ein Medaillonbild des Reformators. Die Schubladen dieses einfachen Schrankes von schwarz gebeiztem Holze sind mit Silberbeschlägen und geschliffenen Steinen verziert. Ausserdem machen sich ein paar Schränke durch ihre treffliche ausgelegte Arbeit bemerklich; sie sind Werke des Meisters Hans Schifferstein. In einem Glaskasten sieht man folgende Kunstarbeiten: eine Kette aus Perlmutter mit schön geschnittnen Bildnissen, ein emaillirtes Kästchen mit den Thaten des Herkules auf blauem Grunde (in der Zeichnung dem Style des Heinrich Aldegrever entsprechend), einen aus einer indischen Nuss geformten, in Silber gefassten und mit Perlen besetzten Löffel (merkwürdig durch die fantastische, ein Ungeheuer darstellende Form), endlich ein grosses Trinkhorn ohne Gestell (das ganz geleert werden musste, wenn es gefüllt war) und ein Trinkhorn aus Rhinozeroshorn in Gestalt einer grossen Blumenglocke geschnitten. Das erstere (gestellose) Trinkhorn besteht aus weissem Büffelhorn; am obern Rande ist die Trinität als ein Gesicht dargestellt, welches, recht besehen, sich dreifach zeigt; darunter ist ein Dreieck, in dessen Winkeln die Namen der drei Personen geschrieben stehen, die Schenkel des Dreiecks aber bezeichnen die Unterscheidung der Personen durch die Worte *non est*, welche darauf eingegraben sind; aus den Winkeln laufen Bänder nach der Mitte des Dreiecks, so dass dieses wieder in drei Dreiecke sich abtheilt, und auf jedem Bande steht das Wort *est*, das nach dem Mittelpunkt hinweist, worin das Wort *Pater* eingegraben ist, wodurch die Einheit der drei Personen in der Gottheit angedeutet werden soll. Liest man von einer Ecke zur andern, so entsteht der Sinn *Pater non est Filius, Filius non est Spiritus, Spiritus non est Pater*, und liest man die Schrift aus den drei Winkeln nach der Mitte hin, so hat man: *Pater est Pater, est Filius, est Spiritus Sanctus.* Am untern Hornende ist das Fegefeuer abgebildet. Der bildnerische Styl dieser Verzierungen deutet auf das 15. oder frühestens auf das Ende des 14. Jahrhunderts. Das andre angeblich aus Rhinozeroshorn geschnittene Trinkhorn in Blumenglocken-

gestalt ist als ein Meisterstück zu betrachten, denn es ist mit ausserordentlichem Schönheitssinne gearbeitet. Das Material wie die Sinnigkeit der Form lassen hier wohl nicht an sehr hohes Alterthum, am wenigsten an nordischen Ursprung denken, vielmehr darf man dieses Horn für die Arbeit eines mit dem Blumenleben vertrauten orientalischen Schnitzkünstlers halten, der es etwa einem nordischen Pilger lieferte. Die erwähnten und übrigen Trinkhörner, die das historische Museum aufweist, machen diese Sammlung zu einer der reichsten in dergleichen historisch und künstlerisch interessanten Trinkgeräthen, wenn sie nicht in Betracht der grossen Seltenheit solcher Hörner vielleicht gradezu die reichste ist. Unter mehren Sanduhren, welche in demselben Saale bewahrt werden, befindet sich merkwürdigerweise auch eine Taschensanduhr; sie steckt in einem schwarzsammetnen Futterale mit eisernem Beschläge, woraus man schliessen kann, dass sie bestimmt war auf Wanderungen mitgenommen zu werden. Endlich ist ein langer Stock zu erwähnen, in welchem sich ein langes dreieckiges Stilet befindet; derselbe ist von aussen sehr kunstreich mit Arabesken verziert, welche in Bein geschnitten und eingelegt sind; am obern Ende sind Bauerntänze angebracht (in der Kunstweise der Kupferstiche des Meisters *J. B.*), durch welchen Umstand sich der Stock als deutsches Kunstwerk verräth, wenn auch die Klinge darin von einem wälschen Schwertfeger herrührt. — Den zweiten Saal füllen Jagd- und Gärtnereigeräthschaften, sowie Drechselwerkzeuge. Unter den Jagdgeräthen sind von besonderem Interesse die mit Gold eingelegten Fangeisen (Jagdspiesse), womit die Bären und Eber erlegt wurden. Sie stammen zum grössten Theil aus der Zeit des Kurfürsten August des Ersten, während die übrigen aus noch älterer Zeit datiren. Zu den ältesten Jagdwaffen dieser Sammlung zählt eine Armbrust, welche Friedrich der Weise, der Musik- und Jagdfreund geführt haben soll. Auf der einen Seite dieser vom Baron Speck von Sternburg der Sammlung geschenkten Armbrust ist Orfeus vorgestellt, wie er durch die Zaubergewalt seiner Töne die wilden Thiere besänftigt; auf der andern Seite sieht man eine Jagd, wo die Thiere bezwungen werden, da Töne sie nicht mehr zu zähmen vermögen. Genüber am andern Pfeiler ist die Armbrust des Kurfürsten Moritz angebracht. Unter den Jagd- und Hüfthörnern sind drei in einem Glaskasten bewahrte Exemplare besonders beachtenswerth. Das etwas grössere Hüfthorn oder kleine Jagdhorn ist aus einem Elefantenzahn geschnitten und ein höchst merkwürdiges sehr altes Stück. Auf demselben ist ein um das Horn sich windendes Band vorgestellt; an der Stelle, wo um das Horn ein Ornament läuft, das einem dreifachen Geflechte gleicht, ist dieses Band mit einer Schleife befestigt. Auf dem Bande steht in erhobenen sehr alten Lettern: *da pacem domyne yn dyeb nris.* (Gieb Frieden, Herr, in unsern Tagen!) Man sieht darauf in flach erhobener Arbeit Jäger und seltsame Thiergestalten z. B. Einhörner, die mit Spiessen erlegt werden, einen Kentauren, dem aus dem Pferdeleibe andre Thierköpfe herausgewachsen sind und dessen oberer menschlicher Theil mit einem Bogen rückwärts nach einem kleineren affenartigen Thiere schiesst. Auch erblickt man darauf sehr missgestaltete Hirsche, einen thurmtragenden Elefanten, zwei Männer neben einem Vogelhause, in welchem sich ein gekrönter Adler befindet (was Hrn. von Quandt auf die glückliche Vermuthung bringt, dass dies eine Anspielung auf Kaiser Heinrich den Vogler sein könne), ferner einen Jäger mit einem Spiess in der Hand, über dessen Schultern ein unkenntlich geformtes Thier ganz in der Weise hängt, wie es beim Lamm tragenden guten Hirten der altchristlichen Kunst gesehn wird; endlich eine wundersame Vogelfigur mit Menschengesicht und Ziegenbart, und einen erhaben gearbeiteten sitzenden Hund, der die gelungenste aller Figuren auf dem gewundenen Bande ist. Vielleicht stammt dieses Horn aus dem 10. Jahrhundert; darauf deuten theils die seltsamen Gestaltungen, theils die wahrscheinliche Anspielung auf Heinrich den Vogler durch den gekrönten Adler im Vogelhause, dessen Thüren und Fenster unter spitzen Giebeln halbrund sind, theils auch die Inschrift mit der Bitte um Frieden, die wohl angemessen war für einen Künstler, welcher, angehörend dem geistlichen Stande, in einer kriegerischen Zeit lebte, wo Deutschland soviel durch die Hunneneinfälle gelitten hatte. Ein andres gleichfalls elfenbeinernes Hüfthorn von gewöhnlicher Grösse hat an beiden Seiten hinlaufende Blätterverzierung, die mit dem derartigen Ornament altdeutscher Bauwerke zusammenstimmt; die Henkel an diesem Horne werden durch einen Drachen und durch seltsamliche Hunde gebildet. Von neuerer Kunsthand ist ein sehr zierlich geschnitztes, mit mehren allegorischen Figuren geschmücktes Hüfthorn; ferner findet man das Jagdhorn des Kurfürsten August I. (leider seines goldnen Beschläges beraubt) und das des Königs Heinrich IV. von Frankreich, welches durch den Rheingrafen Philipp Otto dem Kurfürsten Johann I. geschenkt ward. Unter den Jagdtaschen und Fesseln sind mehre vortrefflich gestickt, wahre Meisterstücke von Frauenhand; namentliche Aus-

zeichnung verdient ein von der verwittweten Kurfürstin Hedwig an Johann Georg I. geschenkter Schwedler (kleinere Jagdtasche). Dann verdienen Bemerkung einige prachtvolle Hirschfänger, die zum Theil fürstliche Geschenke sind. — Die erste lange Gallerie des historischen Museums enthält ritterliche Rüstungen und Waffen. Als Thürstück ist über dem Eingange dieses Saales ein silberner Harnisch mit einem Helm von schöner mellirter Arbeit aufgestellt. Bemerklich machen sich sodann an den Pfeilern am Saaleingange die sehr alten Klingen; zuerst betrachtet man eine französische mit den Inschriften *Espoer en Diev* 1243 und *En tot mot fie* 1243. Sie scheint als eine solche Waffe gedient zu haben, welche unsre Vorvordern eine Hauswehr nannten; so erklärt sich, dass die Hand noch durch schön geflochtene Bügel (die sehr sinnig aus gebogenen Zweigen sich bilden) geschützt ist. Am zweiten Pfeiler befindet sich eine Hauswehr mit der Jahrzahl 1379 auf der Klinge; hier hat der Griff blos die Kreuzform. Am dritten Pfeiler eine Klinge vom J. 1468, mit neuem Griff. Am mittlern Pfeiler hängt ein grosses Ritterschwert, das im 16. Jahrh. im Welfisholze ausgegraben und vom Mannsfelder Grafen Johann Georg dem Kurfürsten August I. geschenkt ward. Auf der Klinge steht: *Vor Vinters tet er Hohgemvt, Lagarz deheine uz er rvt;* auf der andern Seite: *Chvnrat vil verder Shenke, Hie bie dv mir gedenke.* Der Vorplatz zu dieser Gallerie ist mit einem aus Degen gebildeten Gehege eingefasst; einige Degen in diesem Geländer haben trefflich verzierte Griffe. Einige eiserne, anscheinend gegossene Griffe, worauf Gefechte, biblische Geschichten etc. *en basrelief* dargestellt sind, verdienen wahre Meisterwerke zu heissen. In der Schaar der Harnische ist der erste, ein voller Ritter, von sehr edler Gestalt; derselbe stammt etwa vom Ende des 15. Jahrhunderts. Daneben ein andrer blos mit Helm und Armzeug, von getriebener Arbeit und vergoldet, der noch dem 16. Jahrh. angehört, aber schon die Zeit ansagt, wo der Harnisch zum blossen Staatskleide ausgeartet war. Bemerkt werden sodann etliche reichornamentirte Staatsharnische, welche durch die punktirte Arbeit das Eisengrau erhielten, worauf sich die erhobenen und vergoldeten Verzierungen vortrefflich ausnehmen. Berühmt durch die meisterhafte Arbeit ist die unter Nr. 316 aufgestellte Rüstung, welche Kurfürst Christian I. um 14,000, nach Andern um 10,000 Thaler zu Augsburg gekauft haben soll. Sie mag ein Meisterwerk des namhaften Helmschmieds Kolmann sein, der damals zu Augsburg thätig war. Auf dem Harnische des Rosses sieht man die Thaten des Herkules in erhobener Arbeit; die Medaillons, worin diese Basreliefs angebracht sind, werden von reichen Ornamenten umgeben. Auf der Reiterrüstung sieht man in kleinen Medaillons den Argonautenzug, Jason mit dem goldnen Vliesse, Theseus, der sich von der Seite der schlummernden Ariadne hinwegschleicht, und die Eroberung Troja's. Weiter ist hervorhebenswerth ein mit Reitern und Masken ornamentirter Helm nebst dazu gehörendem Schilde, worauf ein Sieger dargestellt ist, welchem durch Frauen die Schlüssel einer Stadt und durch knieende Bürger Geschenke überreicht werden, — eine treffliche Satire auf den wohlfeilen Sieg über eine Memmenstadt. Ein eiserner Schild mit geätzter Arbeit, worauf Thiere, Laubwerk und andre Ornamente in künstlicher Verschlingung erscheinen und wo in der Mitte in halber Figur sich Judith mit dem Holoferneshaupte erhebt, stammt aus Florenz und kam 1586 als Geschenk an Kurfürst Christian I. Ein antik geformter Helm ist ausgezeichnet durch den edlen grossartigen Styl der darauf befindlichen erhobenen Nereidenfiguren und erinnert an die Werke des florentinischen Bildhauers *Baccio Bandinelli.* Unter allen Schildern der Sammlung ist am reichsten verziert der des Kurfürsten Christian I. Die Form dieses als Weihnachtsgeschenk 1589 von der Kurfürstin verehrten Schildes ist oben breit und läuft unten spitz zu. Immitten befindet sich ein Medusenhaupt; um diese Maske herum sind in Medaillons David und Judith, Minerva und Mars vorgestellt. In den Zwischenräumen der Medaillons sieht man zwei Friedensgöttinnen mit Oelzweigen in den Händen, und zwei gefesselte Krieger, welche besagen sollen, dass der Friede den Krieg fessele. Der kleinste Raum ist noch mit Fruchtgehängen, Schleifen und andern Verzierungen ausgefüllt. „Es würde," bemerkt Hr. von Quandt, „diese Arbeit in Eisen dem geschicktesten Goldschmied Ehre machen." Zwei unter den Nrn. 157 u. 158 aufgestellte, aus Rücken- und Brustharnisch bestehende Rüstungen mit an den Sattelseiten hängenden starkeisernen Schilden (Streiftartschen), welche die hier übrigens noch besonders geharnischten Schenkel schützten, und mit Stiefeln von Kupferblech zur Verwahrung der Unterschenkel, machen als centnerschwere Turnier-Armaturen einer ernsten Ritterzeit einen imponirenden Beschluss. — Die zweite Gallerie enthält Kriegsrüstungen und Waffen der soldatischen Zeit. Man erblickt hier eine Reihe von Fürsten in den Rüstungen, die sie wirklich in Feldzügen oder doch als Feldherren ihrer Heere trugen. „Diese Rüstungen, sagt Quandt, sind gewissermasen als Porträtstatuen zu betrachten,

welche das Charakteristische der Gestalten, wenn auch nicht die Gesichtszüge und feinern physiognomischen Merkmale zeigen." In der ersten Rüstung erblickt man das eiserne Bild Georgs des Bärtigen, diesem genüber an der Säule das Schwert des Bauernkönigs Thomas Münzer. Die zweite Rüstung ist die Heinrichs des Frommen; ihr ist die Eisenkette umgehangen, die der Herzog zu seinen Kleinodien zählte, weil ihn, als er Vicestatthalter von Friesland war, die wegen grossen Abgabendrucks empörten Friesen daran hatten erhängen wollen. Die dritte Rüstung soll vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Grossmüthigen getragen worden sein, als er nach der Schlacht bei Mühlberg gefangen ward. Drei andre Rüstungen gehörten dem Kurfürsten Moritz. Die siebente und achte wurden zu verschiedenen Zeiten vom Kurfürsten August I. getragen. Die neunte trug der Kurfürst Christian I. (gest. 1591) und die zehnte der Kurfürst Christian II. (gest 1611). Am nächsten Pfeiler sieht man das Bildniss des Kanzlers Crell und das Richtschwert, durch welches sein Haupt am 9. October 1601 vor den Augen der Kurfürstin Sophia fiel. (Crell war ein Schlachtopfer der Stocklutheraner, dem diese es nicht vergeben konnten, dass er Christian I. zu mehren Abänderungen in kirchlichen Gebräuchen, namentlich zur Abschaffung des lächerlichen Exorcismus bei der Taufe, getrieben hatte.) Die elfte Rüstung gehörte Johann Georg I. (gest. 1656), dessen Zaudern und Schwanken im 30jährigen Kriege Sachsen unsäglich geschadet hat. Am nächsten Pfeiler sieht man Pappenheims Kommandostab. Unter den folgenden Rüstungen befindet sich die des in der Reformationsgeschichte genannten Fürsten Wolfgang von Anhalt. Zuletzt in dieser Reihe wird die Rüstung des Schwedenkönigs Gustav Adolf, die derselbe auf Paraden trug, und der vom Polenkönig Johann III. (Sobiesky) getragene Schuppenpanzer und Helm gesehn. Der sobieskysche Panzer besteht aus vielen dachziegelförmigen Schildchen, auf deren jedem ein Kreuzchen angebracht ist. Sein Bildniss, von F. de la Croix gemalt, ist neben seinem Harnisch über der Thür aufgestellt. Am mittleren Pfeiler erblickt man die bei Wien von den Sachsen eroberten türkischen Fahnen und Rossschweife. (Kurfürst Johann Georg der Dritte, derselbe, welcher Würtemberg und die Rheingegenden mehrmals von den Franzosen säuberte, machte vor Wien am 2. Sept. 1683, nachdem bereits am 1. Sept. seine Infanterie unter Feldmarschall Goltz und Artillerieoberst Kuffer des Kahlenbergs sich bemeistert hatte, den ersten, zugleich entscheidenden Sturm auf das Türkenlager, und pflanzte darin, der Erste von allen Verbündeten, die sächsische Fahne zum Zeichen des Sieges auf.) Hinten an demselben Pfeiler hängt eine bulgarische Fahne, die ebenfalls im Türkenlager erbeutet ward und durch die darauf befindliche Malerei ächt byzantinischen Styles unsre Aufmerksamkeit erregt. An den nächsten Wänden sensen- und beilartige Waffen, wie sie zu Peters des Grossen Zeit von den Strelitzen geführt wurden. Am Schlusse der Gallerie hängt unten am mittlern Pfeiler der 55 Pfund schwere Kürass, den August der Starke in mehren Feldzügen trug. — Der dritte Saal enthält die Sammlung der Schiessgewehre, darunter manches kunstreich verzierte Stück. Der Gewehrliebhaber findet hier die vortrefflichsten damascirten und mit edlen Metallen eingelegten Läufe und die kunstvollsten Schaftungen, in welche Arabesken und Jagd- und Schlachtscenen eingelegt sind, die selbst das betrachtende Auge des Zeichners und Bildners fesseln werden. — Der vierte Saal weist Prachtgeräthe auf, darunter herrliche Sättel, an denen alles das, was daran metallen ist, eine Fülle von Ornamenten und Basreliefs enthält, zu welchen letztern wohl die geschicktesten Schlachtenmaler die Zeichnungen geliefert haben mögen. Auch die Zäume sind wahre Kunstwerke hinsichtlich ihrer Verzierung. Nicht minder bewundernswerth sind ein Sporn und ein Steigbügel, welche aus gegossenem Eisen bestehen, aber nur wie aus Faden geflochten zu sein scheinen, daher sie Filigranarbeiten in Eisen heissen können. Ein andrer Steigbügel zeichnet sich durch seinen Schmuck mit trefflichen Reiterfiguren aus. — Der fünfte Saal bietet die orientalische Waffensammlung dar, welche unter dem Namen der „Türkenkammer" durch August I. angelegt ward. Wieder höchst interessante Stücke, aber viel willkürlich Zusammengesetztes darunter. Ein griechischer Säbel zeigt rechts die Marie mit dem Kinde, links den heil. Georg mit dem Drachen. Aecht türkische Teppiche, welche die Wände bekleiden, verwandeln diesen Saal in ein morgenländisches Zelt. Hierauf folgt die Kleiderkammer, welche fürstliche Braut- und Staatskleider bewahrt. — In der letzten Gallerie sind wieder allerlei Prachtgeräthe; hier wird auch der polnische Krönungsornat Augusts des Starken aufbewahrt, sowie der Staatskürass, welchen August III. bei der Krönung in Krakau trug, und die zwei Ceremonienschwerter, eins mit dem kursächsischen, das andre mit dem litthauischen Wappen, welche demselben bei seiner Krönung vorausgetragen wurden. Am Ende des Saales steht das vom Steinschleifer Rotermund zum Regierungsjubiläum Friedrich Augusts, Königs von Sachsen, beschaffte Denkmal,

das aus sächsischen Steinarten besteht, womit z. B. Früchte täuschend nachgeahmt sind. Erwähnung verdient auch ein Eichenkranz, dessen Blätter aus Jaspis bestehen. — Endlich befinden sich noch im historischen Museum viele theils geschichtlich höchst merkwürdige, theils künstlerisch ausgezeichnete Waffenstücke, die der chronologischen Ordnung entgingen; sie stammen aus sehr verschiedenen Zeiten und wurden in besondern Glaskasten untergebracht; darunter z. B. das Kurschwert des Kurfürsten Moritz (sehr beachtenswerth wegen der reichgeschmückten Scheide), ein Degen und ein Dolch, deren Griffe mit antiken Cameen besetzt sind (einige derselben sind sehr klein, dafür aber auch sehr schön), ein Degen mit reichgeschmücktem Knopf und Gefäss, wo auf den nur schmalen Biegeln, die zum Schutze der Hand dienen, Hasen-, Schweins- und Hirschjagden dargestellt sind; eine mit durchbrochenen Verzierungen bedeckte Degenscheide; ein Dolch und Scheide mit schönen Masken und ganz erhobenen Figuren vom Augsburger Meister Christoph Weidlitz; eine Dolchscheide, auf deren ganzer Länge ein Römergefecht sich darstellt, mit durchbrochenem Grunde, wodurch die Figuren völlig rund erscheinen, obschon sie nur flach gehalten sind; der sogen. Dolch Rudolfs von Schwaben mit hölzernem Griffe, auf dem sich einer frühen Zeit angehörende Bildwerke befinden, vorstellend eine Frau, die auf einem Manne reitet, und einen wilden Mann, der von einem Mädchen an einer Kette geführt wird; eine Degenscheide mit silbernem Beschläge, worauf der Sündenfall nach dem Kupferstiche Hans Sebald Beham's vorgestellt ist; eine andre mit silbernem und vergoldetem Beschläge, welches aus drei kleinen Reliefs besteht, deren drittes, ein Kampf von sechs nackten Männern, in lebendiger Darstellung und tüchtiger Zeichnung die andern weit übertrifft und ein kleines Meisterwerk des deutschen, von italischen Mustern gelernt habenden Künstlers heissen darf. — Neuerdings ist dem historischen Museum, welches schon einen bedeutenden Theil seiner mittelalterlichen Schätze früheren Schenkungen verdankt, vom Stadtrath in Meissen eine werthvolle Waffensammlung aus der Zeit des Hussitenkrieges geschenkt worden.

Doch verlassen wir jetzt den mit so schätzbaren Sammlungen angefüllten Zwinger, um auf das berühmteste aller Dresdner Museen, die an Werken edelster Kunst so überaus reiche Gemäldegallerie, überzugehen. Diese unschätzbare Sammlung befindet sich zur Stunde, wo wir dies schreiben, noch in dem ungünstigen, den Schätzen bereits schädlich gewordenen Lokale des Stallgebäudes. Ein an die zweite Kammer des Landtags 18$\frac{4}{5}$ gelangtes kön. Dekret wies (wie es schon auf einem frühern Landtage geschehen, wo aber die Sorge für ein neues Hoftheater die weit wichtigere Gallerieangelegenheit in den Hintergrund schob) auf die nunmehr unabweisbare Nothwendigkeit eines neuen Galleriegebäudes hin und beantragte für die Erbauung eines solchen die Summe von 350,000 Thalern, wovon 200,000 Thaler aus sofort verfügbaren Ueberschüssen der Staatskasse entnommen werden sollten. Der über diesen Regierungsantrag der Kammer vorgelegte Deputationsbericht entschied sich denn auch zu Gunsten des Baues des neuen Museums, unter der doppelten Bedingung, dass die Kosten jene besagte Summe nicht übersteigen dürften und die Gebrechen der bisherigen Gallerielokalität im Neubau sorgfältig vermieden würden. Der Bau überhaupt ist nun durch beide Kammern genehmigt und wird an einem würdigen Platze, da wo jetzt die leere Wand des Zwingers steht, errichtet werden. — Die Gallerie, deren Kaufwerth auf acht Millionen Thaler geschätzt wird, enthält über 1500 Bilder der verschiedensten Schulen; ihre Hauptpartien bilden jedoch die Werke italischer und niederländischer Meister. Die italischen Schulen der glänzendsten Zeiten sind überaus reich und durch die kostbarsten Stücke vertreten; glänzend ist auch die in ihren naturalistischen Richtungen so eigenthümliche Bedeutung habende niederländische Kunst durch die mannichfaltigsten Pinselschöpfungen repräsentirt; dagegen sind andre wichtige Schulen mit auffallender Vernachlässigung besetzt, namentlich sucht man die altdeutschen Meister in dieser berühmtesten Gallerie Deutschlands, und findet so wenige, dass man, wenn man die Geschichte nicht kennte, denken müsste, die Gallerie sei eine von fremden, unserm Vaterlande sehr fernstehenden Fürsten gegründete und nur hieher versetzte Sammlung. — Im Allgemeinen ist wohl zu behaupten, dass man in wenigen andern ebenbürtigen Gallerien im ganzen Europa die Grössen der Kunst so in ihrer Grösse sieht wie hier. Der ausserordentliche Werth der Sammlung besteht nicht in der Vollständigkeit der Namen und Schulen, sondern in der Bedeutsamkeit der einzelnen Werke, in dem glücklichen Verhältniss derselben zu ihren Meistern, die in jenen ihren Triumf zu feiern scheinen. Wenden wir uns zuerst, wie billig, zu den Gemälden der deutschen Meister, die hier gegen die Ausländer in betrübsamer Minorität geblieben sind. Da betrachten wir vor allen drei ausgezeichnete Bilder vom jüngern Hans Holbein. Wir sehen

hier eins der herrlichsten Werke altdeutscher Kunst: den Basler Bürgermeister Jakob Meyer mit den Seinen vor der Jungfrau Maria. Die das Christkind auf ihrem Arme tragende Himmelskönigin steht in einer Nische, welche sich oben in Muschelform abwölbt, die in dunkelgoldener Farbe von selbst zur Glorie wird und davor das deutsche, jungfräuliche Antlitz Mariens klar sich abheben lässt. Zur Rechten kniet vor der heil. Jungfrau der Bürgermeister mit zwei Söhnen, zur Linken dessen Gemahlin mit zwei Töchtern. Man glaubt, dass der Knabe auf den Armen der Jungfrau das Bildniss eines Kindes aus dieser Familie sei, welches verstorben war. Ja man geht noch einen Schritt weiter und glaubt in Maria selbst das Porträt einer verstorbenen Tochter des Bürgermeisters zu sehen; wenigstens hat sie die sprechendste, wenn auch verklärte Aehnlichkeit mit dem ältern Sohne des Bürgermeisters, welcher neben ihm kniet. Sie stellt sich uns auf demselben Boden und auf demselben Teppiche dar, auf welchem die Familie vor ihr kniet und um ihre Fürbitte fleht. Es scheint für jeden nachbildenden Künstler eine Unmöglichkeit zu sein, den holdseligen Ausdruck dieses Mariengesichtes wiederzugewinnen; ein unwiderstehlicher Zauber ist darauf hingehaucht. Die Krone, die diese Maria trägt, ist im Kreise aus goldenen aneinander gestellten gleichen Blumenblättern zusammengesetzt und mit Perlen verziert; auf jedem Blättchen sieht man die Figur eines Heiligen angedeutet. Ein Karfunkel steht wie ein Blutstropfen auf dem vordersten Blättchen über der todesklaren Stirn. Ihre goldenen Haare fluten unter der Krone zu beiden Seiten einfach herunter; ihre niedergeschlagenen Augen bedecken sich mildverschleiernd mit den weichen Wimpern. Sie trägt ein dunkelgrünes Gewand, welches, zurückgeschlagen um die Armgelenke, das um die Vorderarme eng anliegende Untergewand und die feinen Manschetten, welche die schönen Hände umgeben, vorscheinen lässt. Um die Hüfte hat sie eine nachlässig geschlungene, rothe, schmale Schärpe, welche mit den Enden herabhängt. Das Kind, von ihren Händen getragen, hat sein Köpfchen auf sein rechtes Händchen und dieses auf die linke Schulter der Himmelsjungfrau gelegt. Es blickt und streckt sein linkes Händchen aus nach den Knieenden herunter. Es bedarf nicht der Aufforderung des frischen Knaben unten, ein Gebet an die Maria abzubeten; diese in der deutschen Kunst verklärte Jungfrau steht ewig vor unsrer Seele. (Hoch ist das Gemälde 5 Fuss 7½ Linien, breit 3 Fuss 11 Linien.) Diese meisterliche Composition, in welcher sich die stille Gemüthstiefe, das sichere Bewusstsein der Gemeinschaft mit dem Heiligen, mit dem in die unmittelbare Erscheinung getretenen Göttlichen, so wunderbar ausspricht, ward etwa in der Zeit um 1530 ausgeführt. Ein zweites Exemplar desselben Gemäldes, dem Dresdner in Grösse und Anordnung durchaus entsprechend, befindet sich zu Berlin im Besitze der Frau Prinzessin Marianne, der Gemahlin des Prinzen Wilhelm. Aloys Hirt, der in seinen 1830 erschienenen „Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag" (Anm. zu S. 16) auf das Berliner Bild aufmerksam machte und demselben gleichfalls Holbeinische Originalität zusprach, liess unentschieden, welches von beiden Exemplaren das ursprüngliche und welches die Replik sei. Trotzdem, dass zweihundertjährige Autoritäten für das Dresdner Bild sprechen, hat neuerdings Prof. Dr. Franz Kugler in Berlin nach genauem Studium beider Bilder die Vermuthung zu begründen gesucht, dass das Berliner Exemplar das ältere ursprüngliche, das Dresdner aber eine von dem vielbeschäftigten Meister mit anderweitiger Beihilfe beschaffte Wiederholung sein dürfte. (Vrgl. Kuglers Aufsatz in Nr. 8 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1845.) Die andern Stücke, welche die Gallerie von Holbein aufweist, sind Porträts, darunter sich zwei seiner ausgezeichnetsten Leistungen befinden. Das eine, das Bildniss einer Frau (auf Holz 2 Fuss 9¾ Zoll hoch, 2 Fuss 2 Zoll breit), zeigt ein blühendes Matronengesicht in sauberem, weissem Häubchen, in schwarzem Obergewande, welches die rothen Aermel des Untergewandes freilässt, mit einer goldenen Kette um den Leib, woran der Rosenkranz hängt, mit welchem nachlässig ihre mit feinen Manschetten umkräuselten Hände spielen. Das andre ist das Bildniss des englischen Juweliers Mr. Morett, wie sich aus der Uebereinstimmung mit dem im J. 1614 von Wenzel Hollar nach Holbein (wahrscheinlich nach dessen für das Gemälde entworfner Zeichnung) gestochenen Bildnisse unwiderleglich ergibt. Das Gemälde ist auf Holz, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 8 Z. breit, und zeigt einen stattlich gekleideten Mann mit der besonnensten gleichmüthigsten Miene, wie sie nur der Aristokratie des klingenden Verdienstes und des angeborenen Beutels eigen ist. Am Barett trägt er eine goldene Medaille mit der Figur eines Heiligen und der Umschrift: *Doce me facere voluntatem tuam.* Er gehört unter jene Weltleute, welche gar nicht auffallen mögen, aber es nicht vermeiden können, dass sie auffallen. Das Bild ist in allen Theilen, selbst in den tiefen Schatten, äusserst durchsichtig und klar, und es verdient die milde harmonische Wirkung die grösste Bewunderung.

Unbegreiflicherweise führt es der Galleriekatalog (selbst der im Jahre des Lichts 1844 erschienene) immer noch unter den Italiänern auf, und zwar unter Lionardo da Vinci,

(*Madonna vom jüngern Holbein.*)

von welchem Freskomaler bekanntlich nur zwei Staffeleibilder: das Medusenhaupt un die Untertuschung zu einer Anbetung (in der Gallerie der Uffizien zu Florenz) vorhan-

den sind, an deren Aechtheit nicht gezweifelt werden kann. (Vgl. J. G. von Quandt: „über die bei der kön. Gemäldegallerie zu Dresden eingeführte Namenangabe“ in

Nr. 9 des Stuttgarter Kunstblatts 1846.) Die übrigen auf Holbein lautenden Stücke sind: Kopf eines schwarz gekleideten Mannes von unfreundlichem Ausdruck (auf

Holz 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit); Bildnisse zweier Männer, Vater und Sohn, welche hinter einem Tische stehen; der Aeltere hat soeben, sich selbst bezeichnend, *Thomas Godsalve de Novico Eztatis sue anno quadragesimo septo* auf ein Blättchen geschrieben; ein Zeddel an der Wand ist mit der Jahrzahl MDXXVIII bezeichnet (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 9 Z. breit); Brustbild eines jungen Mannes mit starken braunen Haaren und schwarzem Hute; er trägt das goldne Vliess am Halse und gleicht dem Kaiser Max I. (auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit); Bildniss eines Mannes in dunkler Kleidung, der mit einer Mütze bedeckt ist und in der Hand ein Papier mit der Jahrzahl 1527 hält (auf Holz 1 F. 4 Z. hoch, 1 Fuss breit); Brustbild eines Mannes mit breitem grauen Barte und mit einem besonders geformten goldenen Kreuze auf der Brust (auf Holz 1 F. ¾ Z. hoch, 11 Zoll breit); ein Mann mit schwarzem Mützchen, dessen Rechte leicht auf ein Buch gestützt erscheint (auf Holz 1 F. 6½ Z. hoch, 1. F. 1 Z. breit); Bildniss eines Frauenzimmers mit weissem Häubchen, schwarzem Kleide und rothen Aermeln (auf Holz 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit); endlich das Bildniss einer jungen Weiblichkeit mit goldener Halskette (auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit). In Holbeinischer Art findet sich ein „Erasmus von Roterdam" (auf Holz 8½ Zoll hoch, 6½ Zoll breit). Von Albrecht Dürer sieht man eine grau in Grau gemalte Kreuztragung (auf Holz 1 F. hoch, 1 F. 4 Z. breit) aus dem J. 1527; ein männliches Brustbild, mit pelzgefüttertem Kleid, angeblich das auf seiner niederländischen Reise gemalte Porträt des Lukas von Leyden, aus dem J. 1521 (auf Holz 1 F. 7¼ Z. hoch, 1 F. 1¾ Z. breit); drittens einen mit Wasserfarben auf Pergament gemalten Hasen vom J. 1502. Ein Gemälde nach Dürer zeigt die sterbende Maria, um deren Bett ein Bischof, mehre Apostel und der heilige Johannes stehen, welcher letztere ihr eine brennende Kerze reicht (auf Kupfer 1 F. ½ Z. hoch, 9½ Zoll breit). Von Georg Pencz, dem Schüler Dürers und Raffaels, ist das Flügelbild einer Altartafel vorhanden, welche die Beschenkung des neugebornen Heilandes durch die Magier darstellt; ferner zwei andre Stücke von derselben Tafel, davon das eine uns noch einen knieenden Magier in gelbem Gewande und rothem Mantel zeigt, während das andre einen Dudelsackpfeifer mit grüner Mütze vorführt. Von Christoph Amberger schaut man ein junges Mädchen mit einem Hündchen unter dem Arme und einem jüngern Mädchen an der Hand; auch schreibt man ihm hier das „Bildniss eines Mannes im schwarzen pelzverbrämten Gewande" zu, der in den Händen seine Handschuhe hält. Von Lukas Kranach dem Aeltern: Judith und Lucretia; Adam und Eva; Erweckung des Lazarus; Kreuzigung Christi; Martin Luther und Philipp Melanchthon (beide Bilder auf Holz 8½ Zoll hoch, 6½ Z. breit); Christine Eilenau (in gleicher Grösse); Christus die Kindlein herzend und segnend; Salomo, der ein weibliches Götzenbild anbetet; Herodias bringt, gefolgt von einem Diener mit einer Schüssel voll Trauben und Früchte, ihrem Vater das Haupt des Johannes; die Ehebrecherin vor Christus; das Jesuskind wird dem Simeon gebracht, der es ehrfürchtig anbetet und zu dessen Seite sich ein Levit mit dem Rauchfass befindet; Simson zwischen fruchtbeladnen Bäumen sorglos im Schoosse der Delila ruhend, die ihm die blonden Locken abschneidet (ein ähnliches Bild des Meisters findet sich in der öffentlichen Gallerie zu Augsburg); Bathseba in Begleitung etlicher Frauen ihre Füsse badend, wird durch David aus der Ferne belauscht; Herkules im Kampfe mit Antäus; der nach dem Kampfe eingeschlafene und nun von den Pygmäen angegriffene Herkules; der erwachte Herkules, welcher mit seiner Keule gewaltig unter seine kleinen Feinde schlägt; Bildniss eines Freundes des Künstlers; auf Pappe gemaltes Bildniss des Markgrafen Georg zu Brandenburg; Porträt des Kurfürsten Moritz; Adam, ganze Figur in Lebensgrösse (auf Holz 5 F. 11 Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.); Eva mit dem Apfel in der Hand (in gleicher Grösse); Martyrium der heil. Katharina; der bethlehemitische Kindermord. Von Lukas Kranach dem Jüngern: der Kurfürst Moritz von Sachsen und dessen Gemahlin Agnes (Tochter des Landgrafen Philipp von Hessen). Aus der altdeutschen Schule bleibt noch zu erwähnen das Bild des Herzogs Albrecht des Beherzten von Sachsen, das einen unbekannten Meister zum Autor hat und etwa in der Zeit um 1490 gemalt ist; ferner ein betender Greis mit einem Todtenkopf in der Hand und Christus mit der Dornenkrone auf einem Steine sitzend, beide nach Albrecht Dürer. Mehr besitzt die Gallerie von spätern deutschen Malern der zerfahrenen Kunstzeit. Von Josephus Heinz (von Karl van Mander im Leben Johanns van Aachen „Joseph Switzer" genannt, der in Italien bei Paul Veronese lernte, aber Correggianer ward, findet man den Proserpinenraub (auf Kupfer 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. breit) und den an die Säule gebundenen Christus. Von Adam Elzheimer (geb. 1574 zu Frankfurt, gest. 1620) zwei Stücke: eine kleine Landschaft mit verfallnen Gebäuden,

im Vorgrunde die heil. Familie auf ihrer Flucht (auf Kupfer 7 Zoll hoch, 9½ Zoll breit); Landschaftsbildchen mit Joseph, der von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen wird (auf Kupfer 9 Zoll hoch, 1 Fuss breit). Auch schreibt man ihm das unter Nr. 469 aufgehängte Bildchen zu, welches die Bewirthung Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis darstellt; es ist ebenfalls auf Kupfer gemalt und 7½ Z. hoch, 9 Z. breit. Dem Joachim Sandrart (geb. 1606, gest. 1688) legt man eine Venus bei, welche den schlummernden Adonis mit Blumen schmückt. Von Augustin Braun, dem Maler des Jabachschen Grabgemäldes zu Köln, fünf evangelische Bilder kleinen Formats. Christoph Pauditz (Christopher Paudiss, geb. 1618 in Niedersachsen, gest. 1666 zu Freising in Baiern) wird vertreten durch das Brustbild eines Mannes mit hoher Mütze, in langen herabhängenden Haaren und mit Stutzbart (vielleicht Selbstporträt), sowie durch ein ausgezeichnetes Situationsbild, das Jul. Mosen auf Margaretha von Parma getauft hat. Man sieht, nach Mosens Erklärung, diese Fürstin im Begriff ihre Abdankung zu diktiren; sie sitzt an einem rothbehangenen Tische auf gleichfarbigem Polsterstuhle; der dahinter stehende Macchiavelli hat im Schreiben inne gehalten und macht ihr noch einmal Vorstellungen, aber ihre Handbewegung spricht: die Sache ist rund und abgemacht! (Auf Leinw. 3 F. 7½ Z. hoch, 5 F. 4 Z. breit.) Noch zwei Stücke finden sich von Pauditz vor: das Brustbild eines alten Weissbartes in einer Pelzmütze und das eines Mannes mit grauem runden Hute. Nikolaus Knupfer, der Schlachten- und Bildnissmaler (geb. 1603 zu Leipzig), hat sich selbst dargestellt, in einem Gartenzimmer sitzend an einem Tische, auf welchen seine Frau ihr Kind gestellt hat, und singend mit ihr aus einem Notenbuche. (Auf Holz 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 11½ Z. breit.) Von Johann Heinrich Schönfeld (geb. 1609 zu Biberach, gest. 1675 zu Augsburg) findet sich ein drachenerlegender Kadmus; ein den Hannibal vor den Karthagern schwören lassender Hamilkar; ein Gigantenkampf; ein mit Gemälden verzierter Saal des 17. Jahrh. in Oberitalien, mit mehren sich darin musikalisch unterhaltenden Männern; daneben ein ähnliches Bild, wo der Künstler seine eigne Arbeit, den Gigantenkampf, als Hauptgemälde im dargestellten Saale angebracht hat und wo eine Dame auf den Flügel spielt, welche von mehren Musikern accompagnirt wird; endlich ein Hirtenfest, wo vor einem mit Statuen umgebenen Springbrunnen ein Mädchen tanzt. Von Johann Lingelbach (geb. zu Frankfurt am Main 1625, gest. zu Amsterdam 1687) trifft man ein Hafenbild; man sieht darauf eine hohe gewölbte Mauer mit einem Leuchtthurme, im Mittelgrunde einen Dreimaster, davor eine Galeere, im Vorgrunde mehre Menschen und ein paar gefesselte Sklaven. Johann Heinrich Roos (geb. 1631 zu Otterdorf in der Pfalz, gest. 1685 zu Frankfurt am Main) liefert einen röthlich weissen Ochsen, einige Ziegen und Schafe im Vorgrunde einer Landschaft, wo unter den weidenden Thieren ein altes Weib sitzt; ferner eine Gebirgslandschaft mit den verfallnen Mauern eines antiken Gebäudes, wo im Vorgrunde etliche Stücke Rindvieh, Schafe und Ziegen nebst dem schlafenden Hüter sich befinden; drittens etliche Rinder nebst Ziegen in einer Landschaft mit verfallnen Gebäuden, wo die an ein Mauerstück gelehnte Hirtin eingeschlummert ist. Von Karl Loth (Carlotto, geb. 1632 zu München, gest. 1698 in Venedig) wird aufgewiesen ein Loth mit seinen Töchtern und ein mit gefaltenen Händen sitzender Hiob; ferner der Heiland niedergesenkten Hauptes mit Dornenkrone und Purpurmantel neben Pilatus, und ein zweiter Hiob, welcher gen Himmel blickt und von etlichen Freunden zu trösten gesucht wird. Von Kaspar Netscher (geb. 1639 zu Heidelberg, gest. 1684 im Haag) ist ein Selbstporträt vorhanden; es zeigt den Künstler nachdenklich dasitzend und den Kopf mit der Linken stützend, während die Rechte die Schreibfeder hält, mit der vielleicht ein Liebesbrief zu Stande kommen soll. Sein Gesicht ist fein, gebildet und vornehm wie seine Malart. Das Haupthaar wallt reich herab; sein schwarzsammetner kurzärmeliger Burnus lässt das reich vorbauschende Hemd um die Armgelenke sehen. Ein zweites Stück Netschers schildert die Morgentoilette einer jungen Dame. Uns zugekehrt sitzt das Fräulein in ihrem Zimmer; sie trägt über das gelbseidene Kleid den reichen rothseidenen Morgenüberwurf, und da sie später ausgehen wird, so liegt ihr prächtiger blauer mit Atlas gefütterter Mantel bereits auf dem Armstuhle, ihr zur Seite; ihr Kammermädchen ist beschäftigt ihr die Haarschleife zu stecken, sonst ist sie mit ihrer Toilette fertig bis zum Frühstück, welches ein Page herbeibringt; unterdess dient ihr das prächtige Wachtelhündchen auf dem Schoosse zur Unterhaltung. Dann sieht man von Netscher das Bildniss der Frau von Montespan, die an einem mit einem Teppich bedeckten Tische sitzt, auf welchem ein Globus steht, und auf einem andern Bilde dieselbe als Harfenspielerin, wo sich zu ihren Füssen der Herzog von Maine als kleiner Knabe befindet. Ferner eine sitzende und nähende Frau mit dem Nähkissen auf dem Schoosse; eine sitzende spinnende Bäurin; eine singende Dame, welche in einem

Bogenfenster mit herabhängendem Teppich steht und von dem Herrn unten mit der Guitarre begleitet wird. Sodann blicken wir in ein Prunkzimmer, wo eine in weissen Atlas gekleidete Dame mit ihrem blonden Lockenköpfchen vor dem Klaviere steht; hinter ihr sieht man in reichem blauseidenen Gewande, den Arm auf die Stuhllehne gelegt, ihre noch hübsche Mutter; der Anbeter der klavierenden Schönen, ein reich gekleideter Herr, sitzt vor ihr an der Ecke des Instruments und singt ihr aus dem Notenbuche herzschmelzend vor, sein Mund spitzt sich zu Flötentönen zusammen und man merkt es der Nase an, dass sie Hoboenklänge hervorbringen hilft; dabei hat er sich unwiderstehlich herausgeputzt, — wie elegant einnehmend sitzt er da! wie zierlich sind die Füsse über das Kreuz und wie kokett der Hut auf den Schooss gelegt, so dass die Federn schmachtend nach vorn herabfliessen! Er siegt auch schon, denn die vornehme Blondine blickt liebesprechend sich nach ihm um. Vor allen genannten Stücken aber wird als ganz besonders meisterhaft gepriesen die Darstellung der jungen kranken Frau mit dem Doctor; die Kranke sitzt in einem Lehnsessel und blickt mit der halb zagen halb hoffenden Miene ängstlicher Erwartung nach dem neben ihr stehenden Arzte hinauf. (Auf Leinw. 11½ Z. hoch, 9½ Z. breit.) Abraham Mignon (Minjon), geb. 1640 zu Frankfurt am Main, gest. 1679 zu Wetzlar, zeigt seine Kunst in herrlichen Frucht- und Blumenstücken. Auf dem einen Bilde sieht man Früchte und Blumen mit blauen Bändern zusammengeknüpft in Form eines Kranzes an einem Metallringe hängen. Dann sieht man auf einem Tische einen Strauss von mehrerlei Blumen und daneben liegende Trauben nebst einem Zweige mit Aprikosen; ferner einen Blumenstrauss in gläsernem Gefäss auf einem Steintische; einen todten Hasen, der mit den Hinterläufen über einem Tische hängt, mit ihm zugleich ein Hahn, während auf einem Teller einige Pfirsige und Trauben liegen; eine Guirlande von Blumen und Früchten, mit blauen Bändern gebunden; dann in einem Korbe mit Früchten ein Vogelnest, zu dem sich ein auf dem Henkel des Korbes sitzender Stieglitz herabneigt; endlich auf einem Tische in schöner Gruppirung blaue Weintrauben und ein Pfirsig, daneben eine geöffnete Nuss. Von dem berühmten Thier- und Jagdenmaler Karl Ruthart, der in der Zeit von 1660—80 blühte, besitzt die Gallerie folgende Stücke. Mehre Bären, von starken Hunden gepackt; fliehende Hirsche, von Hunden angefallen; mehrerlei Hirsche am Abhange einer felsigen Gegend, wo unten im Vorgrunde etliche Kraniche aufsteigen. Samuel Botschild (geb. 1641 zu Sangerhausen in Thüringen, gest. 1707 zu Dresden) zeigt sich in einem Porträt des Obersten Kaspar von Klengel. Johann Glauber (ein Hochdeutscher, geboren aber zu Utrecht 1646, gebildet in Holland und Italien, thätig in Paris, Lyon, Rom, Venedig, Hamburg und Amsterdam, an welchem letztern Orte er 1726 starb) bietet eine idyllische Landschaft dar, wo im Vorgrunde bei einem Sarkophage sich einige von Lairesse hineingemalte Figuren mit Blumenkörbchen befinden. Von seinem jüngern Bruder Johann Gottlieb, genannt Myrtill, finden wir nichts vor. — Peter Strudel (geb. 1648 in Tyrol, gest. 1714 als erster Director der Wiener Malerakademie) repräsentirt sich durch zwei in Verbindung mit dem Fruchtmaler Franz Werner Tamm gelieferte Genrestücke, sowie durch zwei ganz selbständig gearbeitete Situationsbilder (Susanna im Begriff ins Bad zu steigen sträubt sich wider die Dreistigkeit der beiden Alten; Jupiter, zum Satyr verwandelt, findet unter Leitung des Amor die schlafende Antiope). Heinrich Christoph Fehling, Schüler und Verwandter des Samuel Botschild, geb. 1653 zu Sangerhausen, gest. 1725 zu Dresden, bringt das Bildniss des Kurfürsten Johann Georg IV. Von Philipp Peter Roos, gen. *Rosa di Tivoli*, geb. 1655 zu Frankfurt am Main, gest. 1705 zu Rom, trifft man einen von allerlei Thieren umgebenen, knieend Jehova's Befehle empfangenden Noah und zwei Gebirgslandschaften. In der einen hie und da mit verfallnen Gebäuden gezierten Landschaft bei Morgenbeleuchtung liegt eine Viehheerde, im Vorgrund eine Hirtenfamilie; in der andern, einer Abendlandschaft, sitzt die Hirtenfamilie bei ihrer zahlreichen Heerde. Beide Gemälde sind auf Leinw. 10 F. hoch, 15 F. breit. Von der Hand des geistvollen Thier- und Fruchtmalers Franz Werner Tamm (genannt der Dapper, geb. 1658 in Hamburg, gest. 1724 zu Wien) findet sich ein Taubenpaar, sowie eine Henne mit einigen Küchlein. Joh. Melchior Roos (geb. zu Frankfurt 1659, wie Philipp Peter ein Sohn und Schüler des grossen Joh. Heinr. Roos) wird durch ein auf Kupfer gemaltes, 2 F. 8 Z. Höhe bei 2 F. 3 Z. Breite habendes Bild vertreten, welches verschiedne Hirsche unter einem Eichbaume im Walde vorführt. Von dem Landschafter und Architekturmaler B. Halder, welcher gegen Ende des 17. Jahrh. zu Hamburg blühte, trifft man ein 4½ Z. hohes, 5½ Z. breites Bildchen auf Kupfer, wo ein noch ziemlich erhaltenes Denkmal nebst mehren Ruinen der Vorzeit dargestellt ist. Georg Philipp Rugendas (geb. 1666 zu Augsburg und allda gest. 1743), dessen würdiger Urenkel der jetztlebende brasiliani-

sche Landschafter Moritz Rugendas ist, bietet uns ein kleines Bild auf Leinwand, das mehre Reiter auf einem mit Leichen bedeckten Schlachtfelde zeigt. Christian Ludwig Agricola (geb. 1667 in Regensburg, gest. daselbst 1719) wird durch zwei Stücke repräsentirt; das eine weist im Vorgrunde einer Landschaft einen grossen Felsenblock auf, an welchem reisende Islambekenner ihre Andacht verrichten; das andre zeigt mehre zur Seite eines Eichstammes beschäftigte Menschen, die einen Mühlstein auf eine Schleife laden. Von Georg Bemmel (geb. zu Nürnberg 1669, gest. 1723) sind zwei „Abend" und „Morgen" benannte Landschaftsschilderungen vorhanden. Von Anton Faistenberger (geb. 1678 zu Innsbruck, gest. 1721 zu Wien), der den Kaspar Dughet zu seinem Vorbilde nahm und sich die Figuren von Johann Graf und Alexander Bredael in seine Landschaften einmalen liess, findet man ein 4 F. 4 Z. hohes, 7 F. 8 Z. breites Stück, auf welchem weite Fernen, hohe Gebirge, mit schönen Gebäuden besetzte Anhöhen, Baumgruppen und Wasserfälle abwechselnd eine reiche Landschaft bilden, die durch Figuren belebt wird; ferner das 5 F. 1 Z. Höhe bei 7 F. 8 Z. Breite habende Bild einer Waldgebirgsstrasse, wo ein Räuberanfall auf Reisende dargestellt ist. Den Balthasar Denner (geb. 1685 zu Hamburg, gest. allda 1747) lernt man in sechs Porträtstücken und einem heil. Hieronymus kennen. Den Wenzel Lorenz Reiner (geb. 1686 zu Prag, gest. daselbst 1743) empfehlen zwei interessante Architekturstücke; das eine gibt die Ansicht der Ruinen des *Campo vaccino*, der Kaiserpaläste und des Titusbogen zu Rom; das andre vergegenwärtigt uns das sogen. goldene Haus des Nero sowie den Springbrunnen der Piazza Barberina. Beide auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit. Der Landschafter und Genremaler Franz de Paula Ferg (geb. 1689 zu Wien, gest. 1740 zu London), der bei seinem Aufenthalte zu Dresden die Landschaften Alexander Thiele's staffirte, lässt sich in mehren Landschaftsbildchen auf Kupfer beurtheilen, wo auch seine Lieblingsfigur, der Marktschreier auf einer Bühne, wiederkehrt. Der Dennerianer Henoch Seemann (geb. 1694 zu Danzig, gest. 1744 zu London) ist hier durch sein Hauptwerk vertreten, das ihn selbst in lang herabhängenden Haaren darstellt, wie er mit der Hand seinen Mantel fasst. Es ward sehr schön von Joh. Georg Schmidt gestochen. Joh. Christoph Lischka (aus der mährischen Ritterfamilie Lischka von Rottenwald), geb. zu Breslau, gest. nach 1697 zu Prag, bietet ein historisches Bild dar: „der Verräther Achillas überreicht dem Julius Cäsar das Haupt des Pompejus." (Auf Leinw. 8 F. hoch, 12 F. breit.) Von August Querfurt (geb. 1697 zu Wolfenbüttel, gest. 1761 in Wien) finden sich drei Stücke: eine Dame, die auf einem Schimmel reitet und einem Bettler Almosen reicht; Dame und Herr, die auf einer Jagdreise vor einer Bauerhütte Halt machen, der Herr nämlich ist vom Pferde gestiegen und beschäftigt sich mit seinen Stiefeln; ein Herr auf braunem Pferde mit einem Falken auf der Hand, neben ihm ein Schimmel, dessen Reiter abgestiegen ist. Von dem Nachahmer Denners Christian Seibold (geb. zu Mainz 1697, gest. 1768 zu Wien) vier Brustbilder auf Kupfer: das eines Knaben in grauem mit Straussenfedern geschmückten Hute; das eines Mädchens mit weissem Schleier auf dem Kopfe; das eines Mannes mit gefigerter Pelzmütze und das einer bejahrten Frau mit grünseidenem Gewand über dem Kopfe. Ein fünftes Stück von Seibold ist auf Leinw. gemalt und stellt den Künstler selbst dar, wie er in der Linken Pinsel und Palette hält. Von Anton Kern (geb. 1710 zu Tetschen, gest. 1747 zu Dresden) der „bethlehemitische Kindermord," welches Bild dem Künstler die Stelle eines kön. polnischen Hofmalers verschaffte. Es ist auf Leinw. gemalt, 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4 Z. breit. Von Chr. Wilh. Ernst Dietrich (geb. 1712 zu Weimar, gest. 1774 zu Dresden) über dreissig zum Theil treffliche Gemälde (Landschaften, Genrebilder, Bildnisse). Martin von Meytens, gest. 1770 als Director der Wiener Akademie, zeigt seine Kunst in dem Brustbilde eines Graubartes mit dunkler Kleidung und herabhängendem Faltenkragen. Von Anton Raphael Mengs (geb. 1728 zu Aussig, gest. 1779 zu Rom) zwölf Pastellgemälde: die Bildnisse des Ismael Mengs, des Malers Sylvestre, des Polenkönigs August III., des Kurfürsten Friedrich Christian, des nachmaligen Königs Friedrich August in einem Alter von 10 Monaten, der Frau des Malers Alexander Thiele etc. etc. und das wiederholte Selbstporträt Anton Raphaels im Jugendalter. Ferner zwei Oelgemälde: die büssende Magdalene auf der Erde liegend und in einem mit der Linken gehaltenen aufgerollten Buche lesend, und das Bildniss der Gemahlin des Kurfürsten Christian von Sachsen. Endlich die Farbenskizze zu einem in der katholischen Hofkirche befindlichen Seitenaltarblatte: ein dem Joseph im Traum erscheinender Engel, der ihm verkündet, dass er nach Aegypten entfliehen solle. Anton Graff (geb. 1730 zu Winterthur in der Schweiz, gest. 1813 zu Dresden) zeigt sich als tüchtiger Porträtist in seinem eigenen Bildniss und in dem Brustbilde Friedrich Augusts, ersten Königs von Sachsen. Auf den 1732 zu Wien gebornen, 1805 daselbst als Galleriedi-

rector verstorbnen Joseph Roos lauten zwei Stücke; das eine zeigt eine kleine auf der Weide vor einer Bauerhütte ruhende Heerde mit einer melkenden Magd; das andre ist ein Landschaftstück mit einer Heerde im Vorgrunde und einem am Stamm einer alten Weide sitzenden Hirten. Von der Angelika Kaufmann (geb. 1741 zu Chur in Graubünden, gest. 1807 in Rom) sieht man ein gefällig-schwächliches Mythenstück, daneben das Bildniss einer jungen Dame als — Sibylle und das einer jugendlichen Frau als — Vestalin! Der nur in treuer Naturkopirung excellirende Landschafter Johann Christian Klengel (geb. 1751 zu Kesselsdorf, gest. 1824 zu Dresden) hat hier ein Sonnenuntergangsbild mit dem an einem Hügel die Heerde des Königs Admet weidenden Apollo hinterlassen. Von Gerhard von Kügelchen (geb. 1772 zu Bacharach, ermordet 1820 zu Dresden) datirt die lebensgrosse Halbfigur eines verlornen Sohnes, die man unter Nr. 1190 sieht. Den genialen Schilderer ergreifender Momente des Naturlebens, Kaspar David Friedrich (geb. zu Greifswald 1774), bekundet ein Stück, wo man zwei Reisende in Betrachtung des aufgegangenen Neumondes gewahrt. Ausserdem sieht man von seiner Hand die Ruhe bei der Heuärnte geschildert. Endlich wird von Karl Vogel von Vogelstein, dem jetzigen Hofmaler, ein auf Holz gemaltes Bildniss Friedrich Augusts, des ersten Königs von Sachsen, getroffen. — Nächst diesen deutschen Malern mögen gleich diejenigen fremden ihre Stelle finden, die ihre Hauptthätigkeit auf deutschem Boden entwickelt haben oder die besonders in Dresden thätig gewesen sind. Zunächst ist der germanisirte Czeche Karl Screta zu nennen, welcher 1604 zu Prag geboren ward und 1674 daselbst als Oberältester der Akademie verstarb. Von diesem Meister, einem äusserst geschickten Nachahmer italischer Malergrössen, namentlich des Guido Reni und der Caracci, besitzt die Gallerie zehn Stücke, nämlich die Evangelisten Matthäus und Johannes, den Apostel Paulus, die Evangelisten Markus und Lukas, die Kirchenväter Ambrosius und Hieronymus, den mit der Rechten auf die Gesetztafeln deutenden Moses und den heiligen Gregor, dem eine weisse Taube auf der Schulter sitzt, welche Bilder sämmtlich auf Holz gemalt sind; auf Leinwand ist dagegen das Bildniss des Bernhard von Witte (Priors von Malta) ausgeführt. Dann ist Willem van Bemmel nennenswerth, der holländische Vater der deutschen Malerfamilie Bemmel. Man findet hier von ihm einen mit einer Baumgruppe besetzten Hügelabsatz, den ein Strom bespült, von dessen Brücke man Reste bemerkt. Ferner muss hier in Erwähnung kommen Johann Kupetzky (geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, gest. 1740 zu Nürnberg), von welchem berühmten Porträtisten eine Halbfigur aufgewiesen wird, die das Bildniss des Meisters sein soll. (Auf Leinw. 2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 8 Z. breit.) Von Jakob van Schuppen, geb. 1669 zu Antwerpen, gest. 1751 als erster Director der 1726 wiederhergestellten Akademie zu Wien, besitzt die Gallerie das Bildniss eines würtembergischen Prinzen Friedrich Ludwig, Oheims der Gemahlin Augusts des Zweiten, Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen. Eine ziemliche Anzahl zum Theil interessanter Porträts findet man von der Hand des Franzosen Louis Sylvestre, jenes pinselfertigen Hofgesichtermalers der polnisch-sächsischen Lustzeit. Da hebt sich hervor das grosse Porträtstück, wo August der Starke (als König von Polen August II.) und Friedrich Wilhelm, der erste Preussenkönig, sich die Hände reichen. Wahrscheinlich entstand dieses (9 F. 10 Z. hohe, 7 F. breite) Gemälde um das Jahr 1715 mit Bezug auf das Bündniss gegen Schweden, welchem Friedrich Wilhelm I. um diese Zeit beitrat, um seine Ansprüche auf einen Theil Pommerns gesichert zu wissen. Der starke August war damals 45, der Preussenkönig erst 27 Jahre alt. Sodann sieht man den leibgesegneten August zu Pferde und ihm genüber seinen Sohn August III. von Polen; jedes dieser Bilder 9 Fuss 6 Z. hoch, 7 Fuss 5 Z. breit. Ferner die Bildnisse des Generals Grafen von Königseck, des Generalleutnants Grafen Castelli, des polnischen Grosskronreferendars Anton Rosdraziewski, des Grafen Rudoffsky (des Sohnes einer zu Ofen gefangenen Türkin Fatime, der bei mehren Gelegenheiten als Kommandirender der sächsischen Armee zu Anfang der schlesischen Feldzüge genannt wird), des Grafen Kosel (Sohnes der Freifrau von Hoymb, nachherigen Gräfin Kosel), des als *Chevalier de Saxe* bekannten Georg von Sachsen-Teschen (Sohnes der Fürstin Lubomirska, nachherigen Fürstin von Teschen), des Königs Christian V. von Dänemark und dessen Bruders Georg (der sich 1683 mit Anna, der Tochter Jakobs II. und nachherigen Königin von England, vermählte), des Königs Louis XV., des Königs August III. und seiner Gemahlin Maria Josepha (welche auch als Kurprinzessin von Sylvestre gemalt ward), der Eleonore, Gemahlin Johann Georgs IV., verwittweten Markgräfin von Brandenburg, Prinzessin von Sachsen-Eisenach, und Andrer mehr. Endlich will durchaus das kolossale Gemälde gesehen sein, in welchem Sylvestre die Zusammenkunft der Kaiserin Amalia, Wittwe des Kaisers Joseph I., mit ihrem Schwie-

gersohne, dem Polenkönige August III., und mit der Familie desselben zu Neuhaus in Böhmen geschildert hat. Dieses Bild auf Leinwand hat eine Höhe von 17 Fuss bei 23 Fuss Breite. Auch von zwei Dänen, die durch luxuriöse deutsche Fürstenhöfe angezogen wurden, sind hier zeugnissgebende Stücke; so von Andreas Möller (gestorben 1762 in Berlin) das Bildniss des als *Maréchal de Saxe* bekannten Grafen Moritz von Sachsen (Sohnes des starken August und der schönen Gräfin von Königsmark), das 1718 gemalte Porträt Georg Wilhelms, Markgrafen von Baireuth (Bruders der Gemahlin August's II. von Polen), die 1721 gemalten Bildnisse des damals 67jährigen Karl, Landgrafen zu Hessenkassel, und des 39jährigen Prinzen Wilhelm von Hessenkassel, endlich eine 1730 gefertigte Kopie des Robert Walkerschen Porträts des Olivier Cromwell in einfacher Rüstung mit links gewendetem Kopfe. Von dem andern Dänen, dem 1764 zu Dresden verstorbenen Hofmaler Ismael Mengs (Vater des mit einer Deutschen, Charlotte Burmann von Zittau, erzeugten Anton Raphael Mengs), ist das Selbstporträt vorhanden, das ihn in einen Mantel gehüllt und mit der Rechten aufwärts deutend darstellt. (Hoch ist das Bild 3 Fuss, breit 2 F. 9 Z.) Von Adam Manyocki, einem Polen, findet man ein Brustbild August des Starken, ein 1714 gemaltes Porträt des Prinzen Christian Ludwig von Brandenburg, Bildnisse des Grafen Promnitz, des 1735 verstorbenenen vormaligen Fürsten von Siebenbürgen, Franz Rakoczy, und des Grossmarschalls von Polen und Palatins von Kulm, Grafen Bielinsky. Zu den erwähnten fremden Malern, die in Deutschland auf kürzere oder längere Zeit beschäftigt waren und mit Werken in der Gallerie vertreten sind, gesellt sich auch ein italiänischer Porträtist, Joseph Grassi (geb. um 1768 zu Udine, nach Andern zu Wien). Dieser glänzte bekanntlich als graziöser Frauenbildnissmaler und lief damit in Dresden, wo er im J. 1800 als Professor an der Akademie angestellt ward, selbst dem sonst unstreitig ihm überlegenen Anton Graff den Rang ab. Indess ist er hier nicht durch solche Ritratti dolci, sondern durch ein paar neutestamentliche Figuren repräsentirt.

Nun zu den Niederländern. War bei der altdeutschen Schule zu bemerken, dass sie in der Gallerie stiefmütterlich bedacht erscheint, indem ausser der auf Porträts berechneten Madonna von Holbein keine Hauptwerke der grossen Meister (nicht einmal ein Dürer würdig repräsentirendes Stück) angetroffen werden, so ist ähnliche Bemerkung bei der altniederländischen zu machen; indess ist für den Mangel an altflandrischen Meisterwerken ausserordentliche Entschädigung geboten durch die quantitativ wie qualitativ bedeutende Samml. von Malerwerken aus der 2. üppigen Kunstblüte der Niederlande, die sich in Brabant entfaltete und über Holland verbreitete. — Von den einzelnen Werken des Hubrecht van Eyck, von dem nur sicher steht, dass ihm der Entwurf zu dem grossen Genter Altarwerke gebührt, ist bekanntlich keins erhalten, das sicher beglaubigt wäre; trotzdem schreibt der Katalog dem ältern Eyck ein portatives Altärchen zu, dessen sich Karl V. auf seinen Reisen bedient haben soll. Sodann wird dem Jan van Eyck eine gekrönte Maria mit dem Kind auf dem Schoosse zugeschrieben, vor welcher die heil. Anna im Lehnstuhl sitzt, mit einer Birne in der Hand, die sie dem Christkinde zu reichen scheint, während aus dem Hintergrunde des gothischen Gemachs Joseph und Joachim nahen. Dieses Gemälde (auf Holz, 2 F. 3½ Z. hoch, 1 F. 8 Z. breit) kann indess mit Wahrscheinlichkeit nur einem Schüler oder Nachfolger der Eycks beigemessen werden. Von Quintin Messys von Antwerpen (gest. 1529) wird ein ausgezeichnetes Genrebild gesehn, nämlich ein Geldwechsler, der an einem Tische sitzt, worauf ein offenes Buch und etliche gefüllte Beutel liegen; er scheint sich mit einem hinter ihm stehenden Collegen zu berechnen, während seine junge mädchenhafte Frau mit einer alten Bäurin um eine Henne handelt, welche diese nebst Eiern in einem Korbe darbietet. (Auf Holz, 3 Fuss hoch, 4 F. 1 Z. breit.) Eine Anbetung der Weisen, wo Maria mit dem Kind auf dem Schoosse unter einem verfallenen Prachtgebäude sitzt, davor die drei Morgenländer mit den Geschenken, im Vorgrund der heil. Dominik und der Evangelist Lukas, lautet hier auf niederländischen Namen, wobei man nur zwischen Mabuse und Martin Engelbrechtsen schwankt; indess hat die Kunstforschung dieses Bild (auf Holz 8 F. 10 Z. hoch, 6 F. 7 Z. breit) den Niederländern ab- und einem niederrheinischen, kölnischen Meister zugesprochen, der in frühern Bildern einen ziemlich entschiedenen Einfluss des Quintin Messys erkennen lässt, in spätern aber (zu denen das hiesige gehört) von solcher Richtung zu den Motiven der italischen Kunst übergeht. Mit dem Monogramm des Lukas van Leyden ist das Bild eines Mannes versehen, welcher drei Pfeile in der Hand hält und daher für Wilhelm Tell gehalten worden ist. (Auf Holz, 1 Fuss 3 Z. hoch, 1 Fuss breit.) Diesem Bilde ist in der Malweise ähnlich eine heilige Magdalena mit dem Salbengefäss (auf Holz 1 F. 2 Z. hoch, 10 Z. breit). Angeblich von Lukas von Leyden ist sodann ein Rundbildchen auf Holz von 10 Zoll im

Durchmesser, welches die Versuchung des heiligen Antonius darstellt. Auch ein segnender, ein Kreuzchen in der Linken haltender Erlöser lautet auf diesen Meister. Von dem Verfolger der Richtung des Lukas van Leyden, Pieter Brueghel dem Alten (Bauernbreughel genannt), findet man eine Schlägerei zwischen Bauern, die sich beim Kartenspiel entzweit haben (auf Holz 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit) und eine Predigt des Johannes, der im Mittelgrunde des Gemäldes auf einer von Bäumen beschatteten Anhöhe steht. Von Frans de Vriendt (Franz Floris, geb. 1520, gest. 1570) wird eine Kreuztragung gezeigt; vor dem unter der Kreuzeslast erliegenden Heiland kniet die heil. Veronika und trocknet ihm den Schweiss von seiner Stirn (auf Holz, 3 F. 1 Z. hoch, 5 F. 8 Z. breit); ferner das lorbeergekrönte Bild des Kaisers Vitellius (auf Holz 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit); eine Hirtenanbetung (hoch 4 F. 5 Z. bei 4 F. 6 Z. Breite) und ein lachendes Mädchen in rothem Kleide und weisser Halskrause (hoch 1 F. 7 Z., br. 1 F. 3 Z.). Endlich ein Hauptbild des Floris: das Bildniss eines Mannes mit starkem braunen Barte, schwarzsammetnem Mützchen und dunkler Kleidung; bezeichnet *Aetatis sue* 40. *Anno* 1552. (Auf Holz 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Vom jüngern Franz Pourbus, dem Sohne des gleichnamigen Schülers des Floris, findet sich das Brustbild einer Frau in schwarzem Kleide, mit goldgestreiftem Mieder, und das einer ältlichen Frau in schwarzem Kleide, die mit einem Hündchen auf dem Schoosse in einem Lehnstuhle sitzt. Von Hieronymus Franck, Schüler des Floris, eine Enthauptung des Täufers, wo ein altes Weib die Schüssel hält, worauf der von ihr verspottete Kopf liegt. (Gemalt auf Kupfer.) Von dessen Bruder und Mitschüler bei Floris, Ambrosius Franck, sollen hier ein meerwandelnder Christus, der dem sinkenden Peter die Hand reicht, und eine Ehebrecherin vor Christus herrühren; beide Stücke sind ebenfalls auf Kupfer gemalt. Auch von den andern Francks, Franz und Sebastian, besitzt die Gallerie Stücke. Ferner Werke Pieter Brueghels des Jüngern (des sogen. Höllenbreughel) und Jan Brueghels (genannt Sammet- und Blumenbreughel); von Letzterem gibt man hier nicht weniger denn 30 Stücke an, darunter sehr ausgezeichnete mit Figuren von Frans Franck, z. B. die Erschaffung der Thiere und die Schöpfung des Weibes; auch ist besonders die von ihm oft wiederholte Flora bemerkenswerth. Vom Schüler des Alart Claessen, Pieter van Aelst (*Langenpier*), der 1507 geb. und 1573 gest. ist, finden wir einen alten vor einem Kohlenfeuer sitzenden Mann und einen am Tische sitzenden, beim Licht einer Lampe lesenden Alten mit langem Barte. Hubrecht Goltz (Golzius), geb. zu Würzburg 1526, gest. in Belgien 1583, bietet uns eine gemeinschaftlich mit Lukas Gassel gemalte historische Landschaft; von Gassels Hand rührt die Landschaft, in welche Golzius den Wettstreit des Apollo und Pan vor dem Richterstuhle des Midas, wobei Minerva und die Musen gegenwärtig sind, hineingemalt hat. Den Herri de Bles (*Civetta* oder das Käuzchen genannt), gestorben nach 1550, hat zum Urheber das auf Holz gemalte Bild des durch die Affen um seinen Kram beraubten Tabulettkrämers. Matthäus Bril (geb. zu Antwerpen 1550, gest. 1584 zu Rom), der mit seinem Bruder Paul zu den Ersten gehörte, welche das Landschaftmalen als ein besonderes Fach betrieben, hat uns hier eine reiche Landschaft hinterlassen, wo im Vorgrunde der junge Tobias und seine Frau gen Haran ziehen, zugleich auch eine Landschaft mit dichter Waldung, wo im Vorgrunde ein Kampf mit einem Eber stattfindet. Beide Darstellungen sind auf Leinwand gemalt. Von dem bedeutenderen Bruder, dem grossen Landschafter Paul Bril (geb. zu Antwerpen 1554, gest. zu Rom 1626), finden sich sechs Stücke vor, vier kleinere auf Kupfer, zwei grössere auf Leinwand. Zwei der erstern, die sich völlig ähneln, stellen sich als fantasiereiche Schöpfungen heraus; man sieht eine Landschaft mit hohen Felsen und sehr weiter Ferne, durch das breite bebaute Thal strömmt ein Fluss, an welchem mehre Städte liegen, im Vorgrunde aber kommen bepackte Maulthiere und ein Schäfer mit seiner Heerde die Strasse herab. Die andern zwei Bildchen auf Kupfer zeigen eine Gebirgslandschaft mit verfallnen Prachtgebäuden auf einem Felsen (im Vorgrunde eine Schmiede) und Ueberreste antiker Gebäude mit darangebauten Häusern italiänischen Styls (im Vorgrunde ein Viehmarkt). Das fünfte Stück enthält eine von bewachsenen Hügeln und von Wasser durchschnittene Landschaft, wo man den jungen Tobias, vom Engel geleitet, dahinwandeln sieht. Das sechste stellt eine Gegend des venezianischen Festlandes dar; dieselbe ist von Lagunen durchschnitten und mit Laubholz bedeckt, in dessen Schatten eine kleine Gesellschaft (eingemalt von *Annibal Caracci*) auf dem Wasser herumschifft. Von dem Schüler des Joas de Beer, Joachim Uytewael (geb. 1566, gest. 1604), sieht man eine Darstellung des Parnasses. Der von den neun Musen umgebene Apollo sitzt Lyraspielend auf einem Felsblocke; im Vorgrunde lässt sich Pallas Athena schauen. Das Bildchen, auf Kupfer, misst nicht mehr denn 8½ Zoll Breite bei 6½ Zoll Höhe. Abraham Bloemaart (geb. 1567,

gest. 1647) bringt den Kopf eines Alten mit weissen Haaren und langem Weissbarte, und eine Kopie nach Michelangelo Caravaggio: die Kreuzigung Petri. Von dem ebenfalls 1567 gebornen, aber 1651 verstorbenen Michiel Janze Mierevelt, einem Schüler des Antonis van Monfort, treffen wir sechs Bildnisse, sämmtlich auf Holz gemalt, darunter eins, das Brustbild eines Mannes mit Faltenkragen und schwarzem Kleide, in ovaler Abgrenzung. Von Pieter Mierevelt sind ebenfalls ein paar Bildnisse vorhanden. Von dem bekannten Architekturmaler Pieter Neefs (geb. zu Antwerpen um 1570) ist die Inneransicht der Antwerpner Kathedrale da; die Figuren sind durch Frans Franck den Jüngern eingemalt. (Auf Leinw. 3 F. 2 Z. hoch, 4 F. 1½ Z. breit.) Roelant Savery, geb. 1576, gest. 1639, Schüler des Jakob Savery, präsentirt sich mit einem ächten Stück, einem Jäger, der ein Wildschwein anlaufen lässt. Sechs andre Stücke sind nur angebliche Savery's. Eine grosse Anzahl zum Theil sehr bedeutsamer Stücke lautet auf Peter Paul Rubens (geb. zu Köln 1577, gest. zu Antwerpen 1640). Da lernen wir den Grossmeister der niederländischen Malerei auf den verschiedensten Feldern kennen, in Porträts, in der Historie, im Genre, in der Landschaft und ganz besonders auch in Thierdarstellungen. Wir erwähnen zunächst seine Eberjagd. Die Scene ist vor einer Schlucht in einem Eichenwalde, welche von einem sturmentwurzelten und von der einen Seite auf die andre hinübergestürzten Baume versperrt ist. Durch die Gabeln desselben geht die Fahrt des Ebers zu seinem Lager hindurch. Ein Pfaffe hat sich mit seinen Bauern dort in den Hinterhalt gelegt. In diesem Augenblicke wird der Eber von zwei Reitern in rasendem Galoppe und von einer tollen Hundemeute herangehetzt. Die Schlacht zwischen Jägern, Hunden und Wild hat zwischen den knorrigen Aesten begonnen. Der wüthende Eber hat zahnzerfetzte Hunde rechts und links um sich geworfen, ein frischer hängt an seinem Ohre, ein andrer beisst sich auf seinem Rücken ein; aus der Waldecke sprengen von der Seite herbei noch andre Reiter, und von den Seiten kommen noch andre Hunde. Das ist ein muskelkrampfiges Wühlen und Würgen in Moos und Moor, — man kann irr darüber werden, was in diesem Durcheinander Mensch oder was Thier ist. Vorn springt über einen Giebelast ein in Muskelkraft krummbeiniger, löwengleicher Hund, weiter zurück über den Stamm ein ihm ähnliches Menschenthier, beide blutwild. Trotz dem Schweinehirten, welcher den Mordkampf aus dem Horn anbläst, und trotz aller Zähnen, Spiessen und Messern würde der Eber sich doch noch ritterlich durchschlagen, hätte der Teufel nicht den tückischen Pfaffen in der Kapuze herbeigeführt, welcher hier arglistig hinter der Baumgabel die Einfahrt des Ebers verlegt hat und jetzt dem hereinstürzenden Thiere den Spiess in den Rachen stösst. Einen nicht minder entsetzlichen Jagdkampf zeigt das Gemälde der Löwenjagd. Es ist ein schreckvoll bewegtes Leben im Augenblicke, wo der grimmigste Leu über das Kreuz des entsetzt sich bäumenden Schimmels in einem Satze gesprungen ist und sein Gebiss in die Schulter des Scheikhs, die linke Pranke in sein Herz, die rechte in die Stirn hautabstreifend geschlagen hat. Zwei Jagdgenossen sind auf ihren Pferden hauend und stechend zur Hilfe herangesprengt. Die Löwin unten, mit dem grässlichen Wuthaufblick hinter dem erstochenen Tiger, rettet ihr Jüngstes, während ihr junger Löwensohn in der anderen Ecke seine erste Heldenthat vollbracht und einen Jäger zu Boden geworfen hat und noch mordfreudiger zum ungeschickt heruntersteckenden Reiter emporbrüllt. (Diese Löwenjagd ward nach dem Carton des Meisters in dessen Werkstatt von seinen Schülern ausgeführt; sie ist auf Leinwand gemalt und misst 8 Fuss 6 Zoll Höhe bei 11 Fuss 2 Zoll Breite. Die vorerwähnte wilde Schweinsjagd dagegen ist auf Holz gemalt, 4 F. 11 Z. hoch und 6 F. 1 Z. breit.) An diese Jagdkämpfe mit reissenden Thieren schliesst sich das Gemälde mit der Tigerfamilie an. Am Abhange eines Waldes, mit Aussicht in wüste Gegend hinaus, liegt die Tigermutter vor ihrer Höhle und lässt an den Zitzen ihre Jungen saugen; ihr Tigermann liegt oben zwischen den Bäumen und verschlingt einen Hasen zum Mittagsmahle. Eine andre Tigerin kommt mit einem Jungen im Rachen. Weiter vor steht ein Löwe, der in die Wüste hinausbrüllt. Im Vorgrunde liegen Schädel und Knochen der erwürgten Thiere umher; eine Schlange ringelt sich im heissen Sande und zwei Frösche stimmen, im verwesenden faulen Blute quakend, den Hymnus Brekeckekoax auf den gütigen Tigerfürsten an, weil Hochderselbe keine Frösche frisst. (Auf Leinwand, 7 Fuss 2 Z. hoch, 13 Fuss 4 Z. breit.) Interessant ist sodann die magere Gebirgsgegend, wo Rubens eine andere Tigerhöhle, das Schloss Philipps des Zweiten, zur Ansicht bringt. Das Escurial liegt in der öden wüsten Gegend wie ein Schiffswrak in einem eisterstarrten Meere; im Vorgrunde sieht man einen Jäger mit seinen Hunden auf Beute ausziehen. (Auf Leinwand, 4 Fuss hoch, 6 Fuss 11 Z. breit.) Nächstdem nennen wir das berühmte Quos ego! Es ist dies ein gemaltes Gelegenheitsgedicht auf die Ueberfahrt des Kardinals Ferdinand von Oesterreich von Spanien nach Italien. Das Schiff

des Kardinals segelt auf hohem Meere; es ist vom Sturm überfallen worden, aber im rechten Augenblick ist Poseidon mit seinem Dreispitz aus der Tiefe emporgebraust; er steht auf dem Muschelwagen, das Viergespann seiner Seepferde hebt sich mit den Köpfen und Hälsen aus der Flut; sie scheinen aus dieser selbst geformt zu sein und wieder in das Meergrün und Weissschaumige zu verfliessen, so dass sie vielmehr an göttliche Naturkräfte denn an blosse Thiere denken lassen. Zwischen ihnen vorn bläst der Triton mit vollen Backen das Muschelhorn sturmübertäubend hinaus. Drei wunderschöne vlaemische blondlockige Nixen drehen das Wasserrad am Wagen. Vom rothen Zorngewande umflattert und triefend an Haupt- und Barthaar hält der Meergott in seiner Rechten den Dreizack krampfhaft wie zum Stechen ausholend, als wolle er die Ungestalten der geflügelten und schlangengeschwänzten Winde, welche erschrocken sich nach oben zu flüchten suchen, unter dem donnernden Zornruf: „Dass ich euch erwische!" mit dem Dreizacke harpuniren. Ein heller Sonnenblick fährt im Hintergrunde über das Meer, begrüsst durch Freudenschüsse vom Schiffe des Kardinals. (Auf Leinwand, 11 Fuss 7 Z. hoch, 13 Fuss 8 Z. breit.) Ein andres berühmtes Bild ist der Liebesgarten benannt und bietet die schalkhaft heiterste Schilderung eines vornehm prächtigen Daseins, eines üppigen Lustlebens, wo Amorettenneckerei die Kurzweil schafft. Den grössern Theil des Bildes nimmt eine mit antikem Portal gezierte Grotte ein; davor im Garten, zu dem es auf breiten Stufen heruntergeht und an dessen Seite ein Springbrunnen seinen Stral niedersendet, stehen, sitzen und liegen in den anmuthigsten Gruppen durcheinander die fleischblühenden Jungfrauen und Frauen der Niederlande. Dass sich diese Schönen im Vorhofe des Ehestandes, im Zustande der Verliebtheit befinden, darüber klären genugsam die Amorine auf, die lustig herumschwärmen und deren einer gar so keck gewesen ist, dass er sich auf den Schooss eines Fräuleins gelagert hat. Seine Hände sind unter dem blauen Uebergewand der jungen Dame versteckt; eine spröde Blondine droht mit der Ruthe, einem Grashalmenbündelchen, um den es sich so bequem machenden Amor von seinem weichen Lager aufzuscheuchen. Hinter dem Fräulein mit dem Amor im Schoosse sitzt ein gar zu wohlbeleibtes, aber äusserst empfindsames Frauenzimmer mit dem Lieblingshündchen auf dem Arme; sie findet Genuss an Liebhaberständchen, daher sieht man ihren neben ihrem Schooshündchen schwebenden Amor singend aus einem grossen Notenbuche das Zitherspiel ihres Anbeters begleiten. Schmachtend neigt sich ihr Kopf, die Augen gehen ihr darin herum, und man merkt, dass in ihrem Busen die Wogen unendlicher Liebe schlagen. Die Nachbarin jener spröden Blondine, die den Amor einer Andern bestrafen zu wollen scheint, erinnert mit dem rothen Unterkleide bei schwarzem Obergewande an eine heimlich glühende Kohle; ihr Amor hat sich auch schon zufrieden gegeben und sie einem jungen Kavalier überlassen, der sich gelagert und dabei ihren von Battist bauschenden Arm gefasst hat mit der Einladung an seiner Seite Platz zu nehmen. Sie zupft schon mit der Rechten das Oberkleid hinten in die Höhe, um den Sammet beim Sitzen nicht zu drücken, daher das Beste für den Werber zu hoffen ist. Eben tritt auch ein andrer schöner rosiger Kavalier (mit breitkrämpigem Federhute auf den dunkelblonden Locken, in weissem, mit goldnen Knöpfen besetzten Leibrocke, nachlässig den rothen Mantel der brennenden Liebe umgeworfen) die Stufen zum Garten hinunter. Die behandschuhte Hand ruht so ritterlich auf dem Griffe des Degens, dass dieser wie ein Spiess mit der Spitze gen Himmel gekehrt ist. Rechnet man dazu die eleganten, elastisch über das Knie hinaufgezogenen Reitstiefeln, die rothen Hosen und andre dergleichen Sachen, die den Mann machen, so hat man das Bild einer den Damen höchst gefährlichen Persönlichkeit, die übrigens noch durch den Feuerblick des zuversichtlichen Auges, durch die kühne Adlernase und durch sieggewohnte Lippen gehoben wird. Zierlich wird von ihm eine blonde Unschuld im weissen Atlaskleide in den Liebesgarten hereingeführt, aber die schon besagte spröde Blondine langt neidisch gleich mit ihrer Linken zurück, um die Liebliche an sich zu ziehen und dem Ritter seinen holden Bissen zu entreissen. Diese neidhämmlige Spröde wird büssen müssen; man sieht den grimmigsten Amor, der eine Brandfackel in der Hand hat, nach der verstockten Schönen zufliegen, um deren Herz in unbändigste Liebesglut zu versetzen. Ausserdem sieht man einen Amor schweben, der aufs Gerathewohl Pfeile verschiesst; ein Andrer guckt aus dem Rosenstrauche vor der Grotte heraus und legt die Finger zum Zeichen des Schweigens auf die Lippen; ein Dritter bläst in eine Rose, die mit dem Aufblühen zaudert. Nah am Eingange zur kühlen Grotte des Ehestandes sieht man zwei verlobte Pärchen; das eine ist ins Gras und selig in sich selbst zusammengesunken; ein zweites Paar, vielleicht Rubens mit seiner schönen Helene Forman, von einem Amor mit Nachtfalterflügeln zum Niederlagern gedrängt, beschliesst die Gruppe. (Das Ganze ist auf Holz gemalt, 3 F. 3 Z. hoch, 4 F. 2 Z. breit.) Ein andres

Gemälde auf Holz, etwas grössern Formats, zeigt uns eine Felsenhöhle, darin ein altes Weib und ein paar Knaben sich befinden; der Jüngste bläst in ein Geschirr mit glühenden Kohlen. Zwei Stücke stellen „beutebeladen von der Jagd heimkehrende Artemisnymfen" dar. Auf dem einen dieser Stücke sehen wir eine schöne rosige pfirsigfleischige Nymfe vlamingischen Geblüts, vor ihr drei Satyre, hinter ihr drei Dienerinnen, um sie drei Hunde, als Adjutanten. Sie hat das aufgenommene, brennendrothe Gewand voll Flügelwild in der Linken, den Jagdspiess in der Rechten; die nächste Begleiterin hinter ihr trägt an einem Stabe über der Schulter einen Hasen. Wie die Nymfe das Geflügel im Gewande, so trägt der alte Satyr vor ihr im Schurzfelle Melonen, Trauben und andre Früchte; ein Zweiter schaut zwischen ihm und ihr mit grinsendem Gesicht herein und hält ihr eine Traube vor, vielleicht mit ebenso zweideutigen Redensarten als Blicken, da sie beschämt die Augen niederschlägt. Ein dritter Satyr scheint darob seine Bemerkung zu machen. — Im Urtheil des Paris erscheinen die drei Göttinnen vor dem Preisrichter mit dem goldnen Apfel in aller Fleischesfülle vlaemischer Jungfrauen. (Das Bild ist auf Holz gemalt und nur 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Ein trunkener Herkules, welcher von einem Faun und Bacchanten geführt wird, gewährt ein Bild des vollsaftigsten Lebens. Welche gewaltige Sinnlichkeit spricht aus diesen wein- und blutglühenden Körperformen! Welche heidnische Lust in jeder Bewegung und Beugung dieser Leiber! (Auf Leinwand, 7 Fuss 2 Z. hoch, 7 Fuss 10 Z. breit. Dieses Bild existirt hier auch noch in einer freien Kopie von Jakob Jordaens.) Ferner sieht man ein auf Rubens lautendes Schaubild, eine den Meister verkündende Weinlese: ein Satyr nämlich presst Weintrauben in ein Gefäss, welches ihm ein kleiner Satyr unterhält; vor ihnen liegt eine weintraubensaugende Tigerin, an welcher drei Junge säugen. (Auf Leinw. 7 F. 3 Z. hoch, 5 F. 3 Z. br.) Ein wunderbar kräftig schönes Bild ist sodann der von der Victoria gekrönte Kaiser Karl V. Man sieht den Sinnenlust verschmähenden Kaiser den Fuss auf den Nacken des Silen setzen, wobei Venus und Amor weinend zur Seite stehn. Zu bedauern ist nur, dass Rubens solche Kraft an eine Allegorie verschwendet hat. (Auf Leinw. 7 F. 2 Z. hoch, 7 F. 10 Z. br.) — In einer Bathseba nach dem Bade lässt uns Rubens wieder eine vlamingische Schönheit schauen. Kaum halb angekleidet sitzt sie da vor einem Springbrunnen und lässt sich von ihrem Kammermädchen die blonden reichen Haare strählen. Ein Mohr überbringt ihr einen Liebesbrief von Dem, der sie belauscht hat! Ihr Schooshündchen bellt den schwarzen Postillon d'Amour wüthend an und würde gern eine beissende Antwort im Namen seiner Herrin geben. (Gemalt auf Holz, 6 F. 2 Z. hoch, 4 F. 3 Z. br.) In Merkur und Argus sehen wir den Götterboten im Flügelhute auf einem Felsenblocke sitzend; er holt das unter seinem rechten Beine verborgene Schwert hervor, während seine Linke die Flöte hält, mit deren Zaubertönen er den Argus eingeschläfert hat. Der hundertäugige Io-Hüter sinkt traumschwer am Baumstamme nieder; dahinter steht Io als schöne flamändische Kuh, welche ihrer Entzauberung harrt. (Gemalt auf Holz, 2 F. 2 Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) — Meleager und Atalante. Ersterer hat den kalydonischen Eber, der zu seinen Füssen im Blute liegt, erlegt und ihm den Kopf abgehauen. Er überreicht denselben der schönen Atalante; Amor steht in der Mitte, hat den Fuss auf den Rumpf des Thieres gesetzt und hilft den Eberkopf halten. (Gemalt auf Leinwand, 5 F. 11 Z. hoch, 4 F. 3 Z. br.) — Ein St. Hieronymus. Der Heilige, noch halb verhüllt vom rothen Sündengewand, ist vor dem Bilde des Mittlers am Kreuz in die Kniee gesunken. Vor ihm und dem Crucifix liegen ein Todtenkopf und das Beichtbuch, hinter ihm der eingeschlafene Löwe, der im Sinne Rubens, freilich nicht der Legende, die im sündenmürben Fleische des heiligen Mannes ganz still gewordne Leidenschaft bezeichnen mag. (Gemalt auf Holz, 8 F. 6 Z. hoch, 5 F. 10 Z. br.) — Das jüngste Gericht. Es ist dies Bild die ausgezeichnete Skizze zu dem grossen gewaltig wirksamen Gemälde in München. Sie hat als solche den Reiz der ersten Idee voraus, die hier fast unmittelbar genial, nur wie hingehaucht in farbigem Schimmer auf uns einwirkt. Der ascetische Christus hält hier Gericht über alles Fleisch, so schön es der Meister in Flandern hat sehen und schildern können. Zur Rechten des Weltrichters, wo Maria als die ewig Fürbittende ihre Stelle gefunden, kommt die schöne Körperwelt, wenn auch schwer, doch in Gnaden empor; zur Linken jedoch, wo der Fanatismus der mosaischen Gesetze waltet, wirft der Buchstabe des zornigen eifrigen Gottes das Fleisch in den Abgrund. Die schönsten Frauenleiber, von Erinnrung und Sünde belastet, sind hier verzweiflungsvoll zusammengeballt, um von rücksichtslosen Satanen in die Hölle geschleppt zu werden. Alles ist grossartig, lebendig gruppirt und schön in der Bewegung. (Gemalt auf Holz, 4 F. 4 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. br.) — Silen mit einem Gefäss in der Hand, in welches ihm eine Bacchantin Wein giesst; auf Leinw., 6 F. 10 Z. hoch, 5 F. 8 Z.

br. — **Bildnisse.** Das der **Helena Forman**, der letzten Frau des Meisters. Es ist nur eine Skizze von dem oftgemalten Bildniss der schönen stolzen Frau, aber genial entworfen. Ein leichter Uebermuth, der auf dem hellen Gesichte schwebt, kann auf einen Augenblick zurückschrecken, aber bald wird der Betrachter gefesselt durch die Reize ihrer blonden Schönheit. Bewundernswerth sind die edlen Züge, die blutdurchleuchtete Gesichtsfarbe, das weiche, vorn zurückgekämmte Blondhaar, welches am Hinterhaupte zu einem Knoten geflochten ist, woraus es in reichen Strömen wie Flachs und Gold durcheinander über die linke Schulter auf den Busen herabwallt. Herrlich ist der Blick ihrer schönen ruhigen Augen; stolz freilich und steil ist die Nase, gleich als müsse diese um so strenger den Mund hüten, je brennender und verlangenhegender die Lippen sind. Je flüchtiger und leichter dies Bildniss hingezaubert ist, desto transparenter scheint die Hautfarbe geworden zu sein, die beinahe denselben Eindruck macht wie der Schein des Feuers durch eine davorgehaltene Kinderhand. (Gemalt auf Holz, 2 Fuss 3 Z. hoch, 1 Fuss 9 Z. br.) Bildniss einer Frau in schwarzer Kleidung und einem Brustlatze in goldenen Schnüren, mit einer starken goldenen Kette um den Leib. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit.) Bildniss eines Mannes, im Begriff sich die Handschuhe anzuziehen. (In gleicher Grösse.) Ein alter Mann mit weissem Haar und Bart, in bischöflicher Kleidung. (Auf Holz, 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 11 Z. breit.) Bildniss eines alten Weibes mit weissem Kopftuche und rothem Leibchen. (Ebenfalls auf Holz, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Brustbild einer jungen Frau in blauem Kleide und weissem Spitzenkragen. (Auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit.) Ein Mann in schwarzer Kleidung mit weissem Faltenkragen; die Linke stützt er in die Seite, die Rechte aber auf einen neben ihm stehenden Tisch. (Auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit.) Eine Frau in schwarzem Kleide, die ein weissgekleidetes Kind auf dem Schoosse hat. (Format des vorigen Bildes.) Eine Alte in schwarzem Kleide und weissem Häubchen. (2 F. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Eine junge Frau mit schwarzem Schleier über dem Kopfe. (2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Ein Alter mit wenigem grauen Haar und Bart, in schwarzer Kleidung und weissem Faltenkragen. (2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Eine junge Frau in blossen Haaren, die in ihrer Linken einige Rosen hält. (Gleich den letztgenannten vier Bildnissen auf Holz gemalt, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. breit.) Endlich **Rubens' beide Söhne im Knabenalter.** Vaterliebe hat bei diesem Werke den Pinsel geführt; diese Knaben, deren Augen zu sehen, deren Lippen zu reden scheinen, betrachten sich wie auf der Farbentafel festgehaltene Spiegelbilder, so verklärt ist der Durchschein des Blutes. Sie stehen in einer Säulenhalle, der Aeltere in schwarzer Tracht, den breitkrämpigen Hut auf dem blonden Kopfe. Er steht an eine Säule gelehnt und hat seine Linke Hand über den Nacken seines jüngern Bruders gelegt, indess er seine Rechte mit einem Buche in die Seite stemmt. Der Jüngere ist offenbar das Muttersöhnchen, denn er schimmert in bunten Farben wie der Stieglitz, den er mit der linken Hand am Fädchen hält und flattern lässt, während er mit einer Kinderklapper in der Rechten aufscheuchenden Lärm macht. (Höhe dieses Stückes auf Holz 5 F. 7 Z., Breite 3 F. 3 Z.) — Nach allen den hier verzeichneten Gemälden des Grossmeisters Rubens, durch welche die hiesige Gallerie dasselbe Prädikat „rubensreich" verdient, welches man der Münchner Pinakothek gegeben hat, gedenken wir zuletzt noch einer auf Holz ausgeführten Skizze des in einer Glorie schwebenden **St. Rochus** (unten blickt Volk anbetend und hoffnungsvoll zu ihm hinauf, während Pestkranke, in Gebärden der Verzweiflung, herbeigetragen werden) und einer andern Skizze auf Holz, welche die „Anbetung der morgenländischen Weisen" enthält und als von Rubens herrührend, der eine Menge solcher Anbetungen skizzirt hat, angegeben wird. — — Von **David Vinckebooms**, Schüler seines Vaters Philipp, nach der Angabe Karls van Mander geboren im J. 1578 zu Mecheln, besitzt die Gallerie zwei Stücke auf Holz. Das eine zeigt auf einem grünen Platze in einem flandrischen Dorfe viel festlich versammeltes Volk: der grössere Theil tanzt unter belaubten Bäumen in bunten Reihen, Andre schmausen an langen Tischen. Das andre zeigt allerlei Bettler und Krüppel, die sich vor einem Kloster drängen, um die aus einem Fenster gereichten Spenden zu empfangen. Vom Schüler des H. van Balen, dem grossen Thiermaler **Frans Snyders** geb. zu Antwerpen 1579, gest. 1657), zwei Bärenstücke. Das eine ist reines Thierstück und zeigt einen von mehren Hunden angefallenen Bär. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 8 Z. hoch, 7 F. 4 Z. breit.) Das andre vergegenwärtigt uns eine eigentliche **Bärenhatz** und hat von Gerhard Honthorst eingemalte Figuren. In einer freien Waldgegend halten einige Hunde das Thier fest; zwei Jäger sind im Begriff es mit Jagdspiessen zu erlegen. (Höhe des Bildes 8 F. 5 Z., Breite 13 Fuss.) Ferner von demselben Meister die berühmte **Schweinsjagd** mit Figuren von Rubens. Mehre Hunde fallen eine starke Bache an, andre liegen bereits zu Boden. (Höhe 5 F. 10 Z., Breite 10 F.

8 Z.) Dann auf einer Bank allerlei Flügelwild und andres Wildpret. Rubens und seine Frau erscheinen dabei als Koch und Köchin, und sind von ihm selbst gemalt. (Höhe 7 F. 2 Z., Breite 11 F. 6 Z.) Ausserdem sind von Frans Snyders noch drei sehr interessante Küchenstücke vorhanden. Auf dem einen dieser Stücke, das 5 F. 11 Z. Höhe und 8 F. Breite hat, zeichnen sich unter den Küchengegenständen ein Schwan und ein Pfau aus; eine Hündin, rechts im Vorgrunde, von ihren Jungen umgeben, behauptet den Besitz eines grossen Stückes Käse gegen einen andern Hund. Auf dem zweiten Gemälde sieht man auf einem Tische in grossen Schüsseln allerlei Früchte, dabei ein todtes Reh mit etlichem Flügelwild; rechts im Bilde steht ein junges reichgekleidetes Mädchen mit einem Papagei auf der Hand, das von Michiel Janze Mierevelt gemalt ist. Dies Stück misst in der Höhe 5 F. 5 Z., in der Breite 8 F. 4 Z. Das dritte zeigt Küchenvorräthe auf einer rothgedeckten Tafel, wo sich ein Reh und ein Schwan auszeichnen. Im Gegensatze zu den todten Gegenständen befinden sich die lebenden in feindlichem Konflikt. Ein Affe und ein Papagei zanken sich um Nüsse, auf die zugleich der Scharfblick eines Eichhörnchens gerichtet ist; zwei Hunde beanspruchen einen am Boden liegenden Aal, den schon eine Katze erfasst hat; ja selbst ein Hummer kneipt mit seiner grossen Scheere eine unter mehren Fischen in einem Kessel liegende Moräne. (Höhe 6 Fuss, Breite 8 Fuss) Von Jodocus de Momper, „Eervrugt“ genannt und 1580 geboren, sind drei Stücke auf Holz da, zwei in gleichem Format (Höhe 1 F. 9 Z., Br. 2 F. 5 Z.); das eine der letztern stellt ein sehr steiles gebirgiges Küstenland und Abgründe mit Brücken und Stegen dar, auf welchen Reisende ihren Weg verfolgen; das andre zeigt eine fantastische Gegend, Felsen in der Nähe, Waldgebirg in der Ferne, über einem Abgrunde eine Bogenbrücke, die von Reisenden mit Pferden überschritten wird. Jan van Ravestyn (Ravestein, geb. 1580, gest. 1655) stellt uns einen alten Ritter mit kurzem weissen Haupthaar, mit Schnurrbart und breitem Zwickelbart, gerüstet und mit rother goldbefranseter Binde umgürtet dar. (Höhe des auf Leinw. gemalten Stücks 4 F. 2 Z., Breite 3 F. 3 Z.) David Teniers der Alte, geb. 1582 zu Antwerpen, ist mit einem sicheren Stücke vertreten; man sieht am Ufer eines Sees, in welchem der Mond sich spiegelt, aufsteigende Felsgebirge mit alten Thürmen; im Vorgrunde sind Hirten um ein Feuer gelagert. (Gemalt auf Holz, 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 11 Z. br.) Von dem als Maler berühmten, als Geizhals berüchtigten Frans Hals, dem bedeutendsten Schüler des Karel van Mander (geb. 1584 zu Mecheln, gest. 1666), finden sich mehre Bildnisse, darunter zweimal das Selbstporträt des Künstlers mit Stutz- und Spitzbarte und einem runden Hute. Von Cornelis Poelemburg (geb. zu Utrecht 1586, gest. allda 1660) eine Reihe Landschaften mit historischer Staffage, auch eine kleine Landschaft mit einem Flusse, wo auf den Felsenufern verfallne Gebäude liegen, zu welchen eine Bogenbrücke führt, mit Figuren von Pieter Bout. Von Abraham Diepenbeek, dem Schüler Rubens', geb. 1589, gest. 1657, zeigt die Gallerie einen auf sehr hohem Muschelwagen sitzenden, die Nymfe Salmacis auf dem Schoosse habenden Meergott. (Eine Tafel von 1 F. 10 Z. Höhe, 1 F. 7 Z. Breite.) Vom Schüler des Jan Brueghel, Daniel Seghers (geb. 1590, gest. 1660), der Manches mit Erasmus Quellinus gemeinsam arbeitete, finden wir zwei gleichartige Stücke, wo in einer kleinen Nische Maria mit dem Kinde in erhobener Arbeit abgebildet ist; das Ganze ist mit einem Blumenkranze umgeben. (Auf Leinw. 3 F. hoch, 2 F. 3 Z. br.) Ein Blumenstrauss in einem gläsernen Gefässe. (Auf Holz, 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. $2\frac{3}{4}$ Z. br.) Die Geburt Christi als ein in grauer Masse ausgeführtes Basrelief, mit Disteln umrankt, welche grösstentheils mit schönen Blumen überdeckt sind. (Auf Leinw. 5 F. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Ein Kranz von mancherlei Blumen, der ein grau in Grau gemaltes Relief der Jungfrau mit dem Kinde umgibt. (Gleichen Maases mit dem vorigen Stück.) — Gerhard Honthorst, genannt *Gerardo dalle notte*, Schüler des Abraham Bloemaart, geb. 1592, gest. nach 1666. Fünf Stücke. Brustbild eines Mannes in kurzen krausen Haaren, mit Stutzbart; weil derselbe einen Spiegel in Händen hält, hat man hier eine Vorstellung Eulenspiegels vermuthet. (Auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Brustbild eines alten Weibes mit brennendem Licht in der Hand. (Höhe 2 F. 6 Z , Br. 1 F. 9 Z.) Eine auf ein Stück Geld, das in ihrer rechten Hand liegt, deutende Alte, mit brennendem Licht daneben. (Gemalt auf Holz, 3 F. 6 Z. hoch, 2 F. 6 Z. br.) Ein Zahnarzt nimmt einem Bauer einen Zahn aus, wobei ein junger Mensch mit dem Lichte leuchtet, während ein Beutelschneider seinen Vortheil ersieht. (Höhe 5 F. 2 Z., Breite 7 F. 9 Z.) Der Tochter Pharao's wird der Mosesknabe zugebracht. (6 F. hoch, 8 F. 2 Z. br.) — Jakob Jordaens, der feurige hochachtbare Nacheiferer Rubens', geb. 1594 zu Antwerpen, gest. daselbst 1678. Acht Meisterwerke, darunter die grosse Darstellung im Tempel, wo Simeon, vor welchem Maria steht, das Jesuskind in den Armen hält. (Höhe 15 F., Breite über 10 F.) Das „die Sänger“ benannte Gemälde, wo

Alt und Jung an einem wohlbesetzten Tische zusammensitzt, hat die angebrachte Devise: Wie die Alten sungen, so pfeifen die Jungen. (5 F. hoch, 7 F. 2 Z. br.) Der verlorne Sohn. Von Allem entblösst, ganz nackt, kommt der verirrte Jüngling vor die Thür eines alten Hirten, der ihn sehr unbarmherzig auf die Kost der Schweine hinweist. (Höhe 8 F., Br. 13 F.) Diogenes mit seiner Leuchte, mitten im Gemälde daherschreitend, sucht auf dem Markte nach Menschen! (8 F. Höhe bei 12 F. Breite.) Ariadne, umgeben von Faunen, Satyren und Bacchantinnen, welche zum Theil mit Einsammlung von Früchten beschäftigt sind. (8 F. 6 Z. hoch, 11 F. br.) — Von dem ausgezeichneten Landschafter Alexander Kierings (Keirincz), der 1596 zu Utrecht geboren ward und 1646 zu Amsterdam verstarb, vier Stücke auf Holz; das grösste eine Landschaft mit Waldung, durch die eine Landstrasse führt, wo Reisende zu Fuss und zu Wagen ziehen. (2 F. hoch, 3 F. 6 Z. br.) – Vom Schüler des Esaias van der Velde, Jan van Goyen (geb. 1596, gest. 1656), eine Meeresküste, wo man am Ufer links eine Signalstange bemerkt. (Auf Holz, hoch und breit 1 F. 3 Z.) — Von Michiel Janzens Sohne, Pieter Mierevelt (geboren 1596), gute Bildnisse, z. B. das Brustbild eines Mannes mit weissem Barte und schwarzem runden Hute, und das Porträt eines in der Linken einen Handschuh haltenden Mannes. — Von Antony van Dyck (geb. 1599 zu Antwerpen, gest. 1641 zu London) berühmte Porträtstücke und Historien. Unter den erstern befindet sich das Bild eines völlig geharnischten Mannes mit lang herabhängenden Haaren und rother Binde um den Arm, welches wir hier im Holzschnitt mittheilen. Das Gemälde, auf Leinwand, hat 3 Fuss 2 Zoll Höhe bei 2 Fuss 6 Zoll Breite. Ferner nennen wir das Porträt des Malers David Ryckaert, der im Lehnstuhl sitzend, mit einer Pelzmütze und in dunkelbrauner Kleidung mit Futter von getigertem Pelzwerk, dargestellt ist. (4 F. 1½ Z. hoch, 3 F.

(*Porträt nach A. van Dyck.*)

5½ Z. br.) **Brustbild des Bruders von Rubens**, in schwarzer Kleidung mit weissem Faltenkragen; hoch 2 F. 4½ Z., br. 1 F. 10 Z. **Brustbild des Schotten John Thomas Parker in dessen 151. Lebensjahre**; im Oval auf Holz gemalt, 2 F. 3¼ Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit. **Bildniss Karls des Ersten von England**; auf Leinw. 4 F. 4½ Z. hoch, 3 F. 5½ Z. breit. Die französische Prinzessin **Henriette Maria** (Gemahlin des Königs Karl I. von England); ganz gleichen Formats. Die Bildnisse der drei Kinder Derselben, **Karl**, **Jakob** und **Anna Henriette**; Höhe des Gemäldes 4 F. 8 Z., Breite 5 F. 3½ Z. **Martin Engelbrecht** mit krausem Haar, weissem faltigen Kragen und einer goldenen Kette über dem schwarzen Kleid. (2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Bildniss eines Mannes mit Stutzbart und schwarzen herabhängenden Haaren, in stählerner Rüstung; auf Holz gemalt, 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 10 Z. breit. Brustbild eines Mannes in schwarzer Kleidung mit einer goldenen Schnur; auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 2 F. br. Bildniss eines ebenfalls schwarz gekleideten Mannes, dessen linken Arm ein schwarzer Mantel bedeckt. Dieses Stück, von 3 F. Höhe und 2 F. 4 Z. Breite, scheint einen englischen Grosswürdenträger, ein Mitglied des Oberhauses, vorzustellen; es ist das unter der Partei der Tories sich so oft wiederholende Gesicht und wohlgenährte Corpus eines jurisprudenten Lords, welcher den *Status quo* vertheidigt und mitten in der Debatte fein distinguirt, was hier mimisch mit der vor dem Leibe befindlichen rechten Hand geschieht. — Von den mythologischen Darstellungen van Dyck's nennen wir zunächst die prächtig gemalte **Danaë**. Die Zeusgeliebte ruht in horizontaler Lage auf den schwellenden Polstern und Kissen eines Ruhebettes und fängt den goldenen Regen der herniederfallenden Goldstücke, Ketten und Ringe, mit ausgebreiteten Armen und offenen Händen auf. In einen solchen Goldregen hatte sich Jupiter, um zu ihr zu gelangen, verwandelt. Danaë liegt da, als ob ihr bewusst wäre, wie kostbares Fleisch der Antony van Dyck malt. Ihre Duenna hat die Decke hinter ihr emporgezogen, damit kein Tropfen vom goldenen Regen verloren gehe. Ihr Amor kniet mit habsüchtigem Gesicht auf dem Lager zu ihren Füssen und untersucht die Aechtheit der Goldstücke auf dem Probirsteine. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 7 Z. hoch, 6 F. 5 Z. br.) **Der trunkene von Bacchanten geführte Silen** (auf Holz, 3 F. 9 Z. hoch, 3 F. 2½ Z. breit.) Aus der Heiligenhistorie zwei Stücke: **Maria als Himmelskönigin**, mit dem auf ihrem Schoosse stehenden Kinde, und **St. Hieronymus**, knieend vor einem Kreuzesbilde, wobei ein aufgeschlagenes Buch liegt. (Letzteres Stück ist auf Holz, 7 F. hoch, 7 F. 10 Z. breit; ersteres auf Leinwand, 4 F. hoch, 3 F. 5 Z. breit.) — Vom Schüler des Andrea Sacchi, **Jan Miel** (geb. 1599, gest. 1664), der von Salvator Rosa in dessen bekannter Satire *sulla Pittura* so bitter abgefertigt wird, sind zwei Bildchen auf Kupfer vorhanden; das eine zeigt einen bei einigen Ziegen auf einer Anhöhe sitzenden und die Sackpfeife blasenden Hirten, während das andre zwei Hirtenknaben bei etlichem Rindvieh vorführt; den vordern Knaben sieht man einen Dorn sich aus dem Fusse ziehen. (Beide Stücke 6 Zoll hoch, 10½ Zoll breit. Von **Jan Victors**, einem Schüler Rembrandts, der aber vor diesem Meister (um 1600) geboren ward und dessen Tod um 1670 fällt, sehen wir zwei alttestamentliche Historien, dann ein paar Hühner mit ihren Küchlein und dabei eine Taube. (Das Hausgeflügelstück ist 4 F. 10 Z. hoch, 4 F. br.) Von **Hendrik van Averkamp** (gen. *de Stomme van Campen*), welcher um 1620 blühte, sind zwei Bildchen auf Holz vorhanden, wo man Leute aller Stände auf einer grossen Eisfläche in der Nähe eines holländischen Dorfes sich belustigen sieht. **Jan Wynants** (geb. zu Harlem 1600, gest. um 1677) liefert drei Landschaften, darunter eine mit Vieh von Adrian van de Velde staffirt ist. Von **Pieter Gysens** (gest. um 1650), der aus Jan Brueghels [Sammetbreughels] Schule hervorging, bemerkt man sechs artige Bildchen theils auf Holz, theils auf Kupfer; z. B. ein grosses schönes Dorf, in dessen Mitte sich die Kirche erhebt; eine niederländische Gegend mit einem Kanale, im Vorgrunde ein Wirthshaus mit davor versammeltem Landvolk; Landschaft mit mehren Dörfern an den Ufern eines Stromes; ein mit dem Laufte aufgehangener Hase nebst einer Rohrdommel, einer Jagdtasche und einem Jagdhorne, auf dem Boden eine Flinte und mehre Vögel. — **Bartholomäus van der Helst**, geb. zu Harlem 1601, gest. zu Amsterdam 1670, bietet hier vier Porträtstücke, darunter das Bildniss einer Frau in schwarzem Kleide, die in einem Lehnstuhle sitzt und die Hand eines ihr zur Seite stehenden Mädchens fasst, welches eine Rose im Schürzchen trägt. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. hoch, 3 F. 6 Z. breit.) — **Jan Davidze de Heem**, geb. 1604, gest. 1674, zeigt sich in drei Stücken vortheilhaft als Maler von Blumen, Früchten und Küchengegenständen. Von **Cornelis de Heem** drei Fruchtstücke. — **Antony Stevens**, genannt *Palamedes*, geb. 1604, gest. 1680, lässt uns ein **Reitergefecht** anschauen; gemalt ist dasselbe auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 6 Z. breit. — **Albert Cuyp**, geb. 1606 zu

Dortrecht, bringt ein ländliches Bild, wo man bei Sonnenuntergang eine Frau mit dem Spinnrocken in der Hand vor einer Bauerhütte sitzen und daneben einen Mann liegen sieht; die Leute sind eingeschlafen; vor ihnen wird einiges Vieh gesehen. — Paul Rembrandt van Ryn (geb. 1606, gest. 1665) bietet dreizehn Porträtstücke, drei biblische Historien, ein Mythenstück, eine Landschaft und ein Rohrdommelstück dar. Dreimal sehen wir das Selbstporträt des Meisters. Das eine zeigt ihn mit einem Buch in der Hand, in welches er zeichnet. (Gemalt auf Leinw., 3 F. hoch, 2 F. 3½ Z. br.) Das andre stellt ihn mit rothem Mantel und einer Sammetmütze dar. (Hoch ist dieses Brustbild 1 F. 11 Z., breit 1 F. 7½ Z.) Das dritte zeigt ihn in Gesellschaft seiner Frau. Er sitzt in höchst glücklicher Laune vor einem reichbesetzten Tische, schaukelt seine freundliche Frau auf dem Knie und hält mit der Linken ihre Taille umschlungen. Es scheint der Moment zu sein, wo gratulirende Nachbarn sich an der Thür melden, denn die Königin seines Herzens und Hauses schaut sich stolzfreundlich um, und indem er sie mit ungeheurer Heiterkeit auf seinem Knie hebt, hält seine Rechte ein grosses Flötenglas voll prüselnden Champagners hoch empor, offenbar um ein Vivat zu bringen. Er ist festlich angethan mit braunrothem Tuchwamms, hat den Kavalierdegen umgehängt und trägt auf dem Kopfe das schwarze Barett mit der Straussenfeder. Sein junges Weibchen trägt ein grünseidenes Röckchen und eine seltene Kette von Amethysten um den Hals, welche sie eben vielleicht zum Geburtstagsgeschenk von ihm erhalten hat. Eine Pfauenpastete ist aufgetragen und so vorgerichtet, dass es aussieht, als sässe der Pfau auf dem Tische, ja er wirft den bunten Spiegelschweif so in die Höhe, dass er dem Gesichte Rembrandts zur Folie dient. (Dies Meistergemälde, auf Leinwand, hat 5 F. 9 Z. Höhe bei 4 F. 8 Z. Breite.) Sodann ist ein Kniestück zu nennen, die Tochter des Meisters darstellend, welche in der Rechten eine Nelke hält. Das süsse Gesicht rundet sich aus dem tiefdunkeln Hintergrunde im glühendsten Goldtone heraus, uns zugekehrt und ein wenig rechtshin gesenkt, höchst liebenswürdig und kindlich. Sie trägt ein rothes Gewand, das umschlungen wird von einem doppelten goldenen Gürtel; um den Hals hat sie eine Kette kleiner Korallen mit einer Schnur grosser Perlen, woran ein Saphir funkelt; auch hat sie Perlen im Ohrgehänge. Blonde Haarkräusel fallen auf ihre Stirn herab, und eine grosse reiche Locke stiehlt sich über die rechte Schulter hinunter. Die in kleinen Bauschen endenden Aermel lassen die vordere Armhälfte unbedeckt. Mit der einen Hand, deren Gelenk goldene Spangen schmücken, hält sie das aufgeheftete Kleid vor dem züchtig mit dem Schleier verhüllten Busen zusammen, mit der andern Hand reicht sie uns eine rothe Nelke dar. Auf dem Kopfe trägt sie ein einfaches schwarzsammetnes Mützenhäubchen mit goldverziertem Saume, wo es auf der Stirn anliegt. (Gemalt auf Holz, 3 F. 6 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit.) Bildniss einer alten Frau, welche Gold wiegt und für Rembrandts Mutter gehalten wird. Julius Mosen in seinen Erklärungen der bedeutungsvollsten Meisterwerke dieser Gallerie hält besagte Alte für Rembrandts Frau in der Spätzeit ihres Lebens. Rembrandt selbst war reich und geizig geworden, und so lässt es sich hören, dass hier die Genossin seines Lebens vor uns sitzt und aufmerksam die Dukaten wägt, welche ihr Mann in Amsterdam mit seiner Kunst verdient hatte. Ueber Kopf und Schultern hat sie ein feines weisses Battisttuch. (Dieses Kniestück auf Leinwand misst 4 F. Höhe bei 3 F. 6 Z. Breite.) Porträt eines vornehm würdigen Greises mit reichem grauen Barte und auf die Stirn gedrücktem schwarzen Barett; sein schwarzer Umwurf lässt die Brust frei, über die ihm eine mit Juwelen besetzte Halskette niederhängt; sein Blick ist traum- und gedankenschwer und erinnert an den König in der Uhlandschen Ballade, der von seinem Thurme zu Thale schaut. Ein Lichtschein fällt auf die uns zugekehrte linke Hälfte des Gesichts und lässt alles Andre ins Helldunkel zurücktreten. Der rechte Arm ruht auf einem Postamente, die einen Stab haltende Hand sinkt schwer herab, während die behandschuhte Linke den andern Handschuh zugleich mit dem Mantel hält, welcher dadurch faltig in die Höhe bauscht. (Diese auf Leinw. gemalte Halbfigur hat 3 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 10 Z. Breite.) Eine derselben ähnliche Halbfigur ist auf Holz gemalt, 3 F. 7½ Z. hoch, 2 F. 9½ Z. breit. Dann nennen wir noch die Brustbilder eines jungen lachenden Weibes mit rothsammetnem Hute und eines freundlichen Alten, der eine Mütze mit goldener Schnure aufhat. Letzteres ist auf Leinw. 2 F. hoch, 1 F. 7 Z. br. Das erstere scheint Rembrandts Frau zu sein. (Auf Holz 1 F. 10 Z. hoch bei 1 F. 7 Z. Breite.) Unter den Historien ist merkwürdig die Hexe von Endor. In einem dämmerigen kellerartigen Gemache werden die Eingeweide eines Thieres auf einer Steinplatte verbrannt. Quervor kniet Saul, weiter zurück und vor dem Opferfeuer die Hexe. Diese, in blutfarbenes Zeug gehüllt, hat die Hände gefaltet und spricht gesenkten Hauptes ihren Zauberspruch. Samuels Geist ist emporgestiegen und schwebt an der Wand hin. Um das lange Haar trägt er die Priesterbinde. Das bärtige

Gesicht ist lichtscheu, grauenvoll abgekehrt. Saul hat sich vor der Erscheinung herumgewendet und drückt entsetzt die Augen zu, denn das Gespenst kündigt ihm sein und seiner Söhne Verderben an. Nach dem ersten Buche Samuelis 26, 19. (Gemalt auf Leinwand, 8 F. 7 Z. hoch, 10 F. breit.) Ein andres Rembrandtsches Historienstück soll laut dem Galleriekataloge die Esther vorstellen, wie sie reichgeschmückt, mit einer Krone auf dem Haupte, bei dem ihr zu Ehren veranstalteten Festmahle des Ahasverus an dessen Seite sitzt. Sehr richtig hat indess Julius Mosen bemerkt, dass wir hier nur eine märchenhaft zur Erscheinung gebrachte niederländische Hochzeit anzusehen haben. (Höhe des Bildes 4 F. 5 Z., Breite 6 F. 3 Z.) Die Skizze einer Grablegung Christi. (3 F. 5½ Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.) Das einzige mythologische Bild, das wir hier von Rembrandt sehen, hat die Entführung des Ganymed durch den Adler des Zeus zum Inhalt. Vom schönen Götterliebling ist hier nichts zu schauen, vielmehr zieht der Adler einen derben Buben empor, welcher unter Angst und Heulen unhöflich herunterpisst. Wahrhaft zeuswürdig ist der gewaltige Aar, und schreckhaft naturtreu die Grimasse des bäurisch feisten Jungen, der mit ganzem Körper gegen die ihm aufgezwungene Rolle des Ganymed protestirt. Entweder hat Rembrandt eine Satire auf den Mythus malen wollen, oder er hat nichts weiter beabsichtigt als die Darstellung eines ihm aus der Naturgeschichte bekannten Falles, wo ein nach Fleischbeute jagender Adler ein unbewacht im Freien liegendes Kind davonführt. (Gemalt auf Leinwand, 6 F. 2 Z. hoch, 4 F. 6 Z. br.) Endlich das Landschaftstück: eine flache Thalgegend mit einem Bache, an welchem man in der Ferne thurmartige Gebäude, näher aber eine Mühle bemerkt. Julius Mosen in seinen erwähnten Erläuterungen glaubt im fernen Wasser den Rhein und in der Mühle die bekannte Geburtsstätte Rembrandts am Rheinkanale zwischen Leydendorp und Koukerk bei Leyden zu erkennen. (Gemalt auf Leinwand, 2 F. 10 Z. hoch, 3 F. 8 Z. br.) — Von Erasmus Quellinus, dem Schüler Rubens', geb. 1607, gest. 1678, finden sich zwei Gemälde auf Kupfer, davon das eine die Verlobung der heil. Jungfrau mit dem Zimmermann Joseph darstellt. Auf dem andern kniet St. Katharina vor der Maria und wird von dem göttlichen Kinde mit einem Lorberkranze gekrönt. St. Apollonia und St. Margaretha stehen zu Seiten. (Höhe beider Bilder 1 F. 11., Breite 1 F. 5½ Z.) — Vom Schüler des Frans Hals, Adriaen Brouwer (geb. 1608, gest. 1640), mehre Bildchen auf Holz, darunter zwei Bauernschlägereien, ein mit einem sich verunreinigt habenden Kinde beschäftigter Bauer, ein lüderliches am Tische sitzendes Bauernpaar, und zwei Zerrbilder länglichrunden Formats. — Vom Schüler des Jan van Goyen, Herrman Sachtleven (geb. 1609, gest. 1685), funfzehn kleine Stücke auf Holz und Kupfer. Ansicht von Utrecht (auf K. 8½ Z. hoch, 1 F. 3 Z. br.); Ehrenbreitstein, mit Belebung der Rheinufer durch mehre Fahrzeuge (auf K. 10¾ Z. hoch, 1 F. ½ Z. br.); Schloss Hermannstein, links die feste Burg, rechts der schöne breite zwischen hohen Felsgebirgen hinfliessende Strom, im Vorgrunde am Ufer Frachtschiffe (auf Holz gemalt, 1 F. hoch, 1 F. 4 Z. br.); Engers zwischen Ehrenbreitstein und Neuwied, wo man Landleute mit dem Einärnten beschäftigt sieht (auf Kupfer 6¼ Z. hoch, 10 Z. br.); Landschaft mit Gebirgen, von deren Höhe man in ein schönes breites Thal niederschaut, in dessen Mitte sich ein Landsee befindet, um mehre Bauerhütten im Vorgrunde sind deren Bewohner beschäftigt (auf H. 1 F. 1 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.); ein enges Thal mit durchziehendem Flusse, an dessen linkem Ufer ein auf hohen Pfählen ruhendes Bauerhaus steht (auf H. 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.); kleine Gebirgslandschaft, wo Weinlese gehalten wird (auf H. 9½ Z. hoch, 7¼ Z. br.); eine gutgebaute Stadt, die den Fuss eines burggekrönten Berges umgibt, dahinter in der Tiefe ein Strom, der in der Ferne sich ausbreitet und viele Inseln bildet (auf H. 10 Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.) — Von dem *Crabatje* genannten Jan Asselyn (geb. 1610, gest. zu Amsterdam 1650) drei Stücke: ein starker grauer Ochse, hinter ihm ein Esel und eine Kuh, mit danebensitzendem Hirtenknaben; ein ziemlich verfallenes Kloster, in dessen Pforte ein Mönch steht und mehren Bettlern Speise darreicht; verfallne Mauern eines Prachtbaues, wovor ein Mann neben einem starken grauen Ochsen steht und mit einem Frauenzimmer spricht, das von der Mauer herabsieht. — Vom Schüler des Adrian Ostade, Cornelis Bega (geb. 1610, gest. 1664), ein in der Schänke sitzender wohlbeleibter lustiger Bauer, der einem hinter ihm stehenden Geiger zuhört. — Vom Schüler Rembrandts, Ferdinand Bol (geb. 1610 zu Dortrecht, gest. 1681), das Selbstporträt mit schwarzem flachen Hute, braunem Rocke und dunklem Mantel (auf Leinw. 2 F. 2½ Z. hoch und breit): ein Alter mit grauem Haupt- und Barthaar, der in einem grossen Buche liest (auf Leinw. 4 F. 3 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.); Jakob schlafend auf der Erde und im Traume die Engel auf der Himmelsleiter niedersteigen sehend (Höhe 4 F. 4 Z., Br. 3 F. 6 Z.); Josef seinen Vater Jakob dem Aegypterkönige Pharao vorstellend (6 F.

Höhe, 7 F. 7 Z. Breite); David in Gegenwart seines Geheimschreibers dem Urias befehlend, den schon in der Hand habenden Brief seinem Feldhauptmann Joab zu übergeben (5 F. 5 Z. Höhe bei 7 F. 5 Z. Breite), und die Rast der heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten, welches Stück wir hier im Holzschnitt wiedergeben. (Es hat auf der Leinwand 8 F. 2 Z. Höhe bei 9 F. 3 Z. Breite.) — Der feine Genremaler Gerard Terborch (gewöhnlich „Terburg“ geschrieben), geb. 1610, gest. 1681, bietet zwei Stücke auf Leinwand, zwei auf Holz; man sieht z. B. einen vor einem Tische sitzenden und schreibenden Soldaten, auf dessen Schreiben ein Trompeter wartet, und ein junges, an einem mit grünem Sammet bedeckten Tische sitzendes und die Laute spielendes Frauenzimmer, dem der Herr dahinter Unterricht zu geben scheint. Ersteres Stück, auf Leinwand, misst in der Höhe 2 F. 6 Z., in der Breite 1 F. 8 Z. Das letztere dagegen, ein Kniestück auf Holz, hat 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 1 Z. Breite. — Der berühmte Schüler des Frans Hals, Adrian Ostade (geb. zu Lübeck 1610, gest. zu Amsterdam 1685), bietet folgende Stücke. Des Künstlers Werkstatt. Ostade sitzt arbeitend vor seiner Staffelei; um ihn herum verschiedene zur Malerei nöthige Gegenstände. (Gemalt auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.) Das Innere einer Bauernwohnung, wo man ein grosses Fass, Kupfergeschirr und andre Geräthschaften umherliegen sieht. (Auf Holz 1 F. 5 Z. hoch, 1 F.

Rast auf der Flucht nach Aegypten, von Ferd. Bol.

10 Z. br.) Mehre Gäste, der Müller, Fleischer, Richter, vielleicht Ostade selbst, in einer holländischen Schänke am runden Tische sitzend und ihr Gläschen trinkend. (Auf H. 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.) Nach Ostade sind zwei Gemälde vorhanden, davon das eine ein speisendes Bauernpaar am Tische zeigt, während das andre ein paar Bauern, deren einer sein Pfeifchen in einem Kohlenbecken anzündet, vor der Schänke sitzend darstellt. — Von Isaak Ostade, dem Bruder und Nachahmer Adrians, finden wir eine Winterlandschaft: eine flache holländische Gegend, wo Gross und Klein sich auf dem Eise belustigt. (Auf Holz gemalt; 1 F. 1½ Z. hoch, 1 F. 5 Z. br.) — David Teniers der Sohn, geb. 1610, gest. 1690, zeigt sich als glücklicher Bauernscenen- und Teufeleienmaler, sowie auch als Landschafter. Da findet man schmauchende und schmausende, beim Bretspiel oder bei der Karte sitzende Bauern. Interessant der Idee nach ist der auf einem umgekehrten Fasse sitzende junge Mann mit einem Kruge in der Hand, aus welchem er sich soeben eingeschenkt hat. (Auf Holz, 1 F. 6 Z. hoch, 1 F. 12 Z. br.) Ein vortreffliches Genrebild geben die an einem Tische bei einem Kruge Harlemer schmauchenden Bauern ab; man bemerkt, dass ein junger Bauer zum Erstenmal die Pfeife kostet; derselbe hat sich mit heldenmüthigem Entschlusse zu den Schmauchern gesetzt und sein Gesicht offenbart uns den Kampf, den er bestehen muss. Ihm zur Rechten sitzt ein alter ausgepichter Geselle, der dem tröstlichen Bierkruge zuzusprechen und die Pfeife zu geniessen aus dem Fundamente versteht. Ein junger aus dem Bilde herauslachender Geselle stopft sich gleichfalls die Pfeife. Zwei andre gemüthliche Dampfer warten ruhig schmauchend den Ablauf dieser Versuche ab. Die Mutter oder Frau eines der angehenden Schmaucher guckt oben zur Fensterluke herein, unten nur von dem Hunde bemerkt, welcher ihr die Zähne zeigt. Durch einen offenen Bogen sieht man in die heitere Wirthsstube, wo vor dem Kamine sich Kartenspieler befinden. Der Wirth beim Kamine wärmt sich die Nase an der Pfeife und den Rücken am Feuer. (Gemalt auf Leinwand, hoch 2 F. 1 Z., br. 2 F. 7 Z.) Prächtig ist sodann die Darstellung einer Kirmes auf dem Dorfe. Dar Katalog bemerkt nur, dass auf dem Platze vor der Schänke eines niederländischen Dorfes sich dessen Bewohner mit Trunk und Tanz belustigen. Eine hohe bis an das Dach reichende Breterwand, welche quer über eine Seite des Bildes geht, trennt das Wirthshaus von zwei andern dahinterliegenden Häusern. Eine andre Breterwand geht auf der breiten Seite vor, bildet einen zweiten Hofraum und lässt einen Blick in das Dorf thun. Im ersten Hofraume ist lustiger Tanz; auf einer Tonne unter einem Baume steht der Orfeus, natürlich ein ins Holländische übersetzter mit dem Fiedelbogen; unten neben der Tonne am Baum angelehnt ein alter Dudelsackpfeifer, der das linke Ohr spitzt, vielleicht wegen der leichtsinnigen Geigenpassagen der Jugend, und auf das Tempo passt, wo er mit seinen malitiösen Dudelsacktönen sich in die Tanzmusik mischen kann. Nächst ihm sitzt auf der Erde ein von Musik, Bier und Liebe trunkenes Pärchen; dahinter gewahrt man einen jauchzenden Dorfmephisto, der die Arme juchelend in die Luft wirft. An dem vordern der zwei zum Doppeltritttanz angetretenen Paare kann man sich nicht satt genug sehen, so schwungvoll erscheinen der Bursch und sein Mädchen in ihrer Bauerngrazie! Das hintere Paar dagegen will gar nicht zu Takte kommen. Zwei alte Bauern stehen dahinter, haben aber ihre Kritik vor der Hand auf das Liebespärchen gemünzt, welches unten so selig niedergesunken bei den Musikanten sitzt. Inmitten der Scene sieht man den bärtigen Nestor des Dorfes auf seinem Stuhle sitzend, in Hemdärmeln und mit Pfeife und Trinkkrug; er scheidet den Tanzplan von dem innern Hofe, wo Männer und Weiber beim Trinkgelage sitzen. (Dies Gemälde ist das umfänglichste der hier vom jüngern Teniers vorhandnen Werke; auf Leinwand gemalt hat es eine Höhe von vier Fuss acht Zoll bei sieben Fuss acht Zoll Breite.) Ein interessantes Bildchen auf Holz, 9 Zoll hoch, 1 Fuss breit, welches eine Hexenscene vorführt, zeigt den Meister auch tributbar jener fantastischen Richtung, die in der niederländischen Kunst öfter zu Tage kommt. Hier zeigt sich ein altes Weib, das in einem Tiegel rührt; hinter der Hexe ein grinsend zusehendes Gespenst; im Hintergrunde eine junge Hexe, ein nacktes Weibsbild, das auf einem Besen reitet und welchem ein auf einem Stocke hockendes Schwein voraus in die Esse hinaufmacht. Eben so fantastisch und grell ist die von Teniers öfter ähnlich wiederholte Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius. In einer Höhle, in welche von zwei Seiten das Tageslicht einfällt, sitzt der Heilige vor einem Felsblocke; vor ihm steht das Crucifix, dabei liegt das Gebetbuch und dahinter ein Todtenschädel; unfern davon bemerkt man eine Flasche, die wahrscheinlich ein Teufelselixir enthält. Hinter dem Heiligen steht ein altes hasenähnliches Weibchen, die personificirte Wollust, und deutet auf ein schönes Weibsbild mit Habichtsfüssen, die verrätherisch unter dem Gewande hervorgucken. Diese verfängliche Schöne nähert sich dem heiligen Manne mit dem Zaubertranke in ihrer

Hand. Währenddem spielt der tollste Teufelsspuk in den scheuseligsten Fantasiebildungen vor und neben dem Heiligen das grausigste Spiel, namentlich dringt eine Heerschaar von offenen Frosch- und Krötenmäulern, Höllenconcert machend, auf den armen Einsiedler ein. Oben flattern Vampyre in den barocksten Gestaltungen. Hinten in der zweiten Abtheilung der Höhle sieht man den geprüften Heiligen sitzend und betend, und einen Raben, welcher ihm Brot bringt. — Auch ein Beispiel der wunderlichsten Verbindung von Historie und Genre bietet hier Teniers; er lässt uns nämlich eine Wachtstube mit mehren sich unterhaltenden Kriegsknechten schauen und schickt im Hintergrunde die Historie vom Petrus nach, den ein Engel aus dem Gefängnisse befreit. Nur dadurch lässt sich dies Zwitterstück noch rechtfertigen, wenn man es mit Mosen für eine Allegorie auf Alba's Verfolgung der niederländischen Protestanten ansieht. (Es ist auf Kupfer gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 8 Z. br.) — Von dem grossen Seemaler Simon de Vlieger (geb. zu Amsterdam 1612, gest. um 1670) findet man einen Seesturm mit zwischen zwei Klippen gescheitertem Schiff (auf Leinw. 1 F. 1 Z. hoch, 1 F. 4 Z. br.) und einen gefrornen See mit Schlittschuhläufern und Schlitten (auf Holz in der vorigen Grösse). — Von Pieter van Laar (geb. 1613), der in Rom den Spitznamen *il Bamboccio* empfing, daher auch seine und seiner Nachahmer Gemälde „Bamboccíaten" genannt wurden, sieht man drei Stücke mit Scenen aus dem römischen Volksleben. — Von dem ebenfalls 1613 gebornen Arthus van der Neer drei Stücke, darunter zwei schöne Mondlandschaften. Auf dem einen Bild ist in der Abenddämmerung der Vollmond über einer den Horizont begrenzenden Stadt aufgegangen; auf dem andern ist es Nacht, ein Theil der am Ufer des Flusses hinlaufenden schönen Bäume begrenzen den Horizont, indess sich der Mond in den Fenstern ländlicher Wohnungen spiegelt. (Beide auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch und 2 F. 5 Z. br.) — Jakob van Artois, geb. zu Brüssel 1613, gest. 1665, bietet eine Landschaft mit weiter Ferne und schönen Baumgruppen im Vorgrunde, dabei einiges Vieh auf der Weide. (Auf Leinwand, 2 F. 8 Z. h., 4 F. 2 Z. br.) — Von Otho Marseus van Schrieck (Otto Marcellus, genannt Snuffelaer), geb. 1613, gest. 1673, finden wir zwei Stücke gleichen Maases auf Leinwand (Höhe 2 F. 4 Z. bei 1 F. 10 Z. Breite); das eine zeigt eine von mehren Schmetterlingen umgebene Mohnpflanze und an der Erde kriechende Eidechsen und Kröten; das zweite stellt ähnliche Pflanzen mit mancherlei Faltern und andern Insekten dar, zugleich sieht man eine Viper im Begriff eine junge Grasmücke aus dem Neste zu holen. — Gerard Dow (Schüler Rembrandts), geb. 1613, gest. 1680, bietet siebzehn verschiedne Bilder, darunter wahre Glanzstücke feiner gemüthlicher Genremalerei, z. B. der alte Schreibmeister, der triumfirende Zahnarzt etc. Zwei Selbstporträts des Meisters; das eine zeigt ihn sitzend und in ein Buch zeichnend, das andre führt ihn als Violinspieler vor. Zwei Bildnisse seiner Mutter, davon das eine nur 5½ Zoll Höhe bei 4 Zoll Br. misst und die Alte mit der Brille auf der Nase in einem Blatte lesend darstellt. — Von Pieter Verelst (geb. 1614) zwei Bildnisse, in denen sich die Richtung der Rembrandtschen Schule ausspricht. Das eine zeigt einen Mann mit schwarzem Brustharnisch über gelbem Kollet und mit einer gelben silbergestickten Feldbinde; das andre ist das Brustbild eines Mannes in stählerner Rüstung, mit gelber Feldbinde und weissem Spitzenkragen. — Gabriel Metsu (gewöhnlich Metzü geschrieben), geb. 1615, gest. 1658, bietet sieben Stücke dar, in denen man wohl den Rivalen Gerard Dow's hinsichtlich der hohen technischen Vorzüge nicht verkennen kann, obschon er grade das Anziehendste von Dow's Kleinbürgerlichkeitsmalerei, den über dessen Scenen ausgegossenen poetischen Hauch, nicht sehr erstrebt, geschweige erreicht hat, so dass man bei ihm vielmehr eine prosaische Auffassung der kleinbürgerlichen Welt findet, welche letztre dann unter seinem Pinsel gar zu oft der Langweiligkeit verfällt. Metsu's bemerkenswertheste Bilder sind hier ein Wildprethändler, ein Geflügelverkäufer, eine Wildprethändlerin und eine Spitzenklöpplerin (welche vier man im Hanfstängelschen Galleriewerke lithographirt findet); auch ist der Stammgast im breitkrämpigen Hute nicht zu vergessen, der die Feuerzange mit der Kohle in der einen, die irdene Pfeife in der andern Hand haltend am Kamine sitzt und seine Augen nach der lachenden Kellnerin gedreht hat, die ihm den Bierkrug auf den Tisch setzt und eine unwiderstehliche Schönheit für ihn zu sein scheint. — Von David Ryckaert (geb. zu Antwerpen 1615, gest. 1677) zwei Bauernfamilienstücke. — Von Govaert Flinck (geb. zu Kleve 1616, gest. 1660), der die frappanten Effekte seines Meisters Rembrandt zu mildern und mehr die Darstellung der Form zu geben suchte, aber dabei nicht überall zur Einfalt unbefangner Naturanschauung zurückzukehren vermochte, finden sich hier freilich keine ihn völlig charakterisirende Stücke vor, da er hier nur durch Brustbilder (drei männliche) vertreten ist. — Salomon Ruysdael (geb. zu Harlem 1616, gest. 1670), der ältere Bruder des grossen originellen Land-

schafters Jakob R., liefert drei Stücke: Theilansicht eines holländischen Dorfes mit einer Windmühle und vielem in der Strasse versammelten Volke; ein breites durch dichtes Gebüsch am jenseitigen Ufer begrenztes Wasser, wo Fischer in einem Kahne ihre Netze einziehen; und eine flache Gegend um ein Dorf, an dessen Eingange in der Nähe eines Brunnens Reisende zu Pferd und zu Wagen halten. — Antoni Waterloo (geb. 1618, gest. 1660). Zwei Landschaften; die eine mit üppig bewachsnen Felsen und Baumgruppen, in der Mitte ein mit Kähnen belebter Landsee; die andre mit hohen Felsen und einem Sturzbach. — Gonzales Coques, geb. 1618, gest. 1684, ein Schüler des Ryckaert. Von ihm sollen angeblich die unter Nr. 393—395 aufgehängten Bildnissstücke sein, nämlich König Karl I. von England in den Vorhallen seines Lustschlosses, dessen Gemahlin Henriette Maria vor einem Tische, auf welchem die Krone und ein Gefäss mit Rosen und Lilien steht, und ein Familienbild von sieben Personen, bei denen, wie die am Boden liegenden Instrumente andeuten, die Musik sehr legere Verehrer haben mochte. In den erstern beiden Gemälden ist die Architektur von Steenwyk gemalt. — Der Schüler des Jan Both, Philip de Koninck (geb. 1619 zu Amsterdam, gest. 1689), bietet zwei Porträts, das eines alten starkbärtigen Mannes, der in der Linken ein metallenes Sehrohr und in der Rechten eine Brille hält, und das eines Mannes mit Federhut und rothem Mantel. — Von Herrman Swanevelt (geb. um 1620) eine italiänische Landschaft. — Philip Wouverman, geb. zu Harlem 1620, gest. daselbst 1668. Von diesem fruchtbarsten Maler der Romantik des dreissigjährigen Krieges zählt man hier 55 Stücke. Hervorhebenswerth sind folgende. Reitergefecht bei einer brennenden Windmühle. (Auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 4½ Z. br.) Marketenderzelt mit wehenden Fahnen, hoch vorn auf der Zeltstange das grüne Reis, darunter ein Kranz; vor dem Zelte die flinke Marketenderin, welche einem Reiter ein Gläschen Meinecker eingeschenkt hat; im Vorgrunde sitzend und knieend spielende Landsknechte; ein Junker Hans steht lachend neben seinen Pferden, einem Schimmel und einem Braunen, welche aus einer Krippe fressen, hat den rechten Arm aufgestemmt und sieht in die tolle Lagerwirthschaft hinein; ein Kamerad weist ihm den leeren Krug, ein Trompeter zu Pferd blickt herab zu ihm; vor dem zweiten anstossenden Zelte tanzt Einer mit seiner Dirne. (Gem. auf Leinw. 2 F. 11 Z. hoch, 3 F. 9 Z. br.) Ein andres Marketenderzelt mit davorhaltenden und trinkenden Reitern, nebst einem blasenden Trompeter. (Gem. auf Holz, 1 F. 8½ Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Eine Reiterabtheilung, welche auf dem Marsche Rast hält. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 2½ Z. br.) Gefecht auf einer steinernen Brücke. (Auf Leinw. 3 F. 8 Z. hoch, 4 F. 10 Z. br.) Eine von Kanonen bestrichene Stromfurt und Ueberfahrt, wo Reiter ihre Rosse in die Schwemme reiten. (Auf Holz gemalt, 1 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.) Schlachtscene aus dem niederländischen Freiheitskampfe. Bewaffnete Bauern kämpfen gegen Reiterei; Weiber mit Kindern suchen fliehend ihre Habe zu retten. (Gemalt auf Leinw., hoch 2 F., br. 2 F. 10 Z.) Im Vorgrunde einer kleinen Landschaft hat sich eine Familie gelagert; dazu gesellt sich ein alter Landsknecht, der seinen Schimmel und Braunen an den Zäumen herumführt und dabei den Leuten von seinen Heldenthaten erzählt; weiter zurück oben auf dem Feldraine hält ein Landmann mit dem Ackern inne und stützt seinen Arm auf den Rücken seines Zugochsen. (Gemalt auf Kupfer, 1 F. 9½ Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein Pferdemarkt in einer schönen offenen Gegend. (Auf Leinw. 2 F. 3 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.) Ein Herr vor einer Schmiede, der seinen Schimmel beschlagen lässt, im Vorgrunde ein Knabe, der eine Ziege vor einen Kinderwagen gespannt hat. (Auf Kupfer, 1 F. 4 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein andrer seinen Schimmel beschlagen lassender Herr; bei der Schmiede ein Mann auf einer Leiter, der sich mit einem Weinstocke beschäftigt. (Auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) Auf dem neben einem Bache gehenden und über eine kahle Anhöhe führenden Wege ist ein Reiter von seinem Schimmel gestiegen und umarmt ein sich sträubendes Landmädchen. (Höhe des Bildes 1 F. 6 Z., Breite 1 F. 2 Z.) Rückkehr von der Jagd. Eine Dame und mehre Herren zu Pferde halten an einem Hügel, wo oben ein Weinhaus winkt. (Auf Holz, 1 F. 9 Z. h., 2 F. 9 Z. br.) Eine Reiherbaize am Saume eines Waldes; auf den Bäumen bemerkt man die Reihernester. (Gem. auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite.) Ein Hirschhetzen in flacher Landschaft, worin verfallne Gebäude. (Auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) — Von Wouvermans Zeitgenossen Jan van Lin, genannt Stilheld, welcher um 1664 als Pferde- und Schlachtenmaler zu Rom blühte, sieht man ein Reitergefecht zwischen Türken und Europäern unter den Mauern einer Festung (auf Holz, 1 F. 8 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite); einen langen Zug von Leuten, die von der Jagd kommen und denen ein Reiter und ein mit einem Reh beladenes

Pferd folgen (auf Holz, 9½ Zoll hoch, 11½ Zoll br.); eine Frau auf einem Esel, mit dem Kind auf dem Arme an einem Wirthshause vorbeireitend. (Gleichen Formats.) — Von dem bedeutsamen Schüler Rembrandts, Gerbrandt van den Eckhout (geb. 1621, gest. 1674), ein Gemälde auf Kupfer (2 F. 2 Z. hoch, 3 F. br.), darstellend den Simeon im Tempel, der das Jesuskind auf den Armen hält und knieend dem Herrn dankt. — Von dem neben den grossen Landschaftern Jakob Ruysdael und Minderhout Hobbema eigenthümliche Stellung einnehmenden Aldert van Everdingen (geb. zu Alkmaer 1621, gest. daselbst 1675) finden sich fünf schätzbare Stücke vor. Das eine zeigt uns eine von Tannenwald begrenzte Ebene und mit Laubholz bedeckte Felsenmassen, wozwischen sich ein Strom in die Tiefe des Vorgrundes ergiesst. Auf der Seite des Felsens, zwischen dem der Strom herunterkommt, ist oben ein Blockhaus romantisch hinausgebaut; ein schwankender Steg geht über eine Kluft, und darauf wandeln Bewohner des Hauses hinüber und herüber. Unten auf dem Felsen hat sich am Wasser eine Ziegenheerde gelagert, und oben hinter Ahornbäumen blickt der Thurm mit seiner Zunge, der Glocke, aus dem benachbarten Dorfe. Dies Gemälde ist eins der poesiereichsten Nordlandsbilder, die uns von Everdingen (der die Studien zu solchen Darstellungen auf seinen Reisen in den norwegischen Gebirgen gesammelt hatte) überhaupt bekannt sind. Es ist auf Leinwand gemalt, 4 F. 1½ Z. hoch, 4 F. 10½ Z. breit. Ein andres enthält einen kleinen mit Tannen und Laubholz

(Nordische Gebirgslandschaft von Everdingen.)

bedeckten Hügel und an dessen Fusse einen Hirten mit etlichen Ziegen. (Gemalt auf Holz, 11 Z. hoch, 10 Z. br.) Ein drittes — eine kleine Landschaft, in welcher ein Schloss liegt — zeigt im Vorgrunde nackte Felsen, rechts etliche Tannen, unter welchen man Holzmacher beschäftigt sieht. (Gem. auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Ein viertes bietet eine kleine Landschaft mit etlichen Mühlen an einem Flusse. (Auf Holz, hoch 1 F. 6 Z., br. 1 F. 9 Z.) Das fünfte endlich, welches der Holzschnitt auf Seite 77 nach Kräften veranschaulicht, stellt eine felsige Nordlandsgegend mit sehr bewölkter Luft dar. Im Vorgrunde wird ein Hirsch von Jägern durch das Wasser gehetzt. (Wieder auf Holz, 1 F. 7½ Z. hoch, 2 F. 3½ Z. br.) — Nikolaas Berchem, gewöhnlich Berghem geschrieben, geb. zu Harlem 1624, gest. allda 1683, ist durch 10 Stücke vertreten, die meist mit Scenen des Hirtenlebens staffirt sind und zum Theil Glanzstücke der idyllischen Richtung des von Baptist Weenix herangebildeten Meisters heissen dürfen. — Jan Fyt, geb. 1625, bescheert uns einen todten Hasen und etliches Flügelwild nebst einer Melone und Gartenfrüchten auf einem Tische. — Der durch seine Landschaften mit Thierstaffage hochberühmte Paul Potter (geb. zu Enkhuysen 1625, gest. zu Amsterdam 1654) bietet zwei treffliche Viehstücke und einen Buchenwald, in welchem gekoppelte Hunde zur Jagd geführt werden. In letzteres Stück sind die Figuren von van de Velde eingemalt; es misst 2 F. 2 Z. Höhe bei 2 F. 8 Z. Breite. Auf dem erstern der eigentlichen Viehstücke treibt der Hirt einiges Rindvieh über einen morastigen Dorfweg aus; er schlendert hinterdrein, während der Heerdochse breithüftig und stolz wie ein Dorfschulze voranschreitet und die Seinen zum Ziele führt. Im zweiten Bilde sieht man ausser etlichem Rindvieh ein Pferd und ein paar Schafe weidend auf einem Hügel; ein Stier reibt sich den juckenden mastigen Nacken an einem Pfahle, der zu diesem Behufe fürsorglich vom Maler angebracht ist. Beide Stücke, das letztere auf Holz, das erstere auf Leinwand, haben 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 9 Z. Breite. — Hendrik Verschuring, Schüler des Jan Both, geb. 1627, gest. 1690, bietet einen „Christus, der zur Schädelstätte geführt wird“ und die Darstellung eines Heertrosses, der sich unfern bedeutender Ruinen gelagert hat, aber im Begriff ist sich zum Aufbruche fertig zu machen, um dem in der Ferne im vollen Abmarsche begriffenen Heere zu folgen. (Dieses Stück, auf Holz gemalt, hat 2 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 7 Z. Breite.) — Jakob van der Meer, geb. zu Schoonhoven 1628, gest. 1691, stellt uns zwei Männer in ziemlich zweideutiger Gesellschaft eines Mädchens und einer Alten vor. Die Figuren lebensgross. — Von dem Antwerpener Pieter van Bredael, geb. 1630, zwei Stücke. Das eine zeigt uns schöne Ruinen antiker Gebäude und theatralisch gekleidete Männer und Frauen, die dazwischen mit Tanz sich vergnügen. Das andre stellt Aehnliches vor; hier macht ein schwarz gekleideter Mann den Vortänzer. Beide Stücke, auf Holz, haben 1 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 5 Z. Breite. — Vom Schüler des Pieter Snayers, Anton Frans van der Meulen (geb. 1634, gest. 1690), drei Stücke: Reise Louis XIV. nach Fontainebleau; derselbe König mit seiner Gemahlin Marie Therese auf dem Wege zum Einzug in Arras; Ebenderselbe im Moment, wo er in einem Walde während eines Gefechtes einem Officier Befehle gibt. Alle drei auf Leinwand gemalt haben über 2 F. Höhe, 3 F. und darüber Breite. — Vom Schüler des Nikolaas Berchem, Karel du Jardin (geb. 1635, gest. 1678), ebenfalls drei Stücke: eine ziegenmelkende Magd vor einem Strohhüttchen; eine rothe Kuh auf einem Hügel, im Hintergrunde ein Hirtenknabe mit seinem Hunde; Diogenes, der hinter sich einen Knaben aus der hohlen Hand trinken sieht. Ersteres 9¾ Z. hoch, 1 F. breit; das zweite 11 Z. hoch, 1 F. 3 Z. breit; das dritte 1 F. 1 Z. hoch und breit; letztere beide auf Holz. — Vom Schüler des Evert van Aelst, Willem van Aelst (gestorben 1697), zwei appetitliche Schaustücke; das eine mit Austern, Zwiebeln und geschnittenem Hering in zinnerner Schüssel, wobei ein paar Weinrömer stehen; das andre mit Muscheln, Aprikosen und einem Johannisbeerreis, die zusammen auf einem Tische liegen. — Von dem bedeutenden Marinemaler Beerestraaten (auch Beerstreet geschrieben), gestorben nach 1680, eine Seeansicht mit steilen und zum Theil befestigten Felsufern, mit heransegelndem Dreimaster und mehren andern Schiffen in der Ferne, und ein Seesturm, wo ein Schiff bereits an das Felsenufer geworfen ist und die Mannschaft sich in einem Boote zu retten sucht. Letzterer auf Leinwand gemalt, 4 F. hoch bei 5 F. 8 Z. Breite. — Von dem sehr produktiven Schüler des Gerard Dow, Frans van Mieris (geb. 1635, gest. 1681), zwölf zum Theil vortreffliche Genrebilder. Am Bekanntesten ist der Kesselflicker, Wirth einer Erbschänke, auch Utensilienhändler, der mit Kennermiene einen alten Kessel untersucht, während die Scheuermagd auf den Urtelsspruch wartet. Dann ist der alte Gelehrte beachtenswerth, der sich die Feder schneidet. Am Fenster steht ein Globus im Gestelle, auf welchen helles Licht fällt, und in der Ecke des Fensterbogens,

hinter dem der Alte mit edlem feinen Gesichte vor einem Tische sitzt, sticht eine Messingschüssel mit klarem Wasser blendend in unser Auge. Dies auf das Sauberste ausgeführte Gemälde auf Holz hat 1 F. 3 Z. Höhe bei 10 Z. Breite. Der Künstler selbst in seiner Werkstatt. Er sitzt in so grosser Behaglichkeit da, dass man die Dame im weissen Atlaskleide, die vor ihrem angefangenen Porträt steht, für die Frau Meisterin halten möchte. (Gem. auf Leinw. 2 F. 1½ Z. hoch, 1 F. 7½ Z. breit.) Eine andre Darstellung des Malerateliers zeigt den Meister mit der Palette in der Hand neben der Staffelei stehend, vor welcher ein Herr sitzend das angefangene Gemälde betrachtet. Ein besonders interessantes Stück ist auch der Stabstrompeter, der seine Armirung abgelegt hat und behaglich sein Pfeifchen rauchend am Tische sitzt. Das saubere Zimmer ist nur vom vorderen Fenster erhellt, denn vor den beiden andern sind die Gardinen heruntergelassen. Man sieht auf dem Tische vor dem Fenster den Bierkrug, das Stundenglas, die irdene Pfeife, Tabak, das berühmte Quispeldortje und französische Spielkarten. Ueber den zweiten Stuhl hat der Trompeter seinen violetten, mit Goldfransen besetzten Mantel gehängt und den Staatsdegen darangelehnt, in die andre Ecke genüber seine Trompete und den mit Goldknöpfen besetzten Kürass gestellt, sich selbst aber in seiner Hausmütze auf den Stuhl dem Fenster genüber an die Schmalseite des Tisches gesetzt, von welchem er sorgsam den feinen grünen Teppich zurückgestreift hat. Nun verdampft er gemüthlich seinen Tabak und scheint einen Kameraden zur Rauch- und Spielpartie zu erwarten. Die rechte, noch den Handschuh tragende Hand hat er in die Seite, die Linke aber mit der geliebten Thonpfeife auf den Tisch gestemmt. So schaut er überselig aus, und mit unendlicher Sorgfalt hat der Pinsel Alles an und bei ihm zur Erscheinung gebracht. Selbst auf der Diele kann man die Holzadern in den Bretern zählen, man sieht die Fäden am Seidenzeuge, die Härchen am Sammet. (Gemalt auf Holz, 1 F. 2 Z. hoch bei 11 Z. Breite.) Ein liebeschmachtendes Fräulein, leicht gekleidet und nachlässig vor einem Tische sitzend, auf dem eine Laute liegt; aufmerksam hört diese Donna den Berichten eines hinter ihr stehenden alten Weibes zu. (Auf Holz, 1 F. hoch, 10 Z. br.) Das Mädchen mit dem Papagei, welches in einem mit weissem Pelzwerke besetzten Kleide vor ihrem Plaudervogel dasitzt. (Ein 9 Z. hohes und 7 Z. breites Bildchen.) Das alte Mütterchen in weissem Häubchen und rother Jacke, das in den Blumentopf auf dem hölzernen Tische einen Nelkenstock pflanzt. (Auf Holz gemalt, 1 F. hoch, 9 Z. br.) Der alte Holländer im grauen Hute, der „begnoegten" Angesichts das gypsene Schmauchröhrchen in der einen, die hölzerne Bierkanne in der andern Hand hält. (Gleichen Formats mit dem vorigen Bilde.) Eine junge Dame im rothen Pelzkleide mit ihrem Hündchen auf dem Schoosse vor einem Spiegel sitzend. (1 F. Höhe bei 10 Z. Br.) — Der berühmteste Schüler des Nikolaas Berchem, der das Walten eines höheren Geistes in den Erscheinungen der Natur darstellende grosse Landschaftsmeister Jakob Ruisdael (auch Ruysdaal geschrieben), geboren zu Harlem 1635, gest. daselbst 1681, ist hier durch dreizehn originale Stücke vertreten. Am Bekanntesten ist die Landschaft mit dem Kirchhof. Man sieht im Hintergrunde, von einem vorüberziehenden Regenschauer umhüllt, die Ruinen eines vormals mächtigen Kirchengebäudes. Die ganze Umgebung ist verwildert, mit Stauden und Sträuchen, mit veralteten und verdorrten Bäumen zum Theil bedeckt; auch auf den Kirchhof, für dessen vormalige Bedeutsamkeit Grabmäler mannigfacher Gestalt ihr Zeugniss ablegen, dringt diese Wildniss ein. Heranschäumend sucht sich ein Bach im Vorgrunde einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber; ein Lichtblick erhellt seine Strudel und die nächstliegenden Grabplatten. (Gemalt auf Leinwand, 3 F. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Namhaft ist ferner die Gebirgslandschaft mit dem Kloster, ein Bild von eigenthümlich durchgeführter Poesie. (Auf Leinw. 1 F. 8 Z. hoch, 3 F. 4 Z. br.) Dann die Jagdlandschaft mit von van de Velde eingemalten Figuren. Vor uns liegt der klare Spiegel eines breiten seichten Gewässers mit darin und daran stehenden und sich spiegelnden Buchen und Pflanzen mitten im Walde. Die Morgensonne bricht durch die kräuselnden Wolken, welche man im Wasserspiegel vorüberziehen sieht. Eine Hirschjagd geht durch Wald und Wasser hindurch, wo durch van de Velde's Figuren jedoch die Poesie der ruiskaelschen Waldeinsamkeit offenbar gestört ist. (Auf Leinw. 3 F. 10 Z. hoch, 5 F. 2 Z. br.) Die einsame Fichte, welche diesseits an einem rauschenden Waldbache steht, der durch ein mit Laubgehölz bewachsenes Thal strömt und im Vorgrunde einen kleinen Wasserfall bildet; jenseits eine einsame Hütte. (Auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 2 Z. br.) Das Bergschloss Bentheim hinter einer Baumgruppe. (Auf Holz gemalt, 1 F. 11 Z. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Rauhe Gebirgsgegend, wo ein Waldstrom im Vorgrunde einen Wasserfall bildet. In der Ferne etliche Bauer-

hütten. (Auf Leinw. 3 F. 6¾ Z. hoch, 2 F. 11¾ Z. br.) Ein mit schönen Bäumen bewachsner Hügel, von dem ein Bächlein herabstürzt; ein Knabe weidet einige Schafe und eine weisse Ziege. (Auf Leinw. 2 F. 3½ Z. hoch, 1 F. 10 Z. br.) Ein schöner Wasserfall an einem baumbewachsenen Hügel. (2 F. 5 Z. Höhe bei 1 F. 11 Z. Breite.) Baumreiche Landschaft mit Dorf im Hintergrunde. Ueber den Fluss eine hölzerne Brücke. (Höhe 2 F., Br. 2 F. 4 Z.) Flache Waldgegend, wo man mitten durch das Gehölz den Horizont sieht. (2 F. 2 Z. hoch bei 1 F. 10 Z. Breite.) — Von Jan Vonck ein durch Hunde verfolgtes Reh, wozu Jakob Ruisdael die Landschaft gemalt hat. (Auf Leinwand, 4 F. 9 Z. hoch, 7 F. 3 Z. breit.) — Der berühmte Federviehmaler Melchior Hondekoeter, Schüler seines Vaters Gisbert und des J. B. Weenix, geb. zu Utrecht 1636, gest. zu Amsterdam 1695, bietet zwei Henne- und Hahnstücke. Auf dem einen sehen wir in Gesellschaft ihrer Küchlein eine Henne neben ihrem Hahn, die sich beide in drohender Stellung gegen einen Raubvogel befinden, der eins ihrer Küchlein in seinen Klauen hält. Das andre Bild zeigt uns einfach eine von Küchlein umgebene Henne mit dem Hahne dahinter. Ersteres Gemälde, auf Leinwand, misst 3 F. 10 Z. Höhe bei 4 F. 11 Z. Breite. — Jan Hackert (geb. zu Antwerpen 1636, gest. 1699), der als Landschafter sich vornehmlich den Formen süddeutscher und schweizerischer Natur zuwandte, gewährt uns den Anblick einer schönen Waldgegend mit Wasser in der Mitte, durch welches ein Herr zu Pferd einen Hirsch hetzt. (Auf Leinw. gemalt, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 9 Z. br.) — Vom Schüler des Paul Potter, Jan le Duc (geb. 1636, gest. 1671), zwei Bildnisse eines Mannes mit Stuzbart, in schwarzer Kleidung und weissem Spitzenkragen. Beide auf Holz, das eine nur 8 Z. hoch und breit. — Von A. le Duc, der um 1650 blühte, trifft man einen wüthenden Soldaten, der einen Bauer beim Kopfe hat und ihn durchbohren zu wollen scheint. Das Weib des Bauers fleht um Gnade. — Der Geistreichste unter allen niederländischen Bambocciatenmalern, Jan Steen, dessen Leben in den Zeitraum von 1636 — 1689 fällt und der, um den Humor des Lebens recht nah zu haben, eine öffentliche Weinwirthschaft hielt, wird hier wenig kennen gelernt, da er sich nur in einem Stücke zeigt, das eine ihrem kleinen Kinde die Nahrung mit einem Löffel reichende Frau darstellt. (Gem. auf Holz, 1 F. hoch, 10 Z. breit.) — Maria van Oosterwyck, geb. zu Nooldorp bei Delft 1630, gest. zu Eutdam 1693, Schülerin des David Heem, bietet Blumen in gläsernem Gefässe mit etlichen Muscheln daneben; ferner hinter einem Vorhange auf einem Marmortische mehre Weintrauben, eine Orange und eine Melone. — Von Matthäus Stoom ein Reitergefecht. (Auf Leinw. 4 F. hoch, 5 F. 4 Z. br.) — Von Dirk Stoop, der um 1650 als Schlachten- und Jagdenmaler blühte, sehen wir einen von Jagdhunden umgebenen Mann, der sich auf den Sattel seines Pferdes lehnt und Jagdgefolge erwartet. (Auf Holz, 2 F. Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite.) — Cornelis Janson van der Keulen, als Sohn holländischer Aeltern zu London geboren, gest. im Haag 1656, lässt sich in drei Porträtstücken beurtheilen, dem Porträt eines geschmackvoll schwarz gekleideten Mannes und den Bildnissen zweier Frauen in schwarzer Kleidung, mit schwarzem Federfächel. — Drost van Terle, ein Meister aus Rembrandts Schule, der zwischen 1650 — 1670 blühte und welchen Descamps in der Zeichnung und Färbung gleich tüchtig, namentlich aber in der erstern geschmackvoll findet, ist durch zwei Stücke vertreten, davon das eine den Argus vorstellt, wie er arglos dem als Hirtenknabe verkleideten und auf einer Pfeife blasenden Merkur zuhört, während das andre einen Greis vorführt, der seinen Enkel aus einem Buche unterrichtet. — Von dem trefflichen Bildnissmaler Pieter de Grebber, der noch 1651 blühte und sonst durch Radirungen in der rembrandtschen Weise bekannt ist, ist das „Brustbild einer jungen Weiblichkeit in schwarzer, mit einer Feder geschmückten Sammetmütze," das „Brustbild eines jungen Mannes mit Pelzmütze" und das „Bildniss eines einen Bogen in der Hand habenden jungen Menschen" vorhanden. — Von dem Harlemer Geschichts- und Bildnissmaler Salomon de Bray, welcher 1664 verstarb und ein kunstvoller Maler und schöner Zeichner genannt wird, finden sich ebenfalls zwei Porträtstücke; das Brustbild eines mit einem grünen Zweige bekränzten jungen Burschen, und das Brustbild eines Mädchens im Strohhute, mit einem Birnenzweig in der Hand. — Willem Romeyn, der sich nach Berchem und Karel du Jardin bildete und zwischen 1640 — 1660 blühte, bietet eine kleine Landschaft dar, deren Hintergrund einen hohen Felsen zeigt; im Vorgrunde weiden Ziegen, Schafe und Rindvieh. Romeyns Stücke, vortrefflich in Composition und Zeichnung, laboriren nur an der Grautönigkeit. — Von Jan van der Heyden, geb. zu Gorkum 1637, gest. zu Amsterdam 1712, vier schöne Architekturstücke: Ansicht einer grossen gothischen Kirche mit einem danebenstehenden herrschaftlichen Gebäude neueren Styls; Ansicht eines Klosters mit seiner gothischen Kirche und die

Ansicht eines Nonnenklosters (jedes dieser drei Stücke auf Holz hat 10 Z. Höhe bei 1 F. Breite); endlich ein Kloster, an welchem Priester mit der Monstranz unter einem Traghimmel vorübergehen. (Letzteres Stück misst 1 F. 2 Z. Höhe bei 1 F. 6 Z. Breite.) — Von Abraham Hondt (*Hondius*), geb. 1638 zu Rotterdam, ein Reitergefecht in der Nähe eines Dorfes. (Gem. auf Holz, 10½ Z. hoch, 1 F. 3 Z. br.) — Von Gerritz Lunders, der um 1660 in der Weise des Gabriel Metsu und Andrer arbeitete, sieht man eine Bauernstube, wo ein Mann nachlässig sitzend die Geige spielt, nach welcher ein junges Mädchen tanzt und wobei dasselbe mit einem Messer an den Deckel eines zinnernen Kruges schlägt. — Quirin Brecklinkamp (Brecklenkam zuweilen geschrieben), der ebenfalls um 1660 in Blüte stand, bringt das Bild einer Gevatterschaft. Die Amme hat das Kind angelegt; die herumstehenden Pathen trinken auf das Wohl des Neugeborenen. — Von Wynants Schüler Adrian van de Velde (geb. um 1639 zu Amsterdam, gest. 1672) fünf Stücke, darunter zwei Viehstücke und eine Landschaft mit Ruinen, unter welchen Vieh weidet, während im Vorgrunde ein Mann im rothen Mantel sitzend und zeichnend gesehn wird. Ein viertes Bild stellt eine trinkende Frau dar; das fünfte zeigt einen gefrorenen Stadtgraben, wo sich einige Leute belustigen. — Von Pieter Lermans, der um 1677 blühte, ist ein alter vor seiner Klause knieender Einsiedler vorhanden. — Juriaen Jacobsen (Georg Jacobs von Hamburg), gestorben 1685, zeigt sich als tüchtiger Nachfolger des Frans Snyders in einem 6 F. 2 Z. hohen, 8 F. 3 Z. breiten Gemälde, wo Hunde ein wildes Schwein gepackt haben. — Pietervan Slingelandt, geb. zu Leyden 1640, gest. 1691. Zwei feine Genrestücke dieses in der Ausführung so mühseligen Meisters. Das eine wird der unterbrochene Musikunterricht benannt. Der angenehme Musiklehrer hat die Violine auf den Stuhl gelehnt und ist hinter den Sessel der schönen Schülerin getreten, die vielleicht zu ihrem Schutze das Hündchen auf den Schooss genommen hat. Der musiklehrende Schalk neckt dasselbe mit dem Flötenpfeifchen über ihre rechte Schulter herein, so dass aus der Neckerei eine ganz unschuldige Umarmung wird. Fast schmiegt sich die kleine Blondine zu hingebend an ihn, und sie wehrt wirklich zu sanft der sich auf der andern Seite dem Hündchen neckend nähernden Hand. Ihre Augen sind liebeblinzelnd, entschiednes Lächeln zuckt schmachtend in ihren Mundwinkeln. Die Notenbücher sind auf die Diele gefallen, und die Musikstunde ist nahe daran eine Schäferstunde zu werden. (Gemalt auf Holz, 1 F. 4¾ Z. hoch, 1 F. 1 Z. br.) Das andre führt uns eine Spitzenklöpplerin vor. Sie sitzt am Fenster, das Klöppelkissen auf ihrem Schoosse, und hält mit der Arbeit inne, da soeben eine alte Frau ihr einen todten Hahn zum Fenster hereinreicht. Wie sauber sitzt die Schöne da, wie berechnet jedes Fältchen an ihr! Ihre Füsse, deren rothe Pantoffelspitzen man sieht, stützen sich auf ein niedliches Schemmelchen. Vor Schrecken beim Anblick des todten Hanshahns sind ihr die Klöppel aus der Hand gefallen. (Gem. auf Holz, 1 F. 3 Z. hoch, 1 F. br.) — Vom Schüler des Cornelis Poelemburg, Jan van Haansberge (geb. 1642, gest. 1705), vier Historien: Engel verkünden den Hirten die Geburt des Heilands; Anbetung der Hirten; Anbetung der morgenländischen Weisen; Himmelfahrt Mariens. — Von Eglon van der Neer (geb. 1643, gest. 1703) ein junges Frauenzimmer, das an einem Tische sitzend ihre Zither stimmt. — Der geniale Gewitter- und Seesturmmaler, Pieter Molyn (bei den Italiänern *Cavaliere Tempesta* genannt), geb. 1643 zu Harlem, gest. 1704 zu Mailand, bietet drei interessante Stücke: eine Landschaft im Gewittersturm, wo man eine Frau auf einem Schimmel und dabei einen Hirten sieht, der ängstlich seine kleine Schafheerde in Sicherheit zu bringen sucht. (Auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 3 F. 4½ Z. br.) Eine Landschaft im Gewittersturm, wo man einen bepackten Esel vom Blitz erschlagen und daneben seinen noch lebenden Führer sieht. (Gleichen Formats mit dem vorigen Bilde.) Ein Hirt, der bei annahendem Sturme sein Heerdchen ängstlich eintreibt. (1 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 1½ Z. Breite.) — Vom Schüler Gerard Dow's, Godefried Schalcken (geb. 1643 zu Dortrecht, gest. 1706 im Haag) fünf artige Bilder: das Mädchen mit dem Briefe; das ein brennendes Licht haltende Mädchen mit in die Hand gestütztem Kopfe; der Künstler eine vor ihm auf dem Tische stehende Venusbüste beleuchtend; das ein Ei bei Licht betrachtende Mädchen, und eine Alte, welche ihre Lesebrille abgenommen hat und ihr Buch zugemacht auf dem Schoosse hält. — Von Pieter de Hooghe, geb. 1643, gest. 1708, ein junges Mädchen, das hinter einem grünen aufgezogenen Vorhange vor einem offenen Fenster steht und in einem Blatte liest. — Willem Kalf, gebürtig von Amsterdam, gestorben um 1693, präsentirt uns auf einem mit Teppich bedeckten Tische einen Römer Wein, daneben eine weiss und blau gemalte Porzellanschale, wobei eine angeschnittene Citrone liegt. Für Kalfs Werk gilt auch das sonderbare Gemälde, wo man auf einer weissen verzierten Tafel ein Lobgedicht

auf den Hering findet; davor steht ein gedeckter Tisch, worauf ein Teller mit zerschnittenem Hering, ein Krug, Butter und Käse und Gläser mit Bier sich befinden. — Gerard Berkheyden, gestorben 1693, bringt uns die Ansicht des Amsterdamer Rathhauses mit den Umgebungen. (Gem. auf Holz, 1 F. 5¾ Z. hoch, 1 F. 11½ Z. br.) Ausserdem folgende Stücke: ein Herr und eine Dame zu Pferd, welche von Falknern begleitet auf die Jagd reiten, und ein auf freiem Platze vor alterthümlichen Gebäuden sein Ross tummelnder Reiter. — Von Jan Weenix (geb. zu Amsterdam 1644, gest. daselbst 1719), dem Sohne und Schüler des Jan Baptist Weenix, finden wir eine grosse gehaubte Henne, die von einem Hündchen angebellt wird; ein todtes Reh nebst Jagdgeräthen, Geflügelwild und Früchten; einen am Lauft vor einer reliefirten Vase aufgehängten Hasen, um welchen etliche Vögel herumliegen; einen todten Hahn, der nebst einem Rebhuhn auf einem blauen Kissen liegt, woneben noch etliche todte Vögelchen. — Vom Schüler des Frans van der Meulen, Joan van Huchtenburgh (geb. zu Harlem 1646, gest. zu Amsterdam 1733), fünf Reitergefechte. Das eine Kampfbild, ein hitziges Reitertreffen, zeigt in der Ferne ein Dorf mit rauchendem Kirchthurme. (Auf Leinw. gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 5 Z. br.) Auf einem andern sieht man in der Ferne, in einer durch Bäume und Hügel unterbrochenen Gegend, die Erstürmung einer Verschanzung. (Gleichen Formats mit dem vor. Bilde.) Auf einem dritten wird eine bewaldete Anhöhe durch wenige Infanterie gegen einen Reiterangriff vertheidigt; im Vorgrunde Gefecht, Todte und Verwundete. (Auf Leinwand gemalt, 1 F. 11 Z. hoch bei 2 F. 3 Z. Breite.) — Von dem reich componirenden, aber in Luft und Figuren schwachen Hendrik Minderhout, geb. um 1637, gest. (man weiss nicht wann) zu Brügge, ist ein Seehafen zu sehen, mit mehren Figuren und beladnen Kameelen im Vorgrunde. — Von dem Interiorenmaler Jans Ghering, welcher um 1665, gleichzeitig mit Minderhout, in Flandern blühte, sieht man das Innere einer Kirche. (Gemalt auf Leinw. 3 F. hoch, 4 F. 1½ Z. breit.) — Von dem grossen Seemaler Ludolf Bakhuysen (geb. 1631 zu Emden, gest. 1709 zu Amsterdam), der in Everdingens Schule sich heraufbildete, besitzt die Gallerie ein Seegefecht zwischen der englischen und holländischen Flotte; im Vorgrunde sieht man ein sinkendes Schiff, dessen Besatzung sich in die Schaluppen rettet. (Bildhöhe 3 Fuss und etliche Zoll, Breite 4 Fuss.) — Pieter van Bloemen (geb. 1649 zu Antwerpen, gest. 1719), bekannter durch den Beinamen Standaart, bietet sechs Stücke dar: Rindvieh vor den Ruinen eines mit kannelirten Säulen geschmückten Gebäudes; Wanderung einer Familie (ein beladenes Pferd und Kameel nebst andern Thieren mit ihren Führern); ein Feldlager (im Vorgrunde Reiter bei ihren Pferden, in der Nähe Zelte und Bagagewagen); Beladung von Saumpferden vor einem Wirthshause; ein Fischfang, dabei ein gesatteltes alter Schimmel und ein Maulthier. — Abraham Stork, geboren 1650. Hafen von Amsterdam. (Gem. auf Leinw., 2 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. Breite.) Eine Fischerbarke; in der Ferne grössere Fahrzeuge auf dem durch einen heranziehenden Sturm bereits bewegten Meere. (Oval, auf Holz, 1 F. 7¾ Z. hoch bei 1 F. 9¼ Z. Breite.) — Bonaventura Peters, geb. 1614 zu Antwerpen, gestorben allda 1652. Ansicht der Insel und Stadt Korfu, auf der Rhede ein holländisches Kriegsschiff. (Höhe des Bildes 2 F. 7 Z., Breite 3 F. 10 Z.) Ansicht des Dorfes Schevelingen mit einem Theile der Seeküste. Die Figuren von David Teniers — Dirk van Bergen, der um 1680 zu Harlem blühte und aus der Schule des Adriaen van de Velde hervorging, liefert vier Viehstücke: eine roth und weiss gefleckte Kuh mit etlichen Ziegen und Schafen, nebst einem Hirten vor seiner Hütte; einiges Vieh auf der Weide, wobei eine junge Frau sitzt, bei welcher ein Kind steht; ein junger Hirt mit Viehumgebung, und eine kleine Gebirgslandschaft mit Rindvieh und Ziegen nebst dabeisitzendem Hutknaben im Vorgrunde. — Jans Tilius, welcher um 1680 zu Brüssel blühte, präsentirt uns eine am Tisch sitzende Nähinamsell. — Der sogenannte Bauern-Heemskerk, gebürtig von Rotterdam, gestorben nach 1691, bietet drei Stücke. Eine Bauernschänke, darin mehre Männer sitzen, auch ein Söldner im Brustharnisch, alle um ein umgestürztes Weinfass in „vergnoegter" Unterhaltung. (Auf Leinw. gemalt, 2 F. hoch, 2 F. 11 Z. br.) Eine Schänke, worin sich Mehre über einen wackern Zecher lustig machen; sie erwarten mit Spannung die Wirkung des Weines, wovon sich der Zechheld noch einmal einschenken lässt. (Auf Holz gemalt, gleichen Formats mit dem vor. Bilde.) Nächtlicher Ueberfall eines Lagers durch Reiterei, gegen welche sich Fussvolk verzweifelt wehrt. (Gem. auf Leinwand, Höhe 3 F., Breite 4 F. 10 Z.) — Jan Griffier, geb. 1656 zu Amsterdam, gest. um 1720 in England, Schüler von Roeland Rogman und Philip Wouverman. Eine Gebirgsgegend mit breitem Flusse; Zelte, Krambuden und dabei versammeltes lustiges Volk im Vorgrunde. Ein Gegenstück; auf einer Anhöhe des Vorgrundes hat ein Marktschreier seine Bühne

aufgeschlagen. (Beide Stücke auf Kupfer, 1 F. 10 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.) Eine Gebirgslandschaft mit vielen Gebäuden auf den Anhöhen, und mit einem mittendurch ziehenden Flusse. (Auf Holz, 1 F. 8 Z. Höhe bei 2 F. Br.) Eine kleine baumreiche Landschaft mit Felsen, wo wieder ein Fluss mitten durchströmt. (Auf Leinwand, 1 F. 6 Z. Höhe bei 1 F. 7 Z. Breite.) Landschaft mit hohen bebauten Gebirgen; ein breiter Fluss durchströmt das reich angebaute Thal, an dessen Ufer Fahrzeuge liegen, bei denen viel Volk beschäftigt ist. (Gem. auf Holz, 1 F. 2½ Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) — Karel de Moor, geb. zu Leyden 1656, gest. im Haag 1738. Ein vor seiner Klause sitzender Eremit, der seine Hände zum Gebet gefaltet hat. — Adrian van der Werff, geb. in Kralingerambacht bei Rotterdam 1659, gest. in letzterer Stadt 1722. Dieser Meister, der aus den Schulen des Cornelis Piccolet und des Eglon van der Neer hervorging, betrieb Landschaft, Genre und Historie (die letztere in Nachahmung der Weise des Nicolas Poussin), brachte aber die Kunst auf den äussersten Punkt der Ausartung, bis zu welchem sauberste Ausführung und elfenbeinerne Geleckthelt bei allgemein richtiger Zeichnung, gänzlicher Mangel an Ausdruck und allem geistigen Element bei einer prüden und affektirt vornehmen Composition idealer Gegenstände zu treiben ist. Dies bezeugen hier Werke wie „das Urtheil des Paris," die in einsamer Felsengegend sitzende, in einem aufgerollten Pergamente lesende Magdalena, der mit seiner Laterne Menschen suchende Diogenes, die „Verstossung der Hagar," die im Vorgrunde einer Landschaft sitzende Venus mit dem pfeilschärfenden Amor zu Füssen, der mit seinen Töchtern in einer Felsenhöhle sitzende Lot, das den kleinen Johannes liebkosende Jesuskind, die „Verkündigung," der vor seiner Klause sitzende, aufmerksam im Buche lesende Eremit u. a. m. Alle diese Stücke machen den Eindruck, als wären sie auf Porzellanteller hingehaucht, denn je seelenloser hier die Kunst erscheint, desto glänzender macht sich ihre äussere Erscheinung, desto mehr funkert die Eleganz der Form und sichert sich ihre Wirkung auf blosse Gafferaugen. Selbst das schönste Bild, das die Gallerie von diesem Kabinetstücklieferanten besitzt, eine Schäferscene (auf Holz gemalt, 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.), worin ein Schein von Inhalt täuscht, kann sich nur als Malwerk, nur durch die Delicatesse der Ausführung behaupten. Ein anderes Genrebild zeigt einen Herrn und eine Dame im Schachspiel begriffen, aber wieder keine Spur von geistigem Gehalt. Noch führen wir, um die Angabe von Werffs hier befindlichen Werken vollständig zu machen, das auf Leinw. gemalte, 2 F. Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite habende Stück an, das den Maler mit seiner Familie vorführt. Meister Adrian steht in seinem Schlafrocke mitten im Bilde; vor ihm seine Frau, reich in Seide gekleidet; dabei ihre drei Söhne. Auf dem Gesims des Bogenfensters liegt zur Schau ein gewürkter Teppich. — Anton Frans Boudewyns, geb. zu Dixmünde 1660 (nach Andern erst 1676), gest. zu Brüssel um 1700. Eine Landschaft mit Landsee; im Vorgrunde ein Springbrunnen vor einem erhöhten Platze am Ufer, worauf drei Reiter sich befinden, deren einer sein Pferd tränkt. Die Figuren von Pieter Bout. (Auf Holz 9½ Z. hoch, 1 F. 2½ Z. br.) Zwei einander fast genüber liegende Flecken mit ihren befestigten Schlössern, die von einem Flüsschen getrennt werden, an dessen Ufern Hirten ihr Vieh tränken. (Ebenfalls auf Holz, gleichen Formats.) Landschaft mit fernem Gebirge; im Vorgrunde verfallene Mauern, unter welchen sich Zigeuner gelagert haben. (Auf Holz, 1 F. hoch, 1 F. 6 Z. breit.) Landschaft am Meeresufer mit Gebäuden südlicher Bauart; ein Schiff liegt im Hafen vor Anker. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.) Bergige Landschaft; im Vorgrunde starke Bäume, unter welchen ein verfallenes Denkmal steht, und etliche Figuren. (1 F. hoch, 1 F. 7 Z. br.) Ansicht eines Klosters, vor dessen Pforte eine Menge Bettler und Krüppel versammelt sind. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 8 Z. br.) Ein Viehmarkt vor den Thoren einer Stadt am Abhange eines Gebirgs. (Gemalt auf Leinwand, 1 F. 5 Z. hoch, 2 F. br.) Küstenland mit Ruinen römischer Gebäude; in der Ferne ein Schiff vor Anker, dem sich mehre Boote nähern. (Auf Leinwand 1 F. 3¼ Z. hoch, 1 F. 10¾ Z. br.) Eine Stadt südlicher Bauart am Fusse eines Berges; ein kleiner Strom, in welchem sich Leute baden, fliesst nach der einen Seite des Vorgrundes. (Wieder auf Leinwand und gleichen Formats.) Die Figuren überall von Pieter Bout eingemalt. — Jan van der Meer de Jonghe (geb. um 1660, gest. um 1706), der noch Nikolaas Berchem's Schule genoss, liefert hier einen unter einer Gruppe lichter Bäume in der Nähe einer Hütte sitzenden Schafhirten, dessen Heerde im Vorgrunde gelagert ist und dem eine Bäuerin etwas vorliest. — Pieter Bout (Baut), geb. um 1660 zu Brüssel, gest. daselbst nach 1710. Landschaft mit interessanten Gebäuden; im Vorgrunde drei Jäger. Gem. auf Leinwand, 10½ Z. hoch, 1 F. 3½ Z. br.) — Von Lukas van Uden dem Jüngern (ein Aelterer dieses Namens malte dem Rubens öfter die Landschaftsgründe in dessen historischen Bildern) mehre durch Pieter Bout staffirte Landschaften.

— Vielleicht von Jan Bockhorst (geb. 1661) das unter Nr. 1409 befindliche Porträt eines nach oben blickenden graubärtigen Mannes. — Vom Sohne und Schüler des Frans, Willem van Mieris (geb. zu Leyden 1662, gest. allda 1747), zwölf Stücke: theils niederländische Lebensbilder, theils genrehaft behandelte mythische Scenen. Er zeigt sich darin hinsichtlich der saubern Ausführung seinem berühmten Vater ähnlich, doch fehlt ihm noch weit mehr als dem Vater jene Naivetät der Auffassung, welche die erste Bedingung eines vollendeten Kunstwerkes ausmacht. Wir finden von ihm z. B. einen lockern Burschen mit einer Leier im Arme, welchem ein Mädchen, mit einem Glase Wein in der Hand, schalkhaften Blicks den Hals umfasst; einen die Gypspfeife in der Hand habenden und in einem Bogenfenster sitzenden Mann von heiteren Mienen, dem ein schelmisches Frauenzimmer das Passglas füllt, welches er ihr darreicht; einen vor einem Tische sitzenden bejahrten Mann, der mit halbem Lächeln nach dem Mädchen blickt, das ihm den Trunk bringt; Venus in Begleitung Amors dem Paris sich vorstellend, der an einem Hügel sitzt; Ariadne und Bacchus, umgeben von Bacchantinnen, Satyren und Faunen; eine Pretiosa, die von ihrer Mutter am Maale der linken Brust und von einer Dienerin an zwei zusammengewachsenen Zehen erkannt wird. — Von der Schülerin des Willem van Aelst, der berühmten Rachel Ruysch (geb. 1664 zu Amsterdam, gest. daselbst 1750), ein Stück mit allerlei Blumen, dabei ein Frosch, eine Eidechse und einige Insekten. (Gem. auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 11 Z. breit.) — Cornelius du Sart, Schüler des Adrian Ostade, geb. 1665 zu Harlem, gest. 1704. Eine Bauernschlägerei, wobei Weiber vergebens bemüht sind die Wüthenden zu trennen. (Gem. auf Kupfer, Höhe 8½ Zoll, Br. 11 Zoll.) — Von dem noch aus Rembrandts Schule datirenden Arnold de Gelder, gest. zu Dortrecht 1727, das Bildniss eines Mannes, der mit beiden Händen eine Hellebarde hält. — Vom Schüler des Jan Asselyn, Frederik Moucheron (geb. zu Emden 1633, gest. zu Amsterdam 1686), ein anmuthig componirtes Bildchen auf Holz, wo wir einen Garten mit verschnittenen Hecken sehen, in welchem Leute lustwandeln. (11¼ Z. hoch, 1 F. 2½ Z. br.) — Nikolaas Verkolje (geb. 1673, gest. 1746), Schüler seines Vaters Jan. Ein Stück auf Leinwand, wo an einem teppichbedeckten Tische ein Trompeter sitzt, der eine Dame am Arme fasst und selbe nöthigen will ein Glas Wein zu trinken, das eine Alte aus zinnerner Kanne einzuschenken im Begriff ist. (Höhe 2 F. 6 Z., Br. 2 F. 4 Z.) — Von dem eine Zeitlang am Düsseldorfer Hofe beschäftigt gewesenen, in Kaspar Netschers Schule gebildeten Konrad Roepel, geb. im Haag 1678, gest. allda 1748, ein Strauss von Rosen, Tulpen, Aurikeln und andern Blumen in einem Metallgefässe. (Gem. auf Leinw. 3 F. 2 Z. hoch, 2 F. 5 Z. br.) — Von Hendrik van Limborch (geb. 1680 im Haag), dem täuschenden Nachahmer des verwerflichen Adrian van der Werff, eine in dunkler Landschaft sitzende Venus mit dem Amor zur Seite, vor welchem eine weisse Taube als Anspielung auf die paphische Göttin gesehn wird. — Von Pieter van der Werff, dem Sohne Adrians, drei niedere Genrestücke. — Von dem nach Wouverman gebildeten Karel van Falens (gebürtig von Antwerpen, gest. im J. 1733) eine Abreise zur Reiherbeize; auf Holz, 1 F. 10½ Z. hoch, 2 F. 3½ Z. br. — Endlich vom Raffael der Blumenmaler, Jan van Huysum (geb. zu Amsterdam 1682, gest. 1749), ein grosser Blumenstrauss, wobei ein Pomeranzenzweig liegt (auf Leinw. 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 3 Z. br.); ein Blumenstrauss in einem rothen Thongeschirr mit Reliefschmuck, daneben ein Vogelnest mit Eiern (auf Holz 1 F. 4¾ Z. hoch, 1 F. 2 Z. br.), und eine anmuthige Landschaft, wo Felsen, deren Spalten und Höhlen durch Mauerwerk ausgefüllt sind, sich links am Ufer eines Gewässers vom Vorgrunde zurückziehen. (Gem. auf Leinwand, 1 F. 4¼ Z. hoch, 1 F. 9½ Z. br.) — An die niederländischen Blumen- und Früchtemaler schliesst sich der Schwede Ottomar Elliger an, von welchem unter Seghers zu Antwerpen gebildeten, 1679 am Berliner Hofe verstorbenen Künstler die Gallerie ein schönes Stück aufweist, wo er eine Tulpe und einige Rosen, die nebst Johannisbeeren auf einem Tische liegen, dargestellt hat. — — Von einem van der Moiron (über dessen Lebensverhältnisse weder in Füssly's noch in Naglers Lexikon Auskunft zu erholen ist, daher man vermuthet hat, dass der im Galleriekataloge so aufgeführte Name vielleicht auf einer Verwechselung mit dem um 1640 blühenden Landschafter Anton Mirou beruhe) findet man ein „Lustlager in gebirgiger Landschaft" und ein „Jahrmarkt vor den Thoren einer Stadt." Beide Stücke auf Leinw. 1 F. 6 Z. hoch bei 2 F. Breite.

Ehe wir zu den Werken der Italiäner übergehen, wollen wir die kleinere Reihe französischer Bilder und die wenigen spanischen Gemälde, welche die Gallerie darzubieten hat, überblicken. Von den Franzosen sind vertreten: Simon Vouet, geb. 1582, gest. 1641, Schüler des Michelangelo da Caravaggio. (Von ihm der auf einer von Engeln emporgehobenen Wolke knieende St. Ludwig, gemalt auf Leinwand,

9 F. 5 Z. hoch, 5 F. 2 Z. breit.) Jacques Callot, geb. 1594, gest. 1635. (Eine seiner bekannten Darstellungen des Kriegselendes, die militärischen Strafen vorstellend; auf Kupfer 3¼ Zoll hoch, 8 Zoll br.) Nicolas Poussin, geb. zu Andely in der Normandie 1594, gest. in Rom 1665, Schüler des Quintin Varin. (Die Magier das Jesuskind besuchend; gemalt auf Leinw. 5 F. 8 Z. hoch, 6 F. 5 Z. breit. Die Marter des heil. Erasmus; auf Leinw. 8 F. 6 Z. hoch, 10 F. 11 Z. breit. Noa, nachdem er die Arche verlassen, bringt dem Herrn sein Dankopfer dar; auf Leinw. 2 F. 5 Z. hoch, 4 F. 10 Z. breit. Die Aussetzung des Knaben Moses; Höhe des Bildes 5 F. 3 Z., Br. 7 F. 2 Z. Das Reich der Flora; Ajax, Narziss, Adonis und andre in Blumen verwandelte Personen; Bildhöhe 4 F. 6 Z., Br. 6 F. 3 Z. Der am Quell liegende Narziss, vertieft im Anschauen seines sich darin spiegelnden Bildes; 2 F. 7½ Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br. Venus im Schlafe auf einem weissen Gewande auf bemooster Erhöhung liegend, zu ihren Füssen Amor; gleichen Formats mit dem vor. Bilde. Die Nymfe Syrinx, sich vor dem sie verfolgenden Pan in die Arme des Strömgottes Ladon rettend; Höhe 4 F. 4 Z., Breite 3 F. 3 Z. Von Nicolas Poussin besitzt die Gallerie übrigens ein Selbstporträt; dasselbe zeigt ihn im Profil, ist auf Leinwand gemalt und 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. 1 Z. breit.) Meister Claude Gelée (Lorrain), der heitere Ideallandschafter, welcher aus der Schule des Agostino Tassi zu Rom hervorging. Geboren 1600, gest. 1682. (Die Flucht der heil. Familie in schöner Landschaft mit einem Wasserfall im Mittelgrunde und mit weiter Ferne, wo man hie und da Gebäude italiänischen Styls gewahrt; gemalt auf Leinwand 3 F. 7½ Z. hoch, 4 F. 9 Z. br. Sicilische Küstengegend; die Spitze des Aetna zeigt sich über den Felsgebirgen, auf welchen man den Polyfem bemerkt; im Vorgrunde Acis und Galathea; Format gleich dem des vor. Bildes. Drittens eine Landschaft, wo im Mittelgrunde eine steinerne Brücke über einen Fluss führt und im Vorgrunde mehres Landvolk, in dessen Kreise ein Pärchen tanzt, unter Bäumen gelagert ist; gem. auf Leinwand, 1 F. 8 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br.) Moyse Valentin, geb. 1600, gest. 1632, Schüler des Simon Vouet. (Ein blinder Alter mit langem Graubarte spielt die Viola di Gamba, wobei ein Knabe Gedichte absingt. Gem. auf Leinwand, Höhe 3 F. 3½ Z., Br. 4 F. 8½ Z.) Pierre Mignard, geb. zu Troyes in der Champagne 1610, gest. zu Paris 1695. Schüler des Jean Boucher. (Von ihm wahrscheinlich das Bildniss König Ludwigs XIV. von Frankreich, das in der Gall. Nr. 12 führt und auf der Leinwand 9 F. Höhe bei 6 F. Breite hat.) Kaspar Dughet, auch Kaspar Poussin genannt, geb. in Rom 1613, gest. daselbst 1675. Schüler seines Schwagers Nicolas Poussin. (Am Abhange felsiger Gebirge mehre alterthümliche Gebäude über dem Ufer eines Landsees, im Vorgrunde ein seine Schafheerde treibender Hirt; auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 5½ Z. breit. Jenseit eines grasreichen Hügels auf baumbeschatteter Anhöhe ein quadratischer Thurm; eine Ziegenheerde mit hinterdreinfolgendem Hirten treibt dem nach dem Hügel führenden Hohlwege zu; Höhe und Breite wie beim vorigen Bilde. — Zwei Männer auf grasigem Vorgrunde ruhend, weiterhin ein kleiner auf einer Thalwand, von der ein Bach herabstürzt, thronender Ort, hinter welchem sich angebaute Höhen erheben; auf Leinw. 2 F. hoch, 3 F. 1½ Z. br. — Flache Landschaft mit fernem Gebirge, ähnlich der Gegend bei Civita Castellana unweit Rom; auf Leinw. 2 F. 6 Z. hoch, 3 F. 5 Z. br.) Charles Lebrun, geb. zu Paris 1619, gest. alla 1690, Schüler von Simon Vouet und Nicolas Poussin. (Eine heilige Familie, wo Maria das schlafende Christkind auf ihrem Schoosse hält und den kleinen Johannes warnt, es nicht zu wecken. Auf Leinw. 5 F. 7 Z. hoch, 5 F. 8 Z. breit.) Jacques Courtois (Bourguignon), geb. 1621 im Burgundischen, gest. 1676 in Rom. (Ein Reitertreffen unter den Mauern einer Stadt. Auf Leinw. 5 F. 7 Z. hoch, 9 F. 9 Z. br. Ein Schlachtfeld, über welches ein Officier mit Begleitung hinreitet; Leichen werden geplündert. Auf Leinw. 1 F. 3¼ Z. hoch, 2 F. 1½ Z. br. Ein in der Ebene eines breiten Thales in Schlachtordnung aufgestelltes Heer. Auf Leinw. 2 F. 5 Z. h., 5 F. br. Ein Schlachtbild mit gewaltigem Kampfgetümmel im Vorgrunde, während der Mittelgrund Reitergefecht unter vielem Pulverdampf aufweist. Auf Leinw. 5 F. 6 Z. hoch, 9 F. 5 Z. breit.) Guillaume Courtois, geb. 1628, gest. 1679. Schüler des Peter von Cortona. (Das Opfer Abrahams. Auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 1 Z. br.) Gerard de Lairesse, geb. zu Lüttich 1640, gest. zu Amsterdam 1711. Schliesst sich den Franzosen, namentlich dem Nicolas Poussin an. (Priapisches Fest, wo einer der Theilnehmenden aus einer Muschel trinkt. Sodann Apollo in Gesellschaft der Musen auf dem Parnasse.) Ary de Vois, von Andern Voys geschrieben, geb. 1641 zu Leyden, gest. 1698. Gehört ebenfalls der französischen Schule, besonders der von Nicolas Poussin angebahnten Landschafterrichtung an. (Kleine Landschaft; einige Frauenzimmer haben sich gebadet; die Eine schläft, eine Andre trocknet sich ab. Auf Holz 1 F. 1 Z. hoch, 2 F. 3 Z. br. — Nach Ary de Vois: ein

junges Mädchen, mit einem Hirtenstabe in der Hand, steht vor einem Baume und hält eine Rose in die Höhe, nach welcher sie blickt. Auf Holz 11½ Z. hoch, 8½ Z. breit.) Daniel Savoye, geb. 1644 zu Grenoble, gest. 1716 in Erlangen. Schüler von S. Bourdon. (Werke dieses fleissigen Bildnissmalers, welcher achtzehn Jahre in Dresden beschäftigt war, scheinen selten in öffentliche Kabinette gelangt zu sein. Selbst unsre Gallerie weist nur ein Stück von ihm auf, nämlich das „Bildniss seiner Gattin.") Francisque Millet (Millet), als Sohn französischer Aeltern 1644 zu Antwerpen geboren, gest. 1680 zu Paris. (Von ihm sieht man ein Stück mit zwei hohen Bäumen, hinter denen ein runder Thurm sich befindet. Eine Frau mit einem Knaben geht in Begleitung eines Mannes dem Vorgrunde zu. Ein andres Stück zeigt den Meister im Porträtfach; es ist ein Bildchen von 6 Z. Höhe bei 4¾ Z. Breite und stellt einen geharnischten braunhaarigen Mann mit einer Flinte in der Rechten dar.) — Franz de Troy: Bildniss des Herzogs von Maine, Sohnes von Louis dem Vierzehnten und der Frau von Montespan. Auf Leinwand, 3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br. — Nicolas de Largillière: Bildniss eines Unbekannten in Allongenperrücke. — Hyacinth Rigaud, geb. 1659, gest. 1743, Schüler des Charles Lebrun und ausgezeichnet als Porträtist. Von ihm datirt hier ein grosses Bildniss Augusts des Dritten, Königs von Polen, als Kurprinz von Sachsen. Es hat 8 F. 11 Z. Höhe bei 6 F. 1 Z. Br. — Jean Alexis Grimoux, geb. 1680 zu Romont, gest. um 1740 in Paris. Von ihm ein Knabe, der im Begriff ist auf einer Pfeife zu blasen. — Antoine Pesne, geb. 1683, gest. 1757. Schüler des Charles de la Fosse. (Ein junges Mädchen, das ein Paar Tauben in den Händen hält. Auf Leinw. 2 F. 9 Z. hoch, 2 F. 2 Z. br. Eine am Tische sitzende junge Dame, welche einer ihr wahrsagenden Zigeunerin die Hand reicht. Auf Leinw. 4 F. hoch, 3 F. 1 Z. br. Eine Köchin rupft eine Truthenne. 4 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 9 Z. Breite. Selbstporträt des Meisters. Brustbild seiner Tochter. Bildniss des Malers *du Boisson* mit Hut auf dem Kopfe. Letztre Porträts oval, 2 F. 6 Z. hoch, 2 F. br.; das erstere 2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 4 Z. br. — Antoine Watteau, geb. zu Valenciennes 1684, gest. 1721. Schüler des Claude Gillot. (Herren, darunter ein Guitarrenspieler, und Damen in geselliger Unterhaltung auf einer Terrasse sitzend. Höhe 2 F. 3 Z., Br. 2 F. 8 Z. Am Fusse einer Venusstatue ruht eine Gesellschaft im Grase; Andre lustwandeln. Gleiches Format.) Nicolas Lancret, geb. 1690, gest. 1747, Schüler des P. Dulin und des Claude Gillot. (Ein Jüngling, der ein Tamburin in der Hand hat und mit einem Mädchen tanzt. Auf Holz, 10½ Z. hoch, 1 F. 4 Z. breit. Mehren zum Tanz antretenden Personen werden Erfrischungen gereicht. Gleiches Format.) Pierre Subleyras, geb. 1699, gest. 1749. Schüler des Anton Rivalz. (Christus an der Tafel des Pharisäers Simon; vor ihm liegt Magdalena auf den Knieen, um seine Füsse zu küssen. Gemalt auf Leinw. 1 F. 10 Z. hoch, 4 F. 4½ Z. br.) Jean Etienne Liotard, geb. zu Genf 1702, gest. daselbst nach 1788. Bildete sich nach J. Petitot und in der Schule des Massé zu Paris. (Pastellgemälde: Bildniss des Malers. Graf Moritz von Sachsen. Ein Mädchen in Nationaltracht, bekannt unter dem Namen der „kleinen Lyonerin." Das sogen. Wiener Chokoladenmädchen, nämlich ein Chokolade bringendes schönes Stubenmädchen, bekannt durch B. Noël's Lithographie und viele andre Nachbildungen.) Charles Hutin, geb. 1715 in Paris, gest. 1776 in Dresden. Schüler des bourbonischen Hofmalers Lemoine. (Ein Bürgermädchen in grauer pelzgefütterter Kleidung scheint über den Inhalt eines Briefes zu sprechen. Gem. auf Leinw. 2 F. 10 Z. hoch, 2 F. 1 Z. br.) François Gérard, geb. 1770 in Rom. Von diesem grössten Schüler Louis Davids schaut man hier das grosse Porträt des Kaisers Napoleon im Krönungsornate. Höhe 8 F., Br. 5 F. 2 Z. — Nachträglich sei einfach bemerkt, dass sich auch Werke von Nicolas Bertin (Scenen aus den Lafontaineschen Fabeln), Pierre Gaubert (Bildniss einer Dame in blauem Kopfputz), Jean Baptiste Nattier (Bildniss des Grafen Moritz, Marschalls von Sachsen), J. B. Pader (zwei Tanzstücke), La Tour (in Pastell gemalte Bildnisse des Grafen Moritz von Sachsen und der Maria Josepha, Tochter des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen, Mutter Louis des Sechzehnten von Frankreich) und von Claude Vignon (zwei umfängliche Oelgemälde aus der Geschichte der ersten Aeltern) in der Gall. vorhanden sind. — — Von den Spaniern haben Vertretung gefunden: Luis de Morales der Göttliche, einer der ausgezeichnetsten Meister der kastilianischen Schule, geb. 1509 zu Bajadoz, gest. daselbst 1586. (Ein ungemein zart auf Holz gemalter Kopf des duldenden Heilands [*Ecce Homo*]; Höhe 1 F. 1¾ Z., Br. 10¾ Z.) Francisco Zurbaran, dessen Leben in den Zeitraum von 1598—1662 fällt, ein hoher eigenthümlicher Meister der Seviller Schule, den man nur halb lobt, wenn man ihn den spanischen Caravaggio nennt. (Eine ihrem Schmerz sich hingebende reuige Magdalene. Auf Leinwand 3 F. 5 Z. hoch, 4 F. 2 Z. breit.) Diego Velasques de Silva, der 1599—1660 lebte,

ein grosser ebenfalls der Seviller Schule angehörender Meister, der von allgemein kunstgeschichtlichem Standpunkte betrachtet etwa die Mitte zwischen Rubens und Tizian hält. (Von ihm, dessen bedeutendster Ruhm auf der Porträtdarstellung beruht, besitzt die Gall. das Bildniss des Gasparo de Guzman, Grafen von Olivarez; dasselbe ist auf Leinw. gemalt, 3 F. 7 Z. hoch, 3 F. 3 Z. br.) Bartolome Esteban Murillo, welcher 1618—1682 lebte und als ein Meister zu preisen ist, in welchem das Streben der gesammten spanischen Kunst seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht zu haben scheint. (Auf diesen Grossmeister der spanischen Malerei lauten hier zwei Stücke, eine Madonna mit gen Himmel gewandtem Blicke, das Christkind auf dem Schoosse haltend, und ein „Mädchen, welches das aus dem Verkaufe ihrer Früchte gelöste Geld zählt, wobei ein Knabe aufmerksam nachzählt." Die lebendige und geistreiche Behandlung des Madonnenbildes gewährt vollkommen den Eindruck eines Murillo'schen Originals, daher an der Aechtheit dieser Mariendarstellung nicht zu zweifeln; dagegen muss man das Genrebild der geldzählenden Kinder für eine Kopie annehmen, wovon das viel geistreicher durchgeführte Original sich in München befindet. Das Madonnengemälde, auf Leinwand, misst 3 F. 10 Z. Höhe bei 4 F. ½ Z. Breite; die kleinen Geldzähler, ebenfalls auf Leinwand, 4 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Breite.) Sonst finden sich noch zwei der spanischen Schule zugehörende Bilder, deren Urheber freilich unbekannt sind. Das eine ist ein schönes Madonnenstück, wo Maria mit stiller Trauer auf das vor ihr auf einem Kissen und weissen Linnen liegende Kind blickt; das andre ein Genrebild, darstellend einen bärtigen Alten, der mit beiden Händen einen Aal hält.

Wir lenken jetzt unsere Blicke auf den italiänischen Bilderschatz der Gallerie. Aus der alten Paduaner Schule treffen wir von Francesco Squarzione, welcher 1394—1474 lebte, eine Darstellung des Leichnams des Erlösers auf dem Schoosse Mariens, und von Girolamo da Santa Croce (um 1500) ein von drei knieenden Engeln umgebenes Christkind unter einer Hütte, wo es von seinen Aeltern, Joseph und Maria, verehrt wird. Die alten Siener sind vertreten durch Sano di Pietro (um 1460), von welchem eine Himmelfahrt Mariens und ein Kreuzbild gesehn wird. Die alten Cremoneser vertritt Bonifacio Bembo da Valdarno (um 1461). Man sieht von demselben einen Christus Salvator mit der Hand auf der Weltkugel, eine Marie mit dem Kinde, das sich nach der heiligen Katharina wendet, eine Auferweckung des armen Lazarus, und eine Findung des Knaben Moses. Von den Ferraresen treffen wir Benvenuto Tisio, genannt Garofalo, der 1481—1559 lebte, sich möglichst nach Raffael bildete und nur in der tiefen Glut seiner Farben die Ferraresische Abkunft zeigt. Die Gall. besitzt von ihm die nach einem raffaelischen Carton ausgeführte Hochzeitfeier des Bacchus und der Ariadne (auf Leinw. 7 F. 4 Z. hoch, 11 F. 1 Z. breit), ferner eine Marie, welche der vor ihr knieenden heiligen Cäcilie das Jesuskind in die Arme gibt (auf Holz 2 F. 4 Z. hoch, 3 F. 1 Z. br.), einen auf seine Lanze gestützten Kriegsgott, vor welchem Venus und Amor stehen (auf Leinw. 4 F. 9 Z. hoch, 8 F. 6 Z. br.), einen St. Petrus und St. Georg mit dem heiligen Bruno in der Mitte, der nach oben blickt und die ihm von dort werdende Erscheinung der Marie und des Jesuskindes aufzuzeichnen scheint (auf Holz 9 F. 10 Z. hoch bei 5 F. 1 Z. Breite), eine vor dem schlafenden Kinde anbetend knieende Jungfrau, nebst einem auf der andern Seite knieenden Engel, der das Schweisstuch und die Dornenkrone in den Händen hält (auf Holz 8 F. 7 Z. hoch, 4 F. 5 Z. br.), eine Marie mit dem Kind im Schoosse, welches die Händchen nach dem ein Lamm herbeitragenden kleinen Johannes ausstreckt (gemalt auf Holz, 3 F. 10 Z. hoch, 3 F. 1 Z. br.), endlich ein allegorisches Gemälde, welches sich auf den durch die Siege des Andreas Doria zum Vortheil Genua's herbeigeführten Frieden bezieht. Rechts sitzt der grosse Seeheld, in der Linken das neptunische Scepter haltend, den linken Fuss auf einen Delfin stützend; neben ihm steht der Friede in Gestalt eines jungen Weibes, das mit dem linken Fuss auf den Kriegerhelm tritt, in der Linken eine gefiederte Lanze hält und die Rechte sanft gebietend über dem ruhenden Helden erhebt. (Gemalt auf Leinwand, 7 F. 7 Z. hoch, 4 F. 11 Z. br. Wir theilen nach diesem Bilde einen Holzschnitt auf S. 88 mit, der freilich manches zu wünschen übriglässt, auch darin ungenau ist, dass er die Friedensfigur durch Zufügung eines Heiligenscheines und durch Verwandlung der gefiederten Lanze in ein langes Stabkreuz wie eine Personification der Religion erscheinen lässt.) Nächst Garofalo ist der Ferrarese Gian Battista Benvenuti, genannt Ortolano, gest. um 1525, durch ein 2 F. 5 Z. hohes, 1 F. 10 Z. breites Bild vertreten, darstellend die Jungfrau mit dem Kind im Arme, welches der heiligen Katharina den Ring reicht. Ein andrer, bedeutsamerer Ferrarese, der sehr selten in Gallerien gefunden wird, Ercole Grandi (1491—1531, Schüler und Gehilfe Lorenzo Costa's), bietet hier

zwei kleine Tafeln, die ihn als einen Meister von kräftiger Imagination, von lebendiger, ja leidenschaftlicher Anschauungsweise, und im Herben der Zeichnung, in den magern geschnittenen Formen und selbst im braunen Kolorit dem Mantegna sehr verwandt zeigen. Die beiden Tafeln waren höchst wahrscheinlich das Predell eines grössern Gemäldes; sie stellen die Gefangennehmung und die Kreuzigung Christi dar. Auf dem ersten Bilde sehen wir links Christus am Oelberge knieend, den Rücken nach uns gekehrt. Die in den Vorgrund hingestreckten Apostel erinnern fast buchstäblich an Scenen, denen man so oft in Italien am heissen Mittage vor Kirchthüren und Palaststufen begegnet. Weiter nach der Mitte des Bildes ist die Gefangennehmung vorgestellt; gesenkten Blickes umarmt Christus den Judas; Petrus mit Malchus im Vorgrunde nach uns gekehrt. Getümmel, Verfolgung, Gefangennehmung Anderer, Herbeiströmen von mehr Kriegsleuten füllt den übrigen Raum. Auf dem zweiten Bilde begegnen wir dem Zuge nach Golgatha. Voran die Schächer mit auf dem Rücken gebundenen Händen; Einer von ihnen wird im Vorbeigehen gekränkt. Christus trägt das Kreuz nicht (ein abschreckender Mensch neben ihm thut's), wohl aber wird er, die Hände nach vorn gebunden, von Vielen gestossen und geschleift. Die Frauen sammeln sich um die sinkende Mutter, deren eine Hand von einer andern Mutter mit einem Kinde geküsst wird. Zwischen ihnen und Christus ein Hauptmann mit stolzem forschenden Blicke; auch ein Trompeter fehlt nicht; Priester zu Pferde, Volk in heftiger Bewegung, begleiten den Zug. Unverkennbar liegen in diesen Bildern Jugendarbeiten vor, aber sie sind für sehr bedeutend zu nehmen, da sie die Elemente selb-

(*Andrea Doria, nach Garofalo.*)

ständiger dramatischer Auffassung in sich tragen, welche anderorts zur Vollendung gekommen sind, nämlich in den Wandgemälden der nun leider zerstörten Garganellischen Kapelle in San Pietro zu Bologna, welche den Gang der Maria über das Gebirge und die Kreuzigung des Herrn darstellten und wovon die geretteten Theile im Palast Tenara zu Bologna eingemauert sind. J. G. von Quandt (vgl. dessen Note zur deutschen Uebersetzung des Lanzi III. 202) hält die besprochnen Dresdner Tafeln für die Arbeiten eines weit ältern Meisters als Ercole Grandi; übrigens wird der grosse Styl der unvollkommen ausgeführten Bilder anerkannt, der Ausdruck energisch genannt und die Frauengruppe in der Kreuztragung zu dem Höchsten gerechnet, was die bildende Kunst im Tragischen hervorgebracht hat. — Ein vierter Meister aus der Schule von Ferrara, Girolamo Carpi (1501—1556), schildert Venus und Amor auf einer von Schwänen gezogenen Muschel mit Najadengefolge. — Auf den Namen des um 1560 verstorbenen Dosso Dossi, des berühmten Ausschmückers des Palazzo Ducale zu Ferrara, lauten sieben Stücke der Gallerie. Abbate Lanzi meint, dass diese vielleicht die besten Oelbilder von Dossi's Hand seien; allein sie sind ungleichen Werthes und zu verschiedenartig, als dass man der Namensangabe im Kataloge trauen dürfte. Nur der sogen. Streit der vier Kirchenväter, ein wahres Prachtstück der Gallerie, kann als ächtes Werk Dossi's gelten. Wir sehen hier die Kirchenlehrer in Unterhaltung über das Geheimniss der unbefleckten Empfängniss Mariens; oben in der Glorie kniet von Engeln umgeben die heilige Jungfrau in aller Demuth; segnend legt der Gottvater seine Hände über ihr Haupt. Die Stellung der einzelnen Kirchenväter, zu welchen sich noch der heil. Bernhard von Siena gesellt hat, ist wahrhaft grossartig, und zugleich sind die Köpfe und Hände sowie die Gewänder von hoher Vortrefflichkeit. Aloys Hirt schrieb in seinen „Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag," dass man in diesem Werke einen Garofalo in höherer Potenz sehe. Ein ähnlicher Streit der Kirchenlehrer von Dosso Dossi findet sich auch im Berliner Museum; beide Stücke sind auf Holz gemalt, aber dem Berliner Bilde fehlt der obere Theil mit der Maria in der Herrlichkeit; es misst auch nur sechs Fuss Höhe bei fünf Fuss acht Zoll Breite, während das Dresdner 12 Fuss 8 Zoll Höhe und 7 Fuss 3 Zoll Breite hat. — Ein späterer Ferrarese, Ippolito Scarsello (1551—1621), liefert — laut Katalog — vier Stücke: eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, umgeben vom heiligen Franz, von der heiligen Klara und der sienesischen St. Katharina; eine heil. Familie auf der Flucht nach Aegypten; eine Maria mit dem Nähkissen auf dem Schoose, blickend nach dem Jesusknaben, der sich bei der Zimmermannsarbeit seines Vaters zu thun macht (eine ähnliche Darstellung von Annibal Caracci, beim Grafen Suffolk, wird in unserm Artikel über die gesammte „Italische Kunst" im Holzstich mitgetheilt werden); endlich wieder eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, welches der heiligen Katharina einen Palmzweig darreicht, während vor ihnen der heil. Boromäus kniet. Die erstern drei Bilder sind kleinen Formats, das letzte hingegen misst 8 F. 11 Z. Höhe bei 7 F. 8 Z. Breite. — Aus der Modenesischen Schule ist deren Hauptvertreter, der Meister Niccolo del Abbate (1512—1571), durch ein 12 F. hohes und 7 F. breites Gemälde auf Holz mit der Darstellung der ihren Tod erwartenden Apostel Petrus und Paulus repräsentirt. Manche halten dies für das beste Oelbild von Abbate, der hauptsächlich Freskomaler war und als solcher Hochachtbares leistete. Diese Tafel der Heiligenhinrichtung kann freilich seinen Ruhm nicht erhöhen; wir erinnern an den Ausspruch Quandt's, welcher dieses Gemälde in der Composition überladen, in der Zeichnung unrichtig, im Style manierirt und im Kolorit grau findet. — Der Hauptmeister der Schule von Parma, der grosse Heide unter den Kirchenmalern und gewaltige Chiaroscurist Correggio (1494—1534), bietet sechs Stücke dar, durch welche wir den von Musen und Grazien mit Gaben überschütteten, heitern, sinnlich glücklichen Künstler in verschiedenen Stufen seiner Künstlerschaft auf das Glänzendste kennen lernen. Das frühste Bild, welches sich hier von ihm vorfindet, ist die thronende Madonna mit St. Franciscus und andern Heiligen, die er nach zurückgelegtem achtzehnten Jahre gemalt hat. „Seh' ich (schreibt Dr. Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei) eine Marie mit dem Kind auf dem Throne, und Heilige umher, so kann ich wohl zu der Frage kommen: seit wie lange sind diese schon beisammen, wie lange werden sie es bleiben, und wird ihnen die abstracte Stellung nicht lästig, die feierliche Miene nicht auf die Dauer unmöglich werden? Lasst ihnen doch einmal Freiheit und seht, was sie beginnen! Mit diesem, die Basis kirchlich religiöser Anschauung untergrabenden Gedanken beginnt Correggio; er löst den rituellen Zauber, der die Heiligen fesselt, und lässt dieselben ihrer Herzensneigung nachgehen und unter sich in Verbindung treten; er dringt keinem mehr die alten geheiligten Bewegungen auf, sondern lässt einen

Jeden sich äussern wie's ihm beliebt. Da aber nun alle diese Vorgänge in seiner Seele sich spiegeln, in dieser Fantasie voll Heiterkeit und Sinnenlust, so werden sie keine andre Farbe annehmen können als eben die der Heiterkeit und Sinnenlust. So erscheint uns die *Madonna in trono* mit dem heil. Franciscus: lichter Sonnenglanz im Hintergrunde, helle Freude und Seligkeit im Vorgrunde. Die lang aushaltende Andacht des heiligen Franz zur Madonna spielt endlich in eine persönliche Theilnahme hinüber, und Madonna neigt sich mit ausschliesslichem Segen, mit mild streichelnder Handbewegung nach ihm herab; der sonst so ernste Bussprediger Johannes schaut mit einer Freudigkeit zu uns heraus, als habe er nichts zu verkündigen gehabt als die Erscheinung des Kindes, den Beginn der glücklichen Zeit; der heilige Antonius wendet sich ab und es zieht räthselhaftes, fast ironisches Lächeln um seine Lippen; nur die heilige Katharina bleibt in ungestörter religiöser Hingebung dem Kinde zugewendet, das auch noch in angestammter, hier scheinbar angelernter Feier verharrt. In seligem Entzücken, keiner Schwingen als der der Freude bedürftig, schwimmen oben in der Luft zwei Engelknaben, lieblichen Gesichts, geringelten Haupthaars, und selbst in die aus Marmor geformten Knaben, welche die Altarplatte tragen, ist der Geist gefahren; die Bezauberung ist auch von ihnen genommen, Blut durchströmt das starre Gestein, und ob sie dem alten Bunde angehören, wie jene oben dem neuen, es kümmert sie wenig, denn leicht und lachend tragen sie ihre Last, wohl wissend, dass die ganze Scene bald vorbei ist und sie hingehen können wohin die Lust sie führt. Dieser durchaus neue Einfall, karyatidische Figuren durch Farbe zu wirklichen zu machen, charakterisirt scharf den neuen Genius, dem es unerträglich war, irgend etwas, das menschliche Form trug, unbelebt zu sehen. Doch ganz losreissen vom Alten konnte sich Correggio nicht mit einem Male; sowie er das Christkind in besagtem Bilde noch nicht in die neue Bewegung gezogen, so folgte er auch noch in vielen andern künstlerischen Dingen seinen Vorgängern; er behielt im Allgemeinen die Anordnung bei, seine Zeichnung hält sich am strengen Contur, die Gewänder brechen sich in grossen Massen und festen Falten, die Färbung ist tiefkräftig und die Stimmung noch immer feierlich, wie Morgenanbruch." (Dieses Gemälde der thronenden Madonna mit dem heil. Franz, auf Holz, hat eine Höhe von 10 F. 4 Z. bei 8 F. 6 Z. Breite. Man nennt diese Tafel auch die Madonna mit dem heil. Antonius oder die Madonna mit den vier Heiligen. Correggio malte sie im J. 1514, also in seinem 20. Lebensjahre, für das Franziskanerkloster zu Campi. Im J. 1827 erhielt der Münchener Kupferstecher Peter Lutz vom Kunsthändler Ernst Arnold in Dresden den Auftrag, dieses Bild zu stechen. Das Blatt ward im J. 1829 in München nach einer Kopie von Kühne begonnen und im J. 1833 kam Lutz selbst nach Dresden, um im Angesichte des Originals die Platte zu vollenden. So haben wir ein Blatt erhalten, das in der Geschichte deutscher Kupferstechkunst Epoche macht; seit Müllers berühmtem Madonnenstich war in Deutschland kein Blatt von solchem Umfange und wenige von solchem Gehalte erschienen. Dies Kapitalblatt erschien 1834 mit Widmung an den Prinzmitregenten Friedrich August, jetzigen König von Sachsen, hat 32½ Zoll Höhe und 24½ Zoll Breite. Ein früherer Stich von Etienne Fessard ist nur noch historisch zu erwähnen.) Das der Zeit seiner Entstehung nach zunächst folgende Correggische Werk in der Gallerie ist die Madonna mit dem heil. Sebastian, wieder eine (hier auf Wolken) thronende Himmelsjungfrau mit Heiligen umher. In diesem leider durch Palmaroli's Restauration sehr beschädigten Bilde entwickelt sich Correggio's Eigenthümlichkeit schon freier, und greller treten seine Neuerungen hervor. Ein neues Element erscheint, das Element der Freude: das Licht bricht an. War in der Madonna mit dem heil. Franz der Sonnenglanz noch in der Ferne des Himmels und der Landschaft, und traf nur Widerschein die Seligen vor uns, so strait nun auf dem zweiten Bilde Madonna selbst in der Glorie des Himmelslichtes, ja sie erscheint selbst als Sonne, in deren Glanzstralen sich die wölkchenhaften Engelsköpfchen um sie baden, während die Stralen selber zu Regenbogenfarben in den Engeln und Heiligen umher sich brechen. Wie lacht dieser neue Himmel uns an mit seiner heitern Königin, die mit ihrem herrlichen Knaben wie eine Titania auf den Wolken daherfliegt! Wie lachend tanzen die Engel umher, und reiten auf Wolken und stürzen sich wie Schaumwellen des Wasserfalls in die Tiefe! Wie haben die Heiligen Rochus und Sebastian so ganz alle Schmerzen brennender Wunden vergessen, dass sie lächelnd stimmen in diesen Tumult der Lust! Und hat man in diesem nur Zeit, nach Zusammenhang, Anmuth, Vollendung der Linien zu fragen? Und thut man's, wird es die Kraft des Bildes schwächen, wenn wir die Verbindung der Linien häufig verloren sehen, wenn wir Engel mit einem Beine, das oft noch einmal durchschnitten ist, und überhaupt wachsende Formlosigkeit wahrnehmen? Nein, alles dies gehört zu Correggio und kann nur erst bis zum Extrem getrieben oder nachgeahmt

die entgegengesetzte Wirkung haben. So spricht sich Ernst Förster in seinen besagten Briefen bei Betrachtung der zweiten Madonna aus, die der Meister von Parma etwa in seinem dreiundzwanzigsten Jahre schuf. (Im Vorgrunde auf dieser Madonnentafel, welche links den heil. Sebastian, rechts den heil. Rochus aufweist, sehen wir den knieenden St. Geminianus, zu dessen Füssen ein Kind das Nachbild von der Kirche hält, welche dieser Heilige zu Ehren der Muttergottes in Modena bauen liess. Höhe des Gemäldes auf Holz 9 F. 6 Z., Breite 5 F. 7 Z.) Eine dritte Correggische Madonna mit Heiligen, bekannt unter dem Namen der Madonna mit dem heiligen Georg, welche wir hier im Holzschnitt vorführen, offenbart ganz entschieden den Rückfall des kirchlich religiösen Lebens der Italiäner ins Heidenthum. Mit immer steigendem Uebermuth, getragen vom Reichthum seiner Fantasie, sicher in den Mitteln der Kunst, über die er spielend gebietet, löscht Correggio den letzten Schimmer der überlieferten Heiligkeit aus und setzt den alten Naturdienst wieder in seine vollen Rechte ein. So kann man bei seiner vollblühenden, an allen Reizen schwellenden Maria auf dem Throne kaum anders als an ein afroditisches Wesen denken; die Heiligen selbst müssen hier im Uebergange vom Mariendienst zum Afroditencultus das neue Heidenthum verkünden. Das Christkind ist wie jedes andre geworden; es will nur spielen und streckt die Hände nach dem vom heiligen Geminianus gehaltenen Kirchenmodell wie nach Nürnberger Spielwaare aus. So erscheint ganz wohlgelitten der freundliche Alte, der mit dem Kinde sich abgibt. Der Huldblick Mariens, doch ohne Theilnahme, trifft den Mann von mittleren Jahren im Mönchsgewande (Petrus Martyr), der mit abgelebten, lächelnden Gesichtzügen, ironisch auf die Gemeinde

Madonna mit dem heil. Georg, von Correggio.

zeigt. Johannes der Täufer mit süssleckerer Miene gebärdet sich wie ein junger Faun, indem er uns auf die neue Gottheit aufmerksam macht. Ihm genüber steht, mit ebenfalls nach uns gewendetem Gesicht, der heilige Ritter Georg, in dessen ganzem kräftig rüstigen Wesen sich das Uebergewicht über die Andern und die Sicherheit des Besitzes der auf den Thron Erhobenen ausspricht. Er erscheint wie der Mars in Vergleich mit Adonis und Vulkan. Auch spielen die herrlichen Buben am Fusse des Altars mit Waffen und Trofäen von ihm und machen sich offenbar als seine Sprösslinge geltend. „Dahin musste Correggio auf dem von ihm betretnen Wege kommen, dass man sich vor einem Bilde, das den Altar einer christlich-katholischen Kirche schmückte, des letzten Restes christlicher Vorstellung entäussern muss, um die Schönheit desselben ungetrübt auf sich wirken zu lassen. Dass eine solche Entfernung von der alten christlichen Kunst und deren Lebensprincipe auch von einer gänzlichen Lossagung des Formellen begleitet sein, dass auch hier die Verschiedenheit immer greller hervortreten musste, war natürlich, und so darf es denn nicht verwundern, zuletzt so wenig Sinn für Einfachheit der Linie und Zusammenhang der Form mehr zu finden, dass Johannes der Täufer wie ein gebrochener und gedrehter Stab dasteht und im ganzen Bilde kein volles Gewand mehr vorkommt, ja dass vier dreieckige Zipfel vom Johannes herabhängen. Dennoch ist das Bild ein lebendiges und stimmt in den Lobgesang seines Meisters, dieses in sich zur vollendetsten Harmonie gekommenen Genius. Auch über dieses Bild ist Schönheit in vollem Maase ausgeschüttet; es ist mit so vielen Reizen der Lebensfrische, des Genussglückes, der Anmuth und des Scherzes, mit so vielem Zauber des Lichtes und der Farbe geschmückt, dass es in der That den vollen Blumen- und Fruchtschnüren gleicht, welche die ganze Scene bekränzen.“ (Vgl. E. Förster: Briefe über Malerei in Bezug auf die königlichen Gemäldesammlungen in Berlin, Dresden und München. Stuttg. 1838. S. 119. — Das Gemälde der thronenden Madonna des heil. Georg ist eine Tafel von 10 F. 1 Z. Höhe bei 6 F. 8 Z. Breite.) Das herrlichste, ästhetisch wie künstlerisch am Höchsten stehende Werk, welches die Gallerie von Correggio besitzt, ist die berühmte heilige Nacht (Geburt Christi), vor welchem Bilde einer unsrer grössten Dichter, Ludwig Tieck, seine Kritik mit den Johanneischen Worten aussprach: „Und das Licht schien in die Finsterniss, aber die Finsternisse begriffen es nicht!“ Ob Correggio mit seinen Hirten, die das Licht nicht begreifen und davon geblendet werden, ironisch auf die Geistigarmen, welche christlicherseits selig gepriesen werden, oder auf die geistlichen Finsterlinge hat anspielen wollen, muss freilich dahingestellt bleiben. Näher liegt wohl die Vorstellung, dass Correggio, wenn ihm des Johannes Worte mit vorschwebten, bei den geblendeten und grinsenden Hirten an Leute denken mochte, die weder das neue Licht der Kunst noch das in ihm Fleisch gewordene Wort verstanden. In diesem Glanznachtstücke, in welchem der Meister die grosse Aufgabe, das Helle im Dunkeln darzustellen, das Licht in die Finsterniss scheinen zu lassen, auf das Meisterlichste gelöst hat, sehen wir unter den Trümmern einer untergegangenen Zeit im Stroh auf einer Krippe liegend und von den Armen der Mutter liebend umhegt das zarte Neugeborne, von welchem rings alle Heiligkeit ausströmt. Die junge Mutter hat sich tief zu dem Kinde herabgeneigt, sie kann das schöne lebendige Räthsel nicht fassen, es ist zu gross und wunderbar! Ihr eigenes Leben, ihre Liebe selbst liegt ausser ihr, vor ihr da in der Gestalt eines lieblichen Kindes. Das süsse Ermatten löst sich in ihrem Gesichte in ein seliges Lächeln auf. Keine Seele ist jetzt rein genug, der Mutterfreude in die entzückten Augen zu sehen; ihre Blicke, von den Augenliden sanft verschleiert, gehören ganz dem rosig leuchtenden Kinde, zu dem sie herabgesenkt sind. Da liegt es so hilflos und doch so reich an Liebe und in ihr an Hilfe! Das junge Leben empfindet die Nähe der mütterlichen Brust; die zarte linke Schulter, das Händchen zwischen den Wickelbändern und die rosigen Füsschen haben sich herausgebohrt wie Blumen aus den aufbrechenden Knospen. „Das Bild, schreibt Mosen in seinen Erläuterungen, heisst mit mehr Recht, als man gewöhnlich meint, die Nacht. Die gebärende Nacht ist hier zur Mutter Maria geworden und hat den jungen Gott des Tages geboren, welcher von nun an die Welt mit einem neuen Lichte erleuchten wird. Noch blendet es die Hirten, welchen sich draussen auf den Feldern die Natur zuerst offenbart, zumeist das blinzelnde Mädchen, welches im Körbchen die der Liebe geheiligten Tauben zum Geschenke gebracht hat. Ein junger Hirt ist daneben bei der Krippe auf die Knie gesunken und hat sein Gesicht herüber zu seinem Vater gewendet, welcher im Begriff ist, sich das Umwurffell gegen die Blendung über den Kopf zu ziehen; er gehört der alten Zeit an, welche nicht sehen will. Oben über dieser Gruppe wälzen sich entzückt die schönsten Engelgliedmaasen durcheinander und feiern die Auferstehung des Fleisches.“ In der ältesten Erwähnung des Bildes, bei Vasari im Leben des Antonio da Correggio, heisst es: *in Reggio ist von unserm*

Meister eine Tafel mit der Geburt Jesu; das Licht strömt vom Kinde aus und erleuchtet die Hirten und die andern Gestalten die es betrachten. Hiebei gab der Künstler viele schöne Gedanken kund, unter andern sieht man eine Frau, welche das Christkind fest anschauen will, ihre sterblichen Augen aber können das Licht seiner Göttlichkeit nicht ertragen und von seinem Strale getroffen hält sie die Hand vor das Angesicht; dies ist so schön ausgedrückt, dass es ganz wunderbar erscheint. Ein Chor singender Engel schwebt über der Hütte, alle aufs Herrlichste gestaltet, so dass sie eher vom Himmel herabgegossen als von einer Malerhand geschaffen zu sein scheinen. — Correggio erhielt 208 Lire (40 Zechinen) für dieses Gemälde; s. die Verschreibung in den *Lett. pitt.* Nr. 212. Es ist auf Holz, 9 F. 1 Z. hoch, 6 F. 8 Z. breit. Lithographie im Hanfstängel'schen Galleriewerke. (Eine kleine als ächt anerkannte Wiederholung der Nacht befand sich in der Sammlung des Buchhändlers Georg Reimer zu Berlin; s. Kunstblatt 1838, Nr. 58, S. 230 ff.) — Ein nicht minder berühmtes Gemälde ist das kleine Bild der büssenden Magdalene, welches Correggio auf Kupfer gemalt hat. Wir sehen hier ein schönes Weib in zauberischer Walddämmerung auf das Moos gelagert, über ihre Gestalt das reiche dunkelblaue Gewand geworfen, welches zugleich über ihren Kopf gezogen ist. Darunter quellen die reichen Lockenwogen herunter, in welche die Hand, worauf sie ihr Köpfchen stützt, tief hineingreift. Licht und Schatten spielen lieblich durcheinander auf Gesicht, Armen und Busen, indess die verhüllte Gestalt in das Walddunkel sich zurücklagert, aus welchem noch im rosigen Lichte die blosen Füsse hervorleuchten. Die reizende Sünderin, nunmehr Büsserin, hat ein Buch im rechten Arme liegen; neben dem Buche, worin sie liest, steht die silberne Balsambüchse, aus welcher sie des Geliebten Füsse gesalbt hat. (Höhe dieses Bildes 1 F. 1½ Z., Breite 1 F. 5¾ Z.) Ebenso eigenthümlich vollendet ist das sechste der hier befindlichen Stücke Correggio's, nämlich das Bildniss seines Arztes Grillenzoni, dem ein Buch beigegeben ist. (Gemalt auf Holz, hoch 2 F. 11 Z., breit 2 F. 6 Z.) — Die besprochnen sechs Stücke des Antonio Allegri da Correggio gehörten mit zu den hundert Bildern, welche im verflossenen Jahrhundert Franz der Dritte, Herzog von Modena, an den sächsischen Kurfürsten und polnischen König August den Dritten für 130,000 Zechinen (die dazu eigens in Venedig geprägt wurden) verkaufte. Die kleine liegende Magdalena ward im Kauf zu 27,000 Scudi angeschlagen. — Zu bemerken bleiben noch zwei alte Kopien nach Correggio. Die eine betrifft den bogenschnitzenden Amor; die andre aber gibt uns einen Begriff von dem in der Nationalgallerie zu London befindlichen, überaus lieblichen Bildchen, welches die Maria und das Christkind nebst dem im Hintergrunde mit Tischlerarbeit beschäftigten Joseph vorführt. Ferner eine Schulkopie nach einem im Pariser Museum befindlichen Gemälde Correggio's, wo das auf dem Schoosse Mariens sitzende Christkind im Begriff ist, der heil. Katharina den Ring anzustecken; dabei ist der heil. Sebastian gegenwärtig. — Ein zweiter Meister der Schule von Parma, Francesco Mazzuoli oder Mazzolino (genannt *Parmeggianino*), welcher 1503 bis 1540 lebte und Sohn des Filippo Mazzuoli und Nachahmer Correggio's war, ist durch vier Stücke vertreten, unter welchen die *Madonna della rosa* besondre Berühmtheit erlangt hat. Zubenannt ist diese Madonna nach der Rose, welche vom Kinde, dessen linke Hand auf der Erdkugel ruht, mit der Rechten emporgehalten wird. Man erzählt, dass dieses Gemälde ursprünglich Venus und Amor dargestellt habe. Der erste Käufer, der sich dafür fand, soll die Venus zu nackt befunden und den Künstler zur Umwandlung derselben in eine Madonna beredet haben. Da sei nun die nackte Göttin der Liebe drapirt worden und so die Madonna fertig gewesen, während Amor ohne Weiteres die Rolle des Christkindes übernommen habe. Ein andres Gemälde zeigt den auf einer durch ein Geländer begrenzten Erhöhung sitzenden Stephanus, rechts Johannes den Täufer; über den beiden Heiligen schwebt die Jungfrau mit ihrem Kinde; der Stifter des Bildes liegt auf den Knieen und schmiegt sich, die schwebende Maria anbetend, an das Knie des heil. Stephanus. Dieses ausgezeichnete Bild mit lebensgrossen Figuren ist in Haltung und Helldunkel ganz in Correggio's Weise. (Auf Leinwand, 8 F. 10 Z. hoch, 5 F. 9 Z. breit.) Ein drittes Stück, das auf Parmegginiano's Namen lautet, ist entsetzlich manierirt; es stellt Maria auf dem Throne vor, vor ihr das stehende Christkind, welchem der kleine Johannes eine Blume reicht. Tiefer kniet anbetend der heil. Franciscus, und im Vorgrunde steht Sebastian mit auf den Rücken gebundnen Händen. Ganze Figuren unter Lebensgrösse. (Dieses Bild ist durch einen Stich von *le Mire* bekannt.) Das vierte Stück enthält die Entführung des Ganymed durch den Zeusadler. — Von Girolamo Mazzuoli (geb. um 1500, gest. 1580), Vetter des Franz Mazzolino und dessen Schüler, oder wie Andre glauben dessen Mitschüler bei Correggio, werden zwei Stücke geboten, darunter die Madonna mit dem

Kinde, das dem im Harnisch knieenden St. Georg eine goldene Kette um den Hals hängt. Von einem jungen Weibe gehalten steht rechts der kleine Johannes. Ganze Figuren in Lebensgrösse. Dies Bild ist von *M. Aubert* gestochen worden. — — Die römische Schule findet die glanzvollste Vertretung durch ihren Hauptmeister, den göttlichen Raffael von Urbino (1483 — 1520). Das weltberühmte Bild, welches die Gallerie von ihm besitzt, wird vom alten Künstlerbiographen Giorgio Vasari sehr flüchtig erwähnt, und zwar mit den Worten: *Den schwarzen Brüdern von San Sisto zu Piacenza malte er ein Bild für ihren Hauptaltar; man sieht darin die Madonna, den heiligen Sixtus und die heilige Barbara; ein fürwahr seltenes und wunderbares Werk.* Dieses Bild von überwältigender Würde und Schönheit, genannt die Sixtinische Madonna (*Madonna di San Sisto*) und allbekannt durch Müllers Meisterstich, gehört in die letzten Lebensjahre Raffaels und ist, wie wenige aus dieser Zeit, wohl ganz von seiner Hand gemalt. Da es auf Leinwand (nicht auf Holz, wie man aus Vasari's Ausdrucke *tavola* schliessen könnte) ohne vorläufige Studien und Entwürfe im freien Ergusse der Fantasie gemalt ist, so ist der scharfblickende Rumohr auf die Vermuthung gekommen, dass es ursprünglich zu einer Kirchenfahne bestimmt gewesen sei. Es hat dies viel Wahrscheinlichkeit für sich, und man kann sich vorstellen, dass die Brüderschaft von San Sisto in dem Fahnenbilde das hohe Meisterwerk erkannte, daher es nun für die Umzüge (Prozessionen) nicht benutzt, sondern geschont und würdiger verwendet ward, indem man es über dem Hauptaltar der Kirche San Sisto anbrachte. Im verflossenen Jahrhundert ward es von den schwarzen Brüdern zu Piacenza dem König August dem Dritten von Polen um die Summe von 22,000 Scudi (unter Ausbedingung einer der Kirche verbleibenden Kopie) überlassen, seit welcher Zeit es nun zu den höchsten Glanzwerken der Dresdner Gallerie gehört. Zwischen den zurückgeschlagenen Hälften des grünen Vorhanges tritt aus dem lichtblauen Himmel der Cherubim, welcher uns aus unzähligen Kindergesichtern anblickt, die hehre Muttergottes mit ihrem göttlichen Knaben schwebend auf heller Wolke hervor. Zur Rechten der erhabenen Jungfrau kniet unten Papst Sixtus, angethan mit weisser Tunika und golddurchwirktem Pallium; neben ihm liegt seine Tiara. Er deutet mit feiner hohenpriesterlicher Handbewegung auf die Mutter des Weltheilandes. Genüber kniet, jungfräulich niederblickend, die heilige Barbara. Unter der lichten Wolke, auf welcher die schwebenden Füsse Mariens zu ruhen scheinen, wird die grossartig einfache Composition durch zwei Engelknaben vollendet, die höchst kindlich in holder beseligter Unschuld aufblicken und dabei ihre Arme, bis zu welchen sie nur zu sehen sind, auf eine Brüstung aufstützen. Die Himmelsjungfrau erscheint im blauen Uebergewande, das wie ein Segel links über ihr Haupt hinweht; so trägt sie, wie in wolkenzertheilendem Windeswehen, den auf ihrem Arme sitzenden Knaben hernieder. Dieser sitzt ihr weniger auf dem Arme als im Gewande, welches sich zwischen ihren Händen zu einem Tragsessel gespannt hat. Er thront darauf in göttlicher Ruhe, auf das linke Knie den rechten Fuss und um das Fussgelenk die linke Hand gelegt, während er die Rechte weder zum Segnen noch zu irgend einer Bewegung gebraucht, sondern sie nur an sich hält. Er erscheint hier durchaus nicht als der Sohn einer Mutter, durch welche wir ihn brüderlich nahe gestellt sind, sondern in gestrenger Hoheit als der Sohn Gottes. Der erhabene und scharftreffende, unendlich ernste Blick seiner Augen fordert Die heraus, welche so reinen Herzens sind, um vor der strengen Frage des Weltrichters bestehen zu können. Es ist der Zornblick, mit welchem der junge Gott des fleischtödtenden Christenthums sein Entsetzen vor der in Sündenlust versunkenen Welt kundgibt. Diesen Knaben, der die Welt einst richten und verdammen wird, trägt Maria nicht wie eine Mutter, sondern als eine Jungfrau, welche nie die Liebe zu einem Manne im Herzen gefühlt hat. Sie kennt in der Strenge ihrer übermenschlichen Unschuld die Sünde nicht, daher sie hier, weil sie die Qualen der sündhaften Menschheit nicht begreift, auch keine Vermittlerin abgibt. Die Verdammniss der Menschheit wird vor ihr zur Nothwendigkeit. So unerbittlich blicken Mutter und Sohn aus dem Himmel des Gemäldes heraus. Selbst die heil. Barbara ist in die Kniee gesunken, knittert beklommen das Gewand zwischen den Händen vor der Brust und blickt seitwärts über ihre linke Schulter herunter. Nur der sündenverlassene Greis, der heil. Sixtus, und die unschuldigen Kinder, das geflügelte Engelknabenpaar unten, können ruhig zu solcher Mutter und solchem Sohne emporblicken. In diesem Werke des grossen Urbiners hat die Kunst nach einer Richtung hin, und zwar in der steilrechten gen Himmel, ihre höchste menschliche Höhe erreicht. Es ist die wahrhafte Gottwerdung des Menschlichen im Bilde, was so gewaltige Wirkung auf den Betrachter übt. Hier kleidet sich das göttliche Kind, nachdem es anderwärts soviel vor uns gelächelt, geliebkost, gescherzt, gespielt, ja geschlafen hat, wieder in seine volle Gottheit ein, und die Madonna selbst ist nun das wieder

Geist gewordene Fleisch. Da ist kein Lächeln, kein Liebkosen, weder bei der Mutter noch beim Kinde zu erwarten, überhaupt keine Bewegung, auch nicht eine segnende, vielmehr bestaunen wir ein reines Sein und Erscheinen, in welchem sich doch alle Liebe, alle Macht und aller Segen zusammenfindet. — Es ist schon oben bemerkt worden, dass dieses Wunderbild wohl ganz von Raffaels Hand herrührt. Wie man bei der Reinigung an etlichen Stellen wahrgenommen hat, traf Raffael zu diesem Gemälde keine andre Vorbereitung, als dass er die Composition mit Rothstein auf die Leinwand aufzeichnete. Dann malte er auch sofort Mehres nach dem Modell, namentlich den Marienkopf, welcher die durch ideale Auffassung verklärten Züge einer Geliebten enthält. Der Kopf der heil. Barbara, der schwächste Theil des Bildes, mag ohne Hinblick auf ein Modell, ohne Benutzung eines Studiums gemalt sein. Auch wird in dem schönen Engelknabenpaar nicht dasselbe Studium gefunden, welches in dem in jeglicher Hinsicht bewundernswerthen Christkinde wahrgenommen wird. Passavant glaubt, dass Raffael die beiden Engelknaben nachträglich hinzugefügt habe, als der untere Theil bereits mit Farben bedeckt gewesen und ihm der Raum zu leer erschienen sei. Man erkennt nämlich durch die obere Farbenlage noch die Pinselführung der darunter gemalten Wolken, auf welche diese Figuren nur leicht aufgesetzt sind. Dem grössern Theile des Bildes ist die Eile der Ausführung anzusehn; so steht z. B. das linke Auge im Marienkopfe etwas zu tief, was Passavant daraus erklärt, dass Raffael, indem er den Kopf nach dem Leben malte, mehr um die Idealisirung desselben als um die Richtigkeit der Zeichnung besorgt war, oder dass er vielleicht auch nur einen Naturfehler ohne Beachtung nachahmte. Ueberhaupt wird man immer mehr der Annahme Rumohrs beipflichten müssen, dass dieses Bild als Umgangsfahne (*drapellone*) gemalt worden sei, in welchem Falle natürlich der Meister nicht ängstlich genau zu verfahren hatte. Hoch ist das Gemälde 9 F. 3 Z., breit 7 F. Der ursprüngliche Werth desselben ist leider durch die Restauration geschmälert worden, welche man durch den Italiäner Palmaroli hat vornehmen lassen. Dieser ging beim Reinigen so scharf zu Werke, als sei er berufen worden, das Meisterbild zu Grunde zu richten. Man that ihm zwar Einhalt, aber zu spät. Daher jetzt die Flecken im Gemälde. Die bläulichen, ja fast blauen Stellen im Fleische, vornehmlich am Leibe, Vorderarme und Schenkel des Kindes, durchbrechen die Massen und trüben in den Köpfen die Tiefen der Augenhöhlen und Mundwinkel; auch sind einzelne Formen, wie die Stirn des Kindes, in ihrer feingefühlten Modellirung verletzt. Trotz diesen Unbilden, die sie erfahren, ist die Sixtinische Madonne im Allgemeinen noch guten Zustandes, denn es lässt sich noch überall die Führung des Pinsels erkennen, so dass keineswegs von Verwaschenheit des Bildes zu sprechen ist. — Nächst diesem einzigen Originalwerke besitzt die Gallerie mehre gute Kopien nach Raffael: eine dem Giulio Romano zugeschriebene Kopie der heiligen Cäcilie (auf Leinwand 8 F. 3½ Z. hoch, 5 F. 3 Z. breit); eine wahrscheinlich von demselben raffaelischen Schüler mit Raffaels Beihilfe gemalte Kopie der Madonna della Sedia (in runder Form auf Holz, 2 F. 4½ Z. hoch und breit); eine von unbekanntem Meister herrührende Kopie der Anbetung der Hirten (auf Holz 3 F. 5 Z. hoch, 4 F. breit); die von Karel van Mander kopirte Madonna des Pariser Museums: *la belle Jardinière* (auf Holz 4 F. 4 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit) und der von Anton Raphael Mengs kopirte Profet Jesaias aus Sant' Agostino zu Rom (auf Leinwand 8 F. 9 Z. hoch bei 5 F. 6 Z. Breite). Sodann eine von Benvenuto Garofalo nach einem raffaelischen Carton gemalte Hochzeitfeier des Bacchus und der Ariadne; von dem berühmten Kupferstecher Marcantonio Raimondi (geb. um 1475, gest. um 1530) eine Anbetung der Weisen nach Raffaels Erfindung und Zeichnung, auf Holz 2 F. 7 Z. hoch, 2 F. 2 Z. breit, und eine bisher dem Andrea del Sarto beigemessene, aber wahrscheinlicher von Sassoferrato datirende Heilige Familie, welcher ebenfalls eine Zeichnung von Raffael zum Grunde liegen soll. In diesem Bilde sehen wir die heil. Jungfrau bei ihrer Mutter Anna sitzend; sie ist im Begriff, den Jesusknaben in den Laufwagen zu stellen, welchen Joseph herbeibringt. Gemalt auf Leinwand, 5 F. 2 Z. hoch, 7 F. br. Von dieser heiligen Familie, die man zu den Zierden der Gall. zählt, kann der Holzschnitt, den wir auf S. 96 beifolgen lassen, nur einen sehr schwachen Begriff geben. — Aus Raffaels Schule findet man eine Marie mit dem Christkind auf dem Schoosse, das mit dem kleinen Johannes eine Papierrolle hält. Dies Bild, auf Holz, hat runde Form und misst im Durchmesser 3 F. 1 Z. Lithographische Nachbildung im Hanfstängl'schen Galleriewerke. — Von Vincenzio Gimignano (gestorben nach 1527) ein liebliches Bild, im Stich von *Garavaglia* bekannt, die heil. Jungfrau auf ihrem Schoosse das Jesuskind haltend, welches den kleinen Johannes küsst. Auf Holz, 1 F. 10 Z. hoch, 1 F. 4½ Z. breit. — Von dem Schüler und Gehilfen Raffaels Franz Penni, genannt *il Fattore*, welcher 1488—1528

lebte, zwei Stücke: der Erzengel Michael den Teufel in den Flammenpfuhl stürzend, und der Ritter Georg im Kampf mit dem Lindwurm. Beide Gemälde auf Leinwand, 7 F. 4 Z. hoch, 4 F. 4 Z. breit. Beim erstern Bilde wird die Autorschaft Penni's bezweifelt. — Von Polidoro da Caravaggio (*Polidoro Caldara*), dem 1543 verstorbenen Sgraffittomaler und Schüler Raffaels, wird hier ein Eisenblechschild von runder Form gezeigt, worauf er ein Gefecht römischer Reiter grau in Grau dargestellt hat. Hoch und breit 1 F. 9 Z. — Der begabteste, stark in Sinnlichkeit versunkene Schüler Raffaels, Giulio Romano (eigentlich Giulio Pippi, 1492—1546), zeigt sich in drei Stücken, darunter sich die derbsinnliche heil. Familie befindet, die unter dem Namen der „Maria mit dem Becken" bekannt ist. Es ist ein Kniestück auf Holz von 5 F. 8½ Z. Höhe bei 4 F. 3 Z. Breite. Ein vollsaftiger Knabe steht, von seiner Mutter gehalten, im Wasserbecken auf dem Tische, ein andrer Knabe, der den Johannes abgibt, giesst ihm Wasser aus einer Kanne auf den Leib. Dabei stehen die Grossältern und der Vater des Kindes. J. J. Flipart stach dieses Bild für das ältere Dresdner Galleriewerk. Auch ist es in einer Radirung in Fol. von Pietro Fachetti wiedergegeben worden. Ein andres gut radirtes Blatt trägt die Adresse *M. Ferry exc.*

Heilige Familie. Nach einem wahrscheinlich von Sassoferrato herrührenden Gemälde, welchem angeblich eine Zeichnung Raffaels zum Grunde liegt.

nebst der falschen Angabe: *Raphael Ur. in.* — Die beiden andern Stücke Giulio's sind: Simson mit dem Eselskinnbacken gegen die Philister kämpfend, und Marsyas, der den Apoll, welcher die Heerde des Admet weidet, im Gebrauch der Rohrpfeife belehren will; lebensgrosse Figuren in einer Landschaft. Zu erwähnen bleiben zwei ihm zugeschriebene Kopien, die heilige Cäcilie nach dem in Bologna befindlichen Meisterwerke Raffaels, und das ebenfalls nach Raffael, vielleicht mit dessen Beihilfe kopirte Rundbild der Madonna della Sedia. (Ausser den obengenannten Stichen von Giulio's Madonna mit dem Waschbecken [*Madonna del bacino*] ist eine gute Lithographie vorhanden, die zum Hanfstänglschen Galleriewerk gehört.) — Pietro Buonacorsi, genannt *Pierino del Vaga*, 1500—1547. Von diesem nach Giulio Romano die bedeutendste Stelle unter Raffaels Schülern einnehmenden Meister, der nächst dem Fattore und Giulio der innigste Freund und Hausgenosse des göttlichen Urbiners war, führt der Katalog ein Madonnenbild auf, wo das Kind auf dem Schoosse nach der Mutter aufblickt, während diese in ein Buch sieht. (Auf Holz 1 F. 7 Z. hoch, 1 F. 1¾ Z. br.) — Federigo Baroccio oder Barozzi von Urbino (1528—1612) ist mit sechs Stücken vertreten. Darunter ist ein Hauptwerk dieses edlen Meisters und

würdigen Landsmannes Raffaels: die Hagar in der Wüste, ein auf Leinwand gemaltes Bildchen von 1 F. 4½ Z. Höhe bei 1 F. Breite. Es ist der Moment vorgestellt, wie Hagar nach langem Wandern mit ihrem Sohne einen Quell entdeckt hat, aus dem sie nun mit einer Schaale dem kleinen durstigen Ismael zu trinken gibt. In Lithographie ist diese schöne Darstellung im 14. Heft des Hanfstängl'schen Galleriewerkes erschienen. Wir geben sie hier in einem von Allanson gelieferten Holzstiche wieder. Die übrigen hier befindlichen Werke, die dem Barozzi zugeschrieben sind, zeigen folgende Geschichten: Grablegung Christi; Magdalena am leeren Grabe des Heilands betend; Maria mit dem Kinde den beiden Heiligen Franciscus und Dominicus erscheinend; Himmelfahrt Mariens, und St. Franciscus die Wundenmale (Stigmata) empfangend, während sein Gefährte im Vorgrunde sitzt. — Von Claudio Ridolfi (geb. 1524, gest. 1644), einem zwar nicht bedeutenden, aber in der Rich-

Hagar und Ismael. Von Federigo Baroccio.

tung des Urbinaten Baroccio einzelnes Achtbare leistenden Maler, ist eine „Verkündigung" vorhanden. — Von Josepin d'Arpino (*Giuseppe Cesari* von Arpino, 1560—1640), der unter den Malern Italiens eine ähnliche Rolle spielt wie der spätere Ritter Marino unter den Dichtern, sehen wir ein grosses Schlachtbild, das, wie die Insignien ausweisen, einen Römerkampf darstellt, wobei in der Luft einige Störche bemerkt werden, deren einer eine Schlange im Schnabel trägt. Dieses Gemälde, auf Leinwand, hat 14 F. 11 Z. Breite bei 9 F. 2 Z. Höhe. — Cerquozzi, genannt *Michelangelo delle Battaglie*, welcher 1602—1660 lebte und in der Schule des Bamboccio (Pieter van Laar) gebildet ward, ist durch ein Stück vertreten mit der Darstellung einer Frau, die mit ihrem Säugling an der Brust vor einem Befehlshaber kniet und klagend nach ihrem erschlagenen Gatten deutet, der von einem Soldaten entkleidet wird. (Gem. auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 2 F. 8 Z. br.) — Sassoferrato

(*Giovanni Battista Salvi*, 1605 — 1685), ein Eklektiker, berühmt durch seine lieblichen Madonnenschilderungen, derenwegen er schon bei seinen Zeitgenossen der *Pittore delle belle Madonne* hiess, bietet hier drei Marienstücke: eine Maria in betender Stellung, eine mit dem schlafenden Kind auf dem Arme, umgeben von Cherubimköpfen, und eine mit dem Ausdruck innigster Liebe über das an ihrer Brust schlummernde Kind sich neigende Jungfrau. Im Hanfstänglschen Galleriewerke ist die eine der das schlafende Kind betrachtenden Madonnen gut lithographisch wiedergegeben. — Hyazinth Brandi (1623—1691), Schüler Lanfranco's, debütirt mit einem Dädalus, welcher dem Ikarus Flügel ansetzt, und mit einem die Gesetztafeln in den Händen habenden Moses. — Carlo Maratti (auch Maratta geschrieben, 1625 — 1713), der ausgezeichnete Schüler des Andrea Sacchi, bietet mehre Madonnenstücke und ein Genrebild. Eine Maria im Buche lesend; an ihren Schoos gelehnt steht das Kind und schiebt eine Rose, deren mehre vor ihm am Boden liegen, auf das Buch; dahinter Joseph. (Gem. auf Leinw. 5 F. 4 Z. hoch, 4 F. 5½ Z. breit.) Maria hebt den Schleier vom schlafenden Christkinde, um es zu betrachten. (Man findet dieses Bildchen im ältern Dresdner Galleriewerke von J. Daullé gestochen.) Maria mit dem Jesuskinde, das auf Stroh in der Krippe ruht; oben schweben drei Cherubimköpfchen. Diese das neugeborne Kind betrachtende Madonne, auf Leinw. gemalt, 3 F. 6 Z. hoch bei 2 F. 8 Z. Breite, ist in der Weise Correggio's gehalten. (Stiche nach diesem schönen Bilde existiren von C. Jardinier und C. Zucchi.) Maria hält das schlafend an ihre Brust gelehnte Kind auf einem weissen Kissen im Arme. (Ein 1 F. 7 Z. hohes, 1 F. 2½ Z. breites Bildchen.) Endlich das reine Genrebild, wo sich ein Mädchen, von Früchten umgeben, unter einem Fruchtbaume zeigt. Die Früchte sind von Distelblum (Carlo di Fiore) eingemalt. — Von dem Schüler Peters von Cortona und des Kaspar Dughet; Pietro Lucatelli (geb. um 1630, gest. nach 1690), finden wir eine Landschaft mit hohen Bäumen links im Vorgrunde. Ein Fluss, an dessen Ufern etliche Leute mit Fischergeräth gesehn werden, durchströmt die Landschaft und ergiesst sich in Wasserfällen gegen den Vorgrund. (Gem. auf Leinw. 2 F. 7 Z. hoch. 3 F. 5 Z. breit. Dieses Bild steht in nächster Verwandtschaft zu den Werken des Gasparo Pussino.) — Ciro Ferri, der ausgezeichnetste, aber darum nicht empfehlenswerthe Schüler des Pietro Berrettini von Cortona, geb. zu Rom 1634, gest. daselbst 1689, bringt eine sterbend auf dem Scheiterhaufen liegende Dido nebst jammernd herumstehenden Frauen. Ein Bild von 8 F. 3 Z. Höhe und 5 F. 10 Z. Breite. — Von dem lebhaft kolorirenden, oft bunt werdenden Pasquale Rossi (genannt *Pasqualino*), geb. 1641 zu Vicenza, gest. nach 1718, ein Bildchen mit der Anbetung der Hirten und ein Johannes vor allerlei Volke predigend. — Von dem barocken Architekten und Schnellmaler Andrea Pozzo (geb. zu Trento 1642, gest. 1709), in welchem sich die römische Schule der Verfallzeit sehr arg spiegelt, ist ein Christkind zu sehen, welches auf einem Kreuze schläft. — Von Gius. Chiari (geb. um 1660, gest. um 1730), einem der besten Schüler des Carlo Maratti, eine Anbetung der morgenländischen Weisen. Gem. auf Leinw., hoch 8 F. 7 Z., breit 10 F. — Domenico Roberti (geb. 1690 in Rom) zeigt uns die Ruinen von Tempeln, Säulen und Gängen, und zwei Gegenstücke dazu. — Von einem andern Architekturmaler, Ottavio Viviani, finden wir eine Zusammenstellung von römischen Säulengebäuden, darunter das Pantheon. Die Figuren und Basreliefs sind von Nicolas Poussin gemalt. (Auf Leinwand, 6 F. 4 Z. hoch, 8 F. 1 Z. br.) Verfallene Prachtgebäude, in der Ferne das Kapitol und die Säulen vom Tempel des Jupiter tonans. (Auf Leinw. 4 F. 4 Z. hoch, 6 F. br.) Von einem dritten berühmten Perspektivmaler, Giovanni Paolo Panini aus Piacenza (1691 — 1764), der seine Studien in Rom machte und auch die grösste Zeit seines Lebens hier verblieb, zwei schöne Architekturbilder, welche nur an dem damals auch in der Historienmalerei Mode gewordenen dunkelbraunen Schatten laboriren. — Von dem Lucchesen Pompëo Geronimo Battoni, welcher 1708 — 1787 lebte und in dieser bösen Kunstzeit zum Bessern sich aufraffte, ohne stets in seinen Werken seine Zeit verleugnen zu können, ist ausser zwei minder goutirbaren Stücken ein Meisterbild vorhanden, eine büssende Magdalene, welche in einer Felsenhöhle liegt und in einem grossen Buche liest. Sie hat dazu ihre Hände gefaltet; ihr langes Haar fliesst über die entblösste Brust nieder, und ein blaues Gewand umhüllt den übrigen Theil ihres Leibes. Diese Darstellung der schönen Büsserin ist so wohlgelungen und die Composition zugleich so poesievoll, dass das Bild sogar einen Vergleich mit der Correggischen Magdalene aushalten, ja vielleicht dabei sehr vortheilhaft bestehen dürfte. Wir theilen nach dem Gemälde, welches auf Leinwand ausgeführt 6 F. 7 Z. Breite bei 4 F. 3 Z Höhe hat, einen Holzschnitt von H. Jakob Ritschl von Hartenbach aus Erfurt auf S. 99 mit. Ein guter Stich der Battonischen Büsserin existirt von Friedrich Bause (aus dem J. 1780) und eine gute Lithographie wird im 17.

Hefte des Hanfstängl'schen Galleriewerkes gefunden. Mit Pompëo Battoni, dem Freunde Winckelmanns, in welchem trotz dem allgemeinen Verfall der schöpferischen Kunst noch eine gewisse Nachblüte der ältern gutrömischen Malerei hervorzubrechen schien, welcher sich aber mit seinem Rivalen Mengs doch nur einigermasen aus der gänzlichen Versunkenheit erheben und so die Kunst im Allgemeinen nicht fördern konnte, müssen wir die allerdings sehr unvollständige Reihe römischer oder in Rom gebildeter und hauptsächlich daselbst thätig gewesener Maler, von welchen die Gallerie Werke besitzt, beschliessen. — Wir wenden uns jetzt zu den toskanischen und im engern Sinne zu den florentinischen Meistern.

Zunächst stossen wir auf den unbekannten Meister eines Gemäldes auf Leinwand von 11 Z. Höhe bei 4 F. 1 Z. Breite, welches die Geburt des Heilands oder die Anbetung der Hirten vorstellt. Der jetzige von Friedrich Matthäi verfasste Galleriekatalog

Büssende Magdalene von Battoni.

nennt es ein wahrscheinlich von Antonio Veneziano (der um 1386 starb und von welchem vollkommen erhaltene Fresken im Camposanto zu Pisa gefunden werden) herrührendes Werk. Im ältern Verzeichniss ward es gar für ein Bild des Giotto ausgegeben. Es steht nämlich auf diesem Stück von einer Pedrella die Inschrift: *Jottus florentinus f.* 1333; aber diese Schrift ergibt sich als ein späterer Zusatz, und das Bild überhaupt deutet auf jüngere Zeit als die des Giotto. Aloys Hirt hielt es für ein Werk Mantegna's; nach Andern ist es jedoch älter als dieser Paduaner und man will es eher dem besagten Antonio Veneziano beimessen, einem Nachfolger Giotto's, der in seinen Camposantofresken viele Naivetät, aber keine geistige Tiefe zeigt. Andre wieder erklären sich dahin, dass es viel jünger sei und etwa in die Zeit und Richtung des Ercole Grandi da Ferrara gehöre. — Dem Sandro Botticelli (1437—1515) wird eine Madonnentafel zugeschrieben, wo das Christkind eine Rose hält, nach wel-

cher einer der dahinter stehenden Engel langt. (2 F. 11 Z. hoch, 2 F. 7 Z. br.) Gleichzeitig gemalt, um 1470, ist die Tafel mit den morgenländischen Königen, welche dem Jesuskind ihre Gaben darbringen. Der Freiherr von Rumohr hielt den später lebenden Palmezzano da Forli (1490—1540), Schüler des Melozzo da Forli, für den Autor des Bildes. Dasselbe hat in der Höhe 2 F. 1 Z., in der Breite 1 F. 7 Z. — Von Michelangelo Buonarroti (1474—1563), dem aus der Schule des Domenico Ghirlandajo hervorgegangenen Grossmeister der gesammten italiänischen Kunst, ist kein Originalgemälde hier; wohl aber sieht man eine interessante, von einem Niederländer gemachte Kopie der berühmten Leda mit dem Schwane, welche Michelangelo für den Herzog Alfonso von Ferrara malte, aber wegen inzwischen eingetretener Misshelligkeiten an denselben nicht auslieferte, sondern an seinen Diener Antonio verschenkte. Dieser soll das Bild nach Frankreich verkauft haben; der Minister

Louis XIII. aber, Desnoyers, sei dieser Leda so gram gewesen, dass sie habe ins Feuer spaziren müssen. Es misst die auf Leinwand ausgeführte Kopie 4 F. 4 Z. Höhe bei 6 F. 6 Z. Breite. — Demnächst ist ein an Händen und Füssen an einen Baumstamm geketteter Jüngling zu schauen, unter dessen Füssen einige brennende Scheite liegen. Diese Figur, von grossartiger und kräftiger Zeichnung, ist dem jüngsten Gericht des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle entlehnt. Es ist dieses interessante Stück aus der Buonarrotischen Schule auf Leinwand gemalt, 6 F. 7 Z. hoch bei 3 F. 3 Z. Breite. — Von Marcantonio Franciabigio (geb. 1483, gest. 1524) die bekannte Bathseba im Bade nebst Verfolg der Geschichte des Urias. Zuerst entdeckt König David von dem Söller seines Palastes die schöne Frau im Bade, während ihr Mann Urias sorglos, aber in gefährlicher Lage, auf der den Eingang seines Hauses umgebenden Balustrade schlummert. Sodann sieht man Urias an der Tafel des

Königs speisen, worauf er von diesem mit der verrätherischen Botschaft entsendet wird. Die so mehre Momente zusammenfassende Tafel (von 3 F. 1 Z. Höhe bei 6 F. 2 Z. Breite) ward irrigerweise früher für eine gemeinsame Arbeit des Franciabigio und Andrea del Sarto ausgegeben, blos weil ausser des Erstern Monogramme auf einem Badekruge auch noch an einer Mauerfläche *A. S.* 1523 steht, was aber nicht Andreas Sartius, sondern *Anno Salutis* heisst, wie denn auch nichts von der Hand des Andrea im Bilde zu verspüren ist. — Andrea del Sarto (1488—1530), der grosse Schüler des Pier di Cosimo, ist durch zwei Tafeln vertreten, deren eine das Opfer Abrahams vorstellt (ein Bild von 7 F. 7 Z. Höhe bei 5 F. 8 Z. Breite), während auf der andern die Verlobung der heil. Katharina von Siena mit dem Christkinde in Gegenwart der heil. Margaretha und des kleinen Johannes (der sein Lamm gegen einen sich nähernden Drachen, in Anspielung auf die Legende der Siener Katharine, beschützt) veranschaulicht wird. Dieses Gemälde hat 5 F. 11 Z. Höhe bei 4 F. 4 Z. Breite. Früher schrieb man dem Sarto noch ein drittes hier befindliches Bild zu: die heilige Familie, wo die Jungfrau, auf dem Schoosse ihrer Mutter Anna sitzend, den Jesusknaben in den von Vater Joseph herbeigebrachten Laufwagen stellen will. Jetzt wird dieses Gemälde, von dem wir schon oben gesprochen und eine Abb. mitgetheilt haben, für ein Werk des Sassoferrato gehalten. — Von dem namhaften Schüler des Jacopo da Pontormo, Angelo Bronzino (1499 bis 1571), der sich im Porträt auszeichnete und in der Historie Nachahmer Michelangelo's war, weist die Gallerie die Brustbilder der Gemahlin Cosimo's I. von Florenz, der Herzogin Eleonore, und des Herzogs Cosimo II. von Florenz auf; ferner eine Tafel, auf welcher Moses, bei seiner Rückkehr vom Berge Sinai sein Volk in Anbetung des goldnen Kalbes findend, zornwüthend die Gesetztafeln auf die Erde wirft. — Daniel Ricciarelli da Volterra (1509—1566) wird als Autor eines auf Kupfer gemalten Bildchens angegeben, das eine heilige Familie nach Michelangelo's Erfindung darstellt. — Von dem um 1557 verstorbenen Franz Ubertini, genannt *Bacchiacca*, treffen wir eine merkwürdige Tafel mit kleinen Figuren in grossem Raum. Es wird darin nach einem Leichnam geschossen, und das Ganze muss Jedem, welcher mit der zu Grunde liegenden Fabel nicht vertraut ist, sehr räthselhaft erscheinen. Das Bild stellt drei Bogenschützen als Thronbewerber dar. Dieselben waren die hinterlassenen Söhne eines Königs, welchen Hans Sachs, der diese Geschichte in Nürnberger Reime gebracht hat, nach Sicilien versetzt. Die bekannte Untreue seiner Gattin liess, obgleich sie den Jüngsten für den ächten Sohn des Verstorbenen ausgab, die Fürsten und Aeltesten des Reiches doch in Zweifel, daher diese die Bestimmung trafen, dass Dem von den Dreien das Reich zufallen sollte, welcher den besten Schuss nach dem Herzen des wiederausgegrabenen Leichnams des Königs thun würde. Indem des Ersten Pfeil die Brust des Verblichenen durchbohrt, der Zweite sein Geschoss nach gleichem Ziele gerichtet hat, legt der Jüngste Pfeil und Bogen zu den Füssen der Richter nieder und erklärt, lieber seine Ansprüche auf die Krone aufgeben als nach dem Vater schiessen zu wollen. Da ward dieser als ächter Sohn erkannt und Thron und Reich ihm zugesprochen. (Ein Blatt von Zatzinger im kön. Kupferstichkabinet, das im Peintre-Graveur von Adam Bartsch, Th. VI. S. 373. Nr. 4, irrig als St. Sebastian und Irene ausgegeben wird, zeigt denselben Gegenstand in einem spätern Momente.) — Giorgio Vasari, der Baumeister, Maler und Künstlerbiograph, welcher 1512—1574 lebte und zu den Michelangelisten zählt, bietet eine kleine Tafel mit dem auf dem Schoosse Mariens ruhenden Leichnam des Herrn. Magdalena sitzt weinend zu den Füssen des todten Christus. In den vier Ecken des Bildes die vier Evangelisten. — Giuseppe Porta (geb. 1520, gest. 1570), Schüler des Francesco Salviati in Rom, daher auch *Giuseppe del Salviati* genannt, doch kein Nachstreber seines Meisters, sondern ein getreuer Anhänger der florentinischen Schule, bietet ebenfalls eine Darstellung des Leichnams Christi, der hier aber auf dem Rande des Grabes von Engeln gehalten wird. Dieses Werk des auch als Formschneider bekannten Malers ist von P. Tanje in Kupfer gestochen worden. — Battista Naldini (1537—1590) schildert auf zwei kleinen Tafeln gleichen Formats die Anbetung der Hirten und die anbetenden Magier. — Francesco Vanni da Siena (geb. 1565, gest. 1609) bringt ein Madonnenbild, wo das Kind die Händchen nach dem kleinen Johannes ausstreckt, welchen die heilige Elisabeth auf dem Schoosse hält. Links im Bilde Joseph. Der Hintergrund landschaftlich. — Von Pietro da Cortona (1596—1669) drei Stücke: ein Aeneas, der vom Götterboten zur schleunigen Abfahrt von Karthago ermahnt wird; ein römischer Feldherr, der vor den Consuln spricht; sodann ein Porträtstück, welches einen alten Mann mit kahlem Kopfe, weissem Haar und starkem Barte zeigt. — Von Carlo Dolce (1616—1686), in dessen süssholdem Namen schon eine sanfte Kritik sich lautbar macht, sieht man

das wunderherrliche Bild der heiligen Cäcilie, welche auf der Orgel spielend mit himmlisch andächtigem Blick aufschaut. Ferner eine schöne Darstellung der Tochter der Herodias, welche das Haupt des Täufers Johannes auf der Schüssel trägt, aber dabei mitleidvoll ihren Blick abwendet. Nach diesem Gemälde theilen wir einen Holzschnitt mit, den H. Jakob Ritschl geliefert hat. Nach der heiligen Cäcilie existiren Stiche von Philipp Andreas Kilian und Friedrich Knolle; der des erstern Künstlers findet sich im alten Dresdner Galleriewerke, das unter dem Kurfürsten und Polenkönig August III. begonnen ward und durch den siebenjährigen Krieg Unterbrechung erlitt. Von Kilian ward auch die Herodias gestochen, welche übrigens nebst der heiligen Cäcilie in dem neuern von Hanfstängl unternommenen Galleriewerke lithographische Nachbildung erfahren hat. Die Steinzeichnung der Cäcilie ist hier von Schertle. Vorher schon hatte Zöllner dieses Heiligenbild lithographirt. — Der Tochter und Schülerin Carlo's, Agnese Dolce, welche gleichzeitig mit dem Vater starb, gehört ein Brot und Wein segnender Christus an. (Lithographirt im Hanfstängl'schen Werke.) — Von Antonio Gabbiani (1652—1726) sehen wir den Heiland am Tische des Pharisäers Simon, und von Benedetto Lutti (1666—1724) ein Bild der Maria mit über der Brust gekreuzten Händen und einen Heiland von jugendlichen Zügen (beide Stücke oval). —— Zu den Bolognesen übergehend, betrachten wir vor allen die Werke des 1535 verstorbenen Francesco Francia (Raibolini), eines zwar in engen Räumen, sowohl der Gegenstände als der Formen sich bewegenden, aber grossen und höchst eigenthümlichen Talentes, das wir im Beginn des 16. Jahrh. ohne irgend sichtbaren Zusammenhang mit einem früheren Meister auftreten und zu einer so glänzenden Entfaltung kommen sehen, dass sich die durch einen solchen Meister vertretene Bolognesische Malerei selbst Rom und Raffael gegenüber mit Ruhm behauptet. Von diesem ersten mehr mit Gemüth als mit Fantasie begabten Hauptmeister Bologna's, der anfänglich Goldschmied war und dann als Maler wahrscheinlich durch drei der vorzüglichsten Werke Perugino's, die sich in Bologneser Kirchen befanden, seine Richtung empfing, besitzt die Gallerie eine Altartafel aus seiner besten Zeit, die Taufe Christi darstellend (Höhe 7 F. 5 Z., Br. 6 F.); ferner eine kleine

Tochter der Herodias, von Carlo Dolce.

zierliche Madonna mit dem Kinde, das einen Vogel in seinen Händchen hält, dabei der kleine Johannes (eine Tafel von 2 F. 1 Z. Höhe bei 1 F. 8 Z. Breite), und die wundervoll schöne Anbetung des Christkindes durch die Weisen aus dem Morgenlande, welches kleine Gemälde (ebenfalls auf Holz, 1 F. 6 Z. hoch und 2 F. 1 Z. breit) in einer Wiederholung mit wenigen Veränderungen auch in der Akademie zu Bologna gesehen wird. Die Madonna mit dem Kinde (*Mater castissima*) ist von *N. Lecomte* gestochen worden. — Bartolommeo Ramenghi (genannt *Bagnacavallo*), der 1484—1542 lebte und in Raffaels Schule gebildet ward, ist durch eine herrliche Altartafel vertreten, darstellend die in einer Engelglorie auf Wolken sitzende Madonna, unter welcher die Heiligen Geminianus, Petrus, Paulus und Antonius von Padua stehen. Höhe des Gemäldes 8 F. 10½ Z., Breite 7 F. 4 Z. Einen ganz vorzüglichen Stich der Bagnacavallo'schen Madonna hat Peter Lutz 1839 vollendet, welches Blatt in der künstlerischen Leistung mit dem andern bedeutenden Stiche von Lutz, der Correggischen Madonna des heil. Franz oder dem sogen. Triumf des neuen Testaments über das alte, die Waage hält. — Innocenzio da Imola (geb. um 1506, gest. 1549), zuerst Schüler des Francia, dann des Raffael, führt uns eine den neben ihr knieenden, von ihrem Kind auf dem Schoosse geliebkos'ten kleinen Johannes umfassende Madonna vor. Gem. auf Leinwand, 3 F. 1¾ Z. hoch, 2 F. 4 Z. breit. — Lorenzo Sabbatini (gest. 1577), der mit Fontana, Samacchini, Calvart, Cesi und Andern die Halt- und Richtungslosigkeit der Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. dokumentirt, zeigt sich in einer Maria mit dem Kinde, welches den Verlobungsring aus den Händen seiner Mutter nimmt, um ihn der heil. Katharina zu überreichen. (Eine Tafel von 3 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 7 Z. Breite.) Von dem hauptsächlich in Fresken bedeutend erscheinenden, in Oelbildern dagegen quälerisch ängstlichen Orazio Samacchini hat die Gall. eine Madonna mit dem Kinde, welchem der kleine Johannes einen Apfel darreicht. Daneben kniet die heil. Katharina und weiterhin steht der heil. Joseph. (Eine Tafel von 3 F. 4½ Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite.) Der als Porträtist bedeutsame Prospero Fontana, welcher 1512—1597 lebte und Hofmaler des Papstes Julius III. und der drei folgenden Päpste war, lässt uns mit einem „Jesusknaben an der Brust seiner Mutter" vorlieb nehmen. — Pellegrino Pellegrini, genannt *Tibaldi*, geb. zu Bologna 1527, gest. zu Mailand 1591, der bekanntlich auch Architekt war (nach seinem Plane ist die Fasade des Mailänder Domes verhunzt worden), aber rühmlicher als Maler dasteht, als welcher er den Ehrennamen eines *Michelangelo riformato* empfing, weil er kühnen Styl und Grossheit der Formen mit schlichter Anmuth und dem Ausdrucke innigen Gefühles zu verbinden wusste, ist hier durch einen St. Hieronymus vertreten, der im Schreiben begriffen ist und ganz überrascht die Mittheilungen eines ihm zur Seite schwebenden Engels hört. (Gemalt auf Leinwand, 6 F. 1 Z. hoch, 4 F. 9 Z. br.) — Camillo Procaccini, der Sohn und beste Schüler des Ercole Procaccini, geb. zu Bologna 1546, gest. zu Mailand 1626, bietet das grosse Bild eines Pestkranke heilenden Rochus. (Gemalt auf Holz, 11 F. 9 Z. hoch, 16 F. 8 Z. breit. Für das ältere Dresdner Galleriewerk gestochen von *J. Camerata*.) — Lodovico Caracci (1555—1619), der zuerst den eklektischen Grundsatz aufstellte, dass, nachdem von verschiednen Meistern und Schulen verschiedenes Vortreffliche geleistet worden, z. B. das Höchste in der Zeichnung durch Raffael, das Schönste im Kolorit durch Tizian, das Effektvollste im Helldunkel durch Correggio, nun der Künstler Aufgabe darin bestehen müsse, diese verschiednen Vortrefflichkeiten gleichmässig in jedem Werke zur Vereinigung zu bringen und harmonisch zusammen wirken zu lassen, wird hier durch zwei Stücke vertreten: einen duldenden, von einem Engel unterstützten Erlöser mit der Dornenkrone (eine Tafel von 3 F. Höhe bei 3 F. 6½ Z. Breite) und eine ruhende heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten, wo Maria, das schlafende Kind im Schoosse habend, die von Engeln getragenen Marterwerkzeuge erblickt. Vor dem Kinde stehen Engel mit Blumenkörbchen, in einiger Entfernung Josef, dem ein Engel den fernen Weg zeigt. (Gemalt auf Leinwand, 2 F. 6 Z. hoch, 1 F. 9 Z. br.) — Bartol. Passarotti, der 1578—1592 blühte und als Bildnissmaler grosse Bedeutung hat, ein Künstler, mit welchem Vasari zu schreiben und Malvasia zu schmähen aufhört, schildert hier in einem interessanten Gemälde sich selbst und seine Familie. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 3 F. 8 Z. hoch und fast 5 F. breit. — Von Annibal Caracci (1560—1609), dem Hauptapostel der eklektischen Lehre seines Vetters Lodovico Caracci, bietet die Gallerie acht Stücke: das Brustbild des Heilands; die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf erhöhtem Throne, wo der heil. Franziskus dem Kinde die Füsse küsst, rechts im Vorgrunde der Evangelist Matthäus, links der Täufer Johannes; die vor einem Tische stehende Maria, auf welchem das Jesuskind sitzt, sich an die Mutterbrust schmeigend,

während der kleine Johannes ihm eine Schwalbe reicht; eine herrliche, durch Camerata's Stich bekannte Himmelfahrt Mariens, wo man die Jungfrau oben zwischen musicirenden Engeln wie eine Taube fliegen sieht, während unten die Apostel um ihr Grab versammelt stehen und ihr in Freudigkeit und Anbetung nachblicken (auf Leinwand gemalt, 13 F. 6 Z. hoch, 8 F. 8 Z. br.); ferner ein Almosen spendender Rochus; der Genius des Ruhmes; das Brustbild eines lautespielenden Mannes mit kurzverschnittenem Haar und Bart, und das eines Malers mit dem Pinsel in der Rechten und einer Schaale in der Linken. Darunter ist der heil. Rochus berühmt als eklektisches Meisterwerk, in welchem die Vereinigung der Vollkommenheiten der drei richtunggebenden Hauptgrössen italiänischer Malerei erstrebt ist. Annibal malte dieses Bild für Reggio, von wo es nach Modena und endlich nach Dresden kam. (Das Rochusgemälde, wie alle übrigen Stücke Annibals auf Leinwand, misst 11 F. 8 Z. Höhe bei 17 F. 1 Z. Breite. Stich in gr. Querfolio von *Josef Camerata.*) Aus der Schule der Caracci: ein heiliger Franziskus in Entzückung über die himmlische Harmonie (wenn wir nicht irren, dasselbe Bild, welches Agostino Caracci trefflich nach Francesco Vanni gestochen hat); Brustbilder der Apostel Petrus und Paulus. — Lavinia Fontana (1552—1614), die Tochter Prospero's, bietet ein auf Holz gemaltes Bildchen der heiligen Familie. — Lionello Spada (1556—1622): der dornengekrönte Christus mit zur Geisselung entblösstem Rücken; der Knabe David, welcher Goliaths Schwert und Haupt trägt und dabei von einem hinter ihm stehenden Krieger unterstützt wird, und ein Cupido mit einem Leoparden. — Von Pietro Facini (1562—1602), dem feurigen Maler, aber schwachen Zeichner, finden wir eine auf Kupfer gemalte Marie mit dem Kinde, welches von einer heiligen Frau geliebkos't wird; dabei der heilige Franz, Vater Josef und der kleine Johannes. — Von Giulio Cesare Procaccini, dem 1626 verstorbenen Bruder Camillo's, eine knieende Maria, an welche sich das Jesuskind anschmiegt, während es mit seiner Rechten nach den Früchten langt, die einer der hintenstehenden Engel in einem Korbe trägt. Links Josef. (Eine Tafel von 5 F. 8½ Z. Höhe bei 3 F. 10 Z. Breite. Stiche dieses schönen Bildes eines der Hauptmeister unter den Eklektikern existiren von *Josef Camerata* und *Wandelaer.*) Ferner ein junger Mann mit einem Schwert in der Rechten, der ein jugendliches Weib tragend aus einem Nachen springt, den ein Mann ans Ufer zieht; unter seinen Füssen liegt ein Verwundeter. (Auf Leinwand gemalt, 9 F. 4 Z. hoch bei 8 F. 2 Z. Breite.) — Von Guido Reni (1575—1642), dem grossen Schüler der Caracci, elf Stücke. Ein heiliger Franziskus, mit mehrfarbigen Stiften auf Papier gemalt. Ferner ein Gemälde auf Kupfer: der duldende Erlöser mit der Dornenkrone, in seinen gebundnen Händen ein Rohr haltend. (Stiche von C. G. Schulze und F. Lignon, Lithographie von C. Walther.) Auf Holz gemalt: das Haupt des sterbenden Christus. In diesem Bilde ist Zeichnung und Ausdruck wahrhaft bewunderungswürdig. Der Kopf sinkt schwer hinüber auf die rechte Schulter, so dass die furchtbare Dornenkrone mächtig hervortritt; der Mund ist schmerzvoll geöffnet, die Pupille des Auges aufwärts zurückgedrängt, als suche es einen rettenden Gott im Himmel; blutträufelnd quellen die Locken über die Schulter; grünliche Todesschauer schleichen von der Herzseite herauf und giessen sich über das erstarrende Antlitz, (Stiche von A. Riedel und Luise Vogel.) Ebenfalls auf Holz: der heilige Hieronymus, der ein Kreuzbild und in der Rechten einen Stein gegen seine Brust hält. Oval auf Leinwand: das schlafende Jesuskind, welches vor seiner mit gekreuzten Händen es verehrenden Mutter auf einem Kissen liegt. Halbe lebensgrosse Figuren. (Gestochen von E. G. Krüger.) Maria auf dem Throne sitzend, vor ihr das Jesuskind stehend, welches nach dem heil. Crispus und Crispinian niederblickt. Im Vorgrunde der im Buch lesende St. Hieronymus. Engel streuen Blumen herab. Höhe des auf Leinw. gemalten Bildes 11 F. 4 Z., Br. 7 F. 7 Z. (Gestochen von P. Surugue). Christus der Auferstandene erscheint seiner Mutter. Ihm zur Seite ein Engel mit der Siegesfahne, weiterhin der heil. Karl Boromäus, diesem genüber Adam und Eva. Ueber der Gruppe schweben anbetende Engel. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *N. Tardieu.*) Ninus und Semiramis. Es ist die Scene, wo Semiramis ihrem verweichlichten Sohne die Krone und damit die Herrschaft des Reiches nimmt. Sie sitzen nebeneinander auf dem Polster. Vertieft in die Politik des Reiches mochte ihr die Unfähigkeit des Sohnes zum Herrschen unabweisbar klar geworden sein; da durchblitzt sie der entscheidende Gedanke, — mit sicherem Griffe hat sie ihm im Nu die Krone abgenommen, mit der Linken hält sie die schöne Last über ihr Haupt, mit der Rechten aber drängt sie seine Hand zurück. Der Weichling im Purpur, dessen Haupt- und Barthaar von Salben trieft, scheint zaghaft zu fragen: Scherz oder Ernst? Ihr scharfer Blick in sein zurückzuckendes Gesicht und der herbe Mund gibt ihm die Antwort. (Dieses Bild hat eine Höhe von 10 F. 4 Z.,

eine Breite von 7 F. 8 Z. Für das Dresdner Galleriewerk 1755 trefflich gestochen von *Martin Preissler*.) Der Bacchusknabe an einem Fasse lehnend, aus welchem Wein sprüht. Er trinkt in gierigen Zügen aus einer Flasche. (Gestochen von *Josef Camerata*.) Venus auf einem Ruhebette, welche dem ihr zur Seite stehenden Amor einen Pfeil reicht. Ganze Figuren in Lebensgrösse. Dieses Gemälde, von plastischer Rundung, ist eins der vortrefflichsten Werke Guido Reni's, das aber noch auf einen vortrefflichen Stich harrt. — Alessandro Tiarini (1577—1668), Schüler der Caracci. Medor schreibt den Namen seiner geliebten Angelika auf die Einfassung eines Brunnens. — Von dem immer heitern Lyriker in der Malerei, Franz Albano (1578—1660): Venus und Vulkan im Vorgrunde einer lieblichen Landschaft ruhend, während Amoretten Pfeile schmieden, Bogen schnitzen, sich im Schiessen üben und der Göttin einen Schild mit einem Herzen zeigen, wonach sie ihre Geschosse richten. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 11 Z. hoch und über 6 F. breit.) Liebesgötter feiern den Sieg über Pluto. Links auf Wolken musicirende Genien; rechts Venus den kleinen Sieger küssend; in der Ferne die Entführung der Proserpina. (Gem. auf Kupfer, 2 F. 7 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br.) Diana mit ihren Nymfen am Quell unter einer Felsengrotte; in der Ferne der fliehende Aktäon. (Auf Leinwand, 2 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 6 Z. Br.) Venus, in deren Schoosse Amor liegt, sitzt auf einer von Delfinen gezogenen Muschel. (Höhe des Gemäldes 7 F. 7 Z., Br. 4 F. 5 Z.) Galathea mit Amorettenumgebung auf delfingezogenem Muschelwagen. (Höhe 6 F. 7 Z., Br. 4 F. 5 Z.) Die Erschaffung der Eva. (Rundbild auf Leinwand, 2 F. 5 Z. im Durchmesser.) Die Verstossung Adams und seiner schönen Schlange aus Eden. (3 F. 4 Z. hoch, 4 F. 1 Z. br.) Das neugeborene Jesuskind, um welches Engel knieen. Josef nöthigt die Hirten näher zu treten. In einer Glorie musiciren kindliche Engelein. (1 F. 3 Z. hoch, 1 F. 6 Z. br.) Die heilige Familie auf der Flucht unter einer Baumgruppe ruhend. Maria reicht dem Kinde die Brust; neben ihr befinden sich Josef und zwei betende Engel. (2 F. 4½ Z. hoch, 2 F. 10 Z. br.) Noch eine heilige Familie; diese auf Kupfer gemalt; Höhe des Bildes 2 F. 4½ Z., Breite 1 F. 10 Z. — Von dem unter dem Schmeichelnamen *Domenichino* allbekannten Domenico Zampieri (1581—1641) ein Zinsgroschenbild, nämlich die Scene, wo die Pharisäer den Heiland fragen: Meister, ist es recht, dass wir dem Kaiser Zins geben? (Gem. auf Leinwand, 3 F. 6 Z. hoch, 4 F. 8 Z. br.) Ein zweites hier dem Domenichino zugeschriebenes Gemälde zeigt vier Kinder mit den Attributen der bildenden Künste und des Handels, dabei einen Tisch mit Victualien. Dieses Bild ist offenbar eine Satire auf die nur nach Brot gehende, dem Krämergeist verfallende Kunst. — Giovanni Lanfranco aus Parma (1581—1647), ein genialer Schüler der Caracci, der aber zu flüchtig und willkürlich, schon auf den blossen Formenschein hin und auf Effect des Ganzen ohne Detailrücksicht arbeitete, so dass er im Uebergange zu der Manier des Peter von Cortona steht, hat hier seine Vertretung durch „vier alte Zauberer mit grauen Haaren und Bärten" und durch einen Petrus, der in tiefer Reue über die Verleugnung des Herrn auf den Knieen liegt. Den Letztern (ein Gemälde von 3 F. 6 Z. Höhe bei 4 F. 1 Z. Br.) hat *J. Daullé* gestochen. — Antonio Caracci (1583—1618), ein natürlicher, zu Venedig geborner Sohn des Agostino Caracci, bietet hier, wie die Sage will, sein im neunten Lebensjahre gemaltes Selbstporträt. Der junge Mensch hält Kirschen in den Händen. (Gem. auf Leinw. 2 F. 4 Z. hoch, 1 F. 7¼ Z. br.) — Von Franz Gessi, aus einer Patrizierfamilie Bologna's, geb. 1588, gest. 1649, einem der besten Zöglinge Guido Reni's, der aber durch seine technische Fertigkeit zuletzt zur Schnellmalerei verführt ward, sieht man hier eine Magdalene mit einem Kreuzbilde in der Hand. Lithographirt im Hanfstängl'schen Werke. — Von Guercino da Cento (1590—1666), einem Hauptmeister aus der Schule der Caracci, dessen eigentlicher Name *Francesco Barbieri* lautet, findet man dreizehn Stücke: eine Venus, welche ihren geliebten Adonis entseelt findet; eine andre, welche wehklagend sich über den Leichnam des Adonis wirft, während Amor den Mörder ihres Geliebten beim Ohre herbeiführt; ein Kephalos, weinend bei der Leiche der Prokris sitzend; eine Geburt des Adonis; eine Scene aus dem Pastor fido des Guarini: die sterbende Klorinde in den Armen ihres Vaters, welcher dem Silvio die tödtliche Wunde seiner geliebten Tochter zeigt; die Königin Semiramis im Moment, wo sie Nachricht vom Ausbruch eines Aufruhrs erhält; Loth zwischen seinen beiden Töchtern, deren eine ihrem Vater Wein in eine Schaale giesst; eine Diana; eine heilige Veronika; ein im Buche lesender Johannes; der Evangelist Lukas mit der Palette in der Hand vor der Staffelei, wo er in Folge seines Traumgesichts die heilige Jungfrau malen will; der Evangelist Markus, der sich die Feder schneidet, und der Evangelist Matthäus, der in ein Buch schreibt, welches ihm ein Engel vorhält; endlich

eine Marie mit dem Kind auf dem Schoose, zur Seite Josef mit einem offenen Buche. (Die Semiramis, ehedem im holländischen Kabinet Reynst, ist von *Jeremias Falck* gestochen worden. Lithographie im Hanfstänglschen Werke.) Eine alte Kopie nach Guercino: Tod der Dido. Das Original erfuhr bekanntlich einen Stich von *Robert Strange*, der damit ein Kapitalblatt lieferte. — Cagnacci (eig. *Guido Cantassi*), geb. 1601 zu Casteldurante bei Rimini, gest. 1681 zu Wien, Schüler des Guido Reni, steuert eine büssende Magdalene bei. — Pietro Ricchi, genannt *Lucchese*, geb. 1606 zu Lucca, gest. in Udine 1675, schildert die Katharinenverlobung mit dem Jesusknaben, wobei ein violinspielender Engel steht. — Cantarini (*Simone da Pesaro*), welcher 1612—1648 lebte und sich hauptsächlich nach Reni bildete, bietet hier eine Darstellung der Flucht Josefs vor dem Weibe Potifars. — Von Franz Mola (1621—1666), dem Schüler des Franz Albano und des Guercino da Cento, sieht man zwei Stücke: eine sterbende Lucretia und den todten Leander, der ans Ufer getragen wird, wohin die jammernde Hero eilt. — Pierfrancesco Cittadini, genannt *Milanese*, ein Zögling der Reni'schen Schule und trefflicher Blumen-, Frucht- und Thiermaler, gestorben 1681, präsentirt uns auf einem Tische einen ausgeweideten Hasen, wobei grosse und kleine Vögel liegen; sodann zwei Historien: die Hagar in einer Landschaft sitzend (ein Engel zeigt ihr die Quelle; entfernt liegt der Knabe Ismael unter einem Baume) und Lot mit seinen Töchtern vom Engel geführt (in der Ferne das brennende Sodom). — Von dem für den letzten klassischen Maler der bolognesischen Schule geltenden Carlo Cignani (1628—1719) finden wir einen Josef, der sich den Armen der Frau des Potifar entwindet. Eine Lithographie nach diesem Gemälde im Hanfstänglschen Werke. — Von Marcantonio Franceschini (geb. 1648, gest. 1729), dem Schüler und Gehilfen Cignani's, eine Geburt des Adonis (auf Kupfer gemalt) und eine büssende Magdalene, die in tiefsten Schmerz versunken aller irdischen Eitelkeit entsagt hat. Der Spiegel, dieser Hauptzeuge weiblicher Eitelkeit, liegt zerbrochen am Boden. Das Gemälde, auf Leinwand, misst 8 F. 7 Z. Höhe bei 6 F. 1 Z. Breite. Lithographirt im Hanfstänglschen Werke.) — Giuseppe Maria Crespi, genannt *lo Spagnuolo di Bologna*, geb. 1665, gest. 1747, ein launenhafter Geist, mit dem die Bologneser Schule endete, ist durch eine ansehnliche Bilderzahl vertreten. Am Bekanntesten ist die Gemäldereihe der sieben Sakramente, welche Crespi für den Kardinal Ottoboni lieferte; jedes der sieben Stücke auf Leinwand und 4 F. 6 Z. hoch, 3 F. 4 Z. breit. (Gestochen von *L. Zucchi* in sieben Blättern in gr. Fol. mit dem Haupttitel: *Li sette sacramenti etc.*) Ferner sieht man von G. M. Crespi ein ovales Bild auf Holz, darstellend den heil. Josef mit einem Buche und dem Zweige in den Händen, dessen Erblühen ihn unter den Bewerbern um Mariens Hand zum Auserwählten machte; sodann eine auf Kupfer gemalte Anbetung der Hirten; eine Maria mit dem Kinde, das sich mit der für das Rohrkreuzchen des kleinen Johannes bestimmten Rolle beschäftigt; ein Christus mit der Dornenkrone, in den gebundenen Händen ein Rohr haltend, ihm zur Seite die Kriegsknechte, welche ihm den Purpurmantel umhängen; endlich ein Porträtstück: der kaiserliche General Palfi in ganzer Figur. — Den Bolognesern, wenn auch nicht der grossen Schule mehr, reiht sich noch an der Schüler des Architektur- und Perspektivmalers Marcantonio Chiarini, Pietro Paltronieri (gen. *Mirandolese*, geb. 1673, gest. 1741 zu Bologna), von welchem die Gall. eine Darstellung verfallener Mauern von Prachtgebäuden aufweist. — — Die Lombardische oder Mailänder Schule der besten Zeit ist so gut wie gar nicht vertreten. Der Hauptmeister Lionardo da Vinci, von dem man hier lange das vermeintliche Bildniss des Herzogs Sforza von Mailand zu sehen glaubte, muss ganz gestrichen werden, denn die neuere scharfsichtigere Kunstforschung hat in dem fraglichen Werke das Bildniss eines englischen Goldschmieds Mr. Morett entdeckt, welches von Hans Holbein dem Jüngern herrühren mag, weil es im Wesentlichen ganz mit einem von Wenzel Hollar nach Holbein gestochnen Porträt des genannten Londner Goldschmiedes übereinstimmt. Auch von den bedeutenden Schülern Lionardo's, wie Luini, Ferrari, Boltraffio, Cesare da Sesto, ist nichts in der Gall. vorhanden, man müsste denn die kleine (jetzt unter Nr. 589 aufgehängte) Tafel mit dem Martyrium des heiligen Laurentius herbeiziehen, welche der Inschrift nach, gegen die sich jedoch Zweifel erheben, auf *Gaudenzio Ferrari* lautet. Nur einige spätere Meister werden hier angetroffen; diese spätern Lombarden aber stehen ausser allem Zusammenhang mit der eigenthümlich bedeutsamen, von Lionardo begründeten Schule, die leider zu wenig Wurzeln schlug, um eine länger dauernde Glanzperiode herbeizuführen. Durch die beiden Crespi von Cerano und durch die um Beginn des 17. Jahrhunderts von Bologna nach Mailand übergesiedelten Procaccini kam hier ein ähnlicher Eklekticismus in Flor, wie der von den Caracci zu Bologna gepredigte. Aus der Periode dieser Bestre-

bungen in Nachahmung und Verschmelzung der verschiedenartigsten Vorzüge grosser Vorbilder finden wir hier Franz Cairo (1598—1674), von dem ein Bildchen auf Kupfer: eine auf ihrem Ruhebett knieende Venus mit dem Pfeil in der Hand, gesehn wird; Giuseppe Danedi, gen. *Montalti* (gest. um 1680), der uns den heiligen Anton von Padua vorführt, wie derselbe das auf einem Tische vor ihm stehende Jesulein liebkos't; und Giovanni Ghisolvi (geb. zu Mailand 1623, gest. daselbst 1682), von dem die Gallerie zwei Ruinenbilder und ein Marinestück aufweist. Letzteres zeigt einen Hafen mit Schiffen und dabei beschäftigtem Volke, und von den erstern Stücken stellt das eine die Ruinen von Karthago dar, wo Marius, der Zerstörer, unter mehren Gefährten auf einem Steine sitzt. — — Glänzend vertreten sehen wir die Meister und Jünger der venezianischen Schule. Zunächst begegnen wir, wenn die Wahrscheinlichkeitsrechnung nicht trügt, dem Gentile Bellini (1421—1501), welchem eine Madonna zugesprochen wird, die in der Rechten ein Buch, mit der Linken aber das Jesuskind auf ihrem Schoosse hält. Zur Seite Josef. (Eine Tafel von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 5 Z. Breite.) Dem Giovan Bellini (1426 bis 1516), Bruder des Vorigen, schreibt man ein Brustbild zu, welches den venezianischen Dogen Lionardo Loredano darstellen soll. (Eine Tafel von 2 F. 6 Z. Höhe und 2 F. Br.) Von Girolamo da Santa Croce, welcher treu der Richtung des Giovan Bellini folgte und als dessen Hauptwerk die Marienfresken in einer Kapelle von San Francesco zu Padua bekannt sind, wird eine Tafel von 2 F. Höhe und 2 F. 7 Z. Br. mit der Geburt Christi aufgewiesen. Unter einer Hütte verehren Maria und Josef das neugeborene Kind, um welches drei Engel knieen; darüber schwebt ein Kreis von Engelköpfen; weiter oben bringen andere Engel die Leidenswerkzeuge herbei, wieder andere singen das Gloria. — Von Rocco Marcone (gestorben nach 1505), einem gleichfalls die frische Bahn Giovan Bellini's verfolgenden Meister, sehen wir zwei Kniestücke natürlicher Grösse: einen „kreuztragenden Heiland," welcher auf zwei ihm drohende Soldaten zurückblickt, und die „Ehebrecherin vor Christus." Vielleicht sind beide (auf Leinwand gemalte) Bilder Kopien nach Rocco; der Abate Lanzi erwähnt die Ehebrecherin als im Kapitel von San Giorgio Maggiore zu Venedig befindlich, und fügt hinzu, dass es nichts so Schönes und Giorgionisches gebe als dieses Gemälde, wovon in der Sakristei des heil. Pantaleon und anderwärts Abbildungen sich befänden. — Von Giovan Bellini's grösstem Schüler Giorgione (eig. *Giorgio Barbarelli*), welcher 1477—1511 lebte und sich besonders durch die Glut seiner Farben auszeichnet, ist das treffliche seelenvolle Bild zu bewundern, welches die Benennung Jakob und Rahel führt. Ein junger Hirt begegnet seiner Geliebten mit dem werbenden Liebeskusse bei der Tränke in einem Thale, dessen Aussicht von Bergen umschlossen und das von Schaf- und Rinderheerden, die durcheinander weiden, belebt ist. Rechts zieht sich aus dem Thale ein Weg in die Dorfkirche hinter Lindenbäumen empor. Die Liebenden sind sich begegnet; Hände und Lippen haben sich zu zärtlichem Danke vereinigt. Das Haupt des Hirtenjünglings ist dabei empfindungsvoll seitwärts hinübergebeugt, so dass das Gesicht der Geliebten im Profil sich darandrängt. Beide sind sonntäglich angethan, er in der Tracht der damaligen Friauler. Während er bei der Begegnung den Hut vom Kopfe genommen, welchen die Linke noch wie zum Grusse zurückschwenkt, hat sie Bündel und Stab von sich geworfen. Er hat an der Seite Hirtenflöten und ein Messer am Gürtel, und ist ein schmucker, rüstiger Bursche, der sein Flöten- und Liebesspiel mit Messerstichen zu vertheidigen das Herz hat. Neben ihm steht sein treuer Hund. Wie er zum Kusse, so sind die Heerden zur Tränke geeilt. Auf der Seite des Mädchens schüttet ein alter Hirt das Wasser in den Trog; weiter vor sitzt ein zweiter, welcher den Stein vom Brunnen gewälzt hat und auf die Glücklichvereinten schaut. Rechts, immitten der Heerde, duelliren sich zwei eifersüchtige Widder. (Das Gemälde ist auf Leinwand, 5 F. 1 Z. hoch, 8 F. 8 Z. breit.) Ferner eins der schönsten Jugendwerke Giorgione's: das Bild eines Mannes, in dessen Armen ein schönes Weib ruht. (Im Kataloge noch immer dem Palma vecchio zugeschrieben.) — Giov. Buonconsiglio von Vicenza (genannt *Marescalco*), der um 1497 blühte und noch im J. 1514 arbeitete, soll durch eine „Maria mit dem Kind auf dem Schoosse, welche vom Täufer Johannes und von den Heiligen Franziskus, Josef und Katharina von Alexandrien umgeben ist," vertreten sein. — Von dem hochernsten bedeutenden Meister Cima da Conegliano (Schüler von Giovan Bellini, gestorben nach 1517) bewundert man das mit der unächten Unterschrift *Johannes Bellinus* versehene feierliche Christusbild, wo Typisches und Natürlich-Charakteristisches zugleich und in gleicher Stärke gearbeitet erscheint und in welchem bereits der Keim Tizianischer Anschauungen liegt. Es ist ein Christus voll edlen Ernstes und hoher Würde, welcher in der Linken ein Buch trägt und die Rechte segnend empor-

hält. (Eine Tafel von 5 F. 5 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite. Lithographirt ist dieser herrliche Christus, aber noch unter Bellini's Namen, im Hanfstängischen Galleriewerke. Einen verdienstvollen Stich hat jüngst Planer im Atelier des Professors Steinla zu Dresden geliefert.) — Von Pietro Marescalco aus Feltre, der etwas später als Buonaconsiglio Marescalco lebte, zeigt man hier einen Herodes, der mit seiner Gemahlin bei Tafel sitzt, während die Tochter das Haupt des Täufers bringt. — Ferner von einem Marescalco: die Königin von Saba vor Salomo. — Von Tizian (*Tiziano Vecellio* von Cadore, 1477—1576) zählt die Gallerie zwölf Stücke. Früher zählte man dreizehn, da man das Bildniss eines schwarz gekleideten Mannes mitzählte, welches fälschlich für Tizian gehalten ward und wahrscheinlich von Diego Velasquez herrührt. Wir bewundern von diesem Berühmtesten aller berühmten venezianischen Meister, welcher im Kolorit und vornehmlich in der Karnation die höchste Wahrheit und Schönheit erreichte, zunächst das wundervolle Venusbild, welches als das Reizendste der drei tizianischen Venusstücke der Gallerie berühmt ist. Viel Grosses und Herrliches hat Tizian geschaffen und gewiss nichts, das nicht immer der Bewunderung, die es findet, werth wäre; aber in der Richtung, in welcher die Eigenthümlichkeit der venezianischen Schule sich ausspricht, sieht man den grossen Meister nirgends so vollendet als in diesem Gemälde der Venus mit dieser Fülle unbewusster Anmuth und Schönheit. Das ist die Schönheit der Erde in menschlicher Form, menschliche Schönheit in der Zone äusserster Natur und Vereinigung des Menschlich- mit dem Göttlich-Leiblichen. Mit vollem Recht hat Julius Mosen in seinen ästhetischen Erläuterungen der Meisterwerke der Gallerie diese Venus eine „Verklärung des Fleisches" genannt. Wir sehen auf weissem Ruhebette die schöne nackt liegende Gestalt im Shatten eines rothen Vorhanges. Sie stützt ihren Oberkörper auf ihren linken Arm und hat in der Hand eine kleine Flöte. Ein Liebesgott bekränzt ihr das Haupt. Hinter ihr, zu ihren Füssen an der Altanbrüstung, sitzt ein junger Kavalier, mit dem Rücken ihr und uns zugekehrt. Er dient hier in seiner Kleidung und mit seinem braunen Gesichte hässlichen Schnittes zum puren Gegensatze der unbekleideten Schönheit. Durch die Gegenwart dieses jungen Menschen, welcher der Venus den Rücken kehrend die Zither spielt, wird nun zugleich aber die Stimmung, in welche der Anblick der höchsten sinnlichen Schönheit versetzt, von jener Begierde gereinigt, die in der Heimlichkeit sich entzündet. Heisse Mittagszeit kündigt sich in der Landschaft an, auf welche wir aus dem Bilde hinausblicken; die Berge glühen in der Sonne, und die Bäume und Büsche werfen tiefdunkele Schatten; ein Weg führt in die Ferne hinaus und hie und da ruht oder schläft ein Wanderer am Pfade unter einem Baume. Die Natur ist träumend in sich selbst aufgelöst. Als höchster Moment des sinnlichen Lebens in süssem Selbstgenügen erscheint aber die Ruhe der rein und hüllenlos vor uns liegenden menschlichen Schönheit. Hier löst sich jede Dissonanz in Harmonie auf; gleich einer Blume liegt alle leibliche Schöne erschlossen da, nur sich selbst zur Bedeutung habend. Der Eindruck des Bildes wird ein musikalischer, indem wir noch die Klänge von dem eben zum Finale gekommenen Duett der Flöte und Zither zu vernehmen glauben. Frau Venus hatte, wie man sieht, mit ihrem Flötenpfeifchen das Spiel des freilich nichts weniger als apollinischen Kithariden begleitet, und es ist jetzt der Moment, wo sie, überwältigt von der Musik, auf das Lager zurückgesunken ist und hier gestützt auf den linken Arm und den Ellbogen in das Kissen gedrückt ihre reizende Hand mit dem Flötchen zwischen dem zweiten und dritten Finger nachlässig und sanft herabhängen lässt. Ihre verschwimmenden, schwarzen, feuchtglänzenden Augen heben sich träumerisch seitwärts empor. Ihre linke Seite sinkt schwer und weich in das Lager, so dass sich in zarten Konturen die rechte Seite unter der Brust einzieht, während sich die Schenkel bei den Knieen aneinanderschliessen und die Hüfte desto reizender sich emporhebt. Der rechte Oberarm ruht zurückgehend an dem Altangesimse; der Vorderarm geht herüber und lagert sich längs der schönen Hüfte hinunter, mehr und mehr sich herüberhebend, bis die schöngebogene Hand mit den matt auseinander gehenden Fingern über dem rosig sich vordrängenden Knie sicher sich hinlagert. Der vor dem rothen Vorhange hinter ihr stehende Amor hält einen Kranz von Tausendschönchen über ihr perlendurchflochtenes Lockenhaar. Der Perlenschmuck im Ohre und um den weichen Hals sowie die Goldspangen um die Halsgelenke zeigen uns, wie zwischen Weiss und Gelb die rosige Farbe des Lebens glüht. (Das Gemälde, auf Leinwand, hat 5 F. 1 Z. Höhe und 7 F. 3 Z. Breite.) Ein zweites Stück stellt eine schlafende Venus dar, welche ihren rechten Arm über den Kopf gelegt hat. (Gem. auf Leinwand, 3 F. 9½ Z. hoch bei 6 F. 1½ Z. Breite.) Eine dritte Venus, wieder auf einem Ruhebette, hat ein rothes pelzgefüttertes Gewand über dem Schoosse; neben ihr befindet sich der kleine Gott, der ihr den Spiegel vorhält. (Höhe des Gemäldes 4 F. 1 Z., Br. 3 F. 7 Z.) Sodann sind

drei Stücke von Tizian vorhanden, welche der christlichen Sfäre angehören. Unter diesen zeichnet sich das Bild aus, welches der Zinsgroschen oder *il Cristo della Moneta* benannt wird. Tizian soll dieses Gemälde zu oder nach der Zeit geschaffen haben, als Albrecht Dürer in Venedig war; er habe darin zeigen wollen, dass er sich auf die deutsche Art verstände. So erklärt man gewöhnlich die für Tizian wohl sehr auffallende Weise vollendeter Ausführung. „Aber für diese (bemerkt Ernst Förster in seinen Briefen über Malerei S. 94 ff.) hatte er im benachbarten Mailand ganz andre Mitstreiter, ja sein eigner Lehrer konnte ihn zu solchem Beginnen durch seine Werke herausgefordert haben. Eine andre Wahrheit könnte in der Anekdote liegen, und wir sollten nur erst genau nach der deutschen Kunst hinübersehen und nach dem, was sie von der italiänischen scheidet und von Anfang an geschieden hat. Wir sehen letztere mit jenen starren Gestalten beginnen, in denen weder Leben noch Bewegung und nur wenige Spuren der Menschenähnlichkeit zu sehen sind. Die deutsche Kunst dagegen, mit Ausnahme der Kölnischen Schule, hat von früher Zeit her sich an das Leben, an die Wirklichkeit gehalten, und wenn die italiänische, was sie schuf, selbständig bildete durch die Fantasie, so nahm die deutsche, was sie gab, aus den Händen der Natur. Wir sehen diese somit als die nächste Anverwandte der venezianischen Schule. Wie weit sie aber doch davon noch immer entfernt war, sagt uns unter andern Dürer in einem Briefe aus Venedig an Pirkheimer, dem er erzählt, dass man sein Ding tadle, weil es nicht antikisch Art sei. Wir finden also dort noch immer Verbindung mit der idealen Anschauungsweise der Alten, gegenüber der festen Fusses in der Wirklichkeit stehenden deutschen Kunst, dort vor allem freie und breite Zeichnung der Charaktere, hier bis ins Detail dem Leben, ja sogar, mit Bezug auf grössere Lebendigkeit, dem gemeinen Leben entlehnte Züge. Dahin konnte Tizian natürlich nie kommen, wenn er auf deutsche Art malen wollte; wohl aber von seiner Richtung ab- und nach jener einlenken. Vergleichen wir nun mehre der religiösen Darstellungen Tizians, z. B. die Himmelfahrt der Maria in Venedig, eine andre in Verona etc., so ist bei aller schlagenden Wahrheit der Färbung und selbst bei mangelnder Feierlichkeit der Anordnung noch immer eine grosse Kluft bis zum Leben; noch immer sind es Gestalten, die der Künstler, obschon mit Hilfe seiner Naturkenntniss, frei erschuf und an welche die Wirklichkeit noch ein zweifelhaftes Recht hat. Namentlich gilt dies von den Charakteren, denen antike Anschauungsweise ihre einfachere, breitere Formen gab. Man kann nun nicht ermitteln, wie weit die italiänischen Kunstschriftsteller Recht haben mit der Anekdote vom Zinsgroschen; aber soviel ist augenfällig, dass dieses Bild von andern ähnlichen des Meisters grade durch die mehr der deutschen Schule eigene Individualisirung der Charaktere sich unterscheidet, ja sogar, wie jene in der Gestalt des Farisäers nahe an die Karikatur streift. Dieser Christus ist nicht der Gott auf dem Throne, sondern der in Judäa lebende; kein mystisches Feuer des heiligen Geistes blitzt aus seinen Augen, sondern die Uebermacht eines klaren, uns verständlichen und schuldlosen Menschengeistes. Jeder, auch der kleinste Zug ist der Wirklichkeit anpassend und vorzüglich das Dasein kleinster Züge. Dass Tizian dies Alles erreichen konnte ohne Beziehung zur deutschen Kunst, stellt sich klar heraus, wenn wir bedenken, dass ein so dem Leben zugewandtes Auge wohl auch die Motive vollendeter Charakteristik erkennen musste; hat aber Dürer einigen Theil daran, so müssen wir uns freuen, ein Denkmal zu besitzen, das uns zeigt, was auf der Grundlage deutscher Kunst zu erstreben ist. Jedenfalls zeigt es uns den Meister der venezianischen Schule auf einer zweiten Höhe, die kein Andrer erreicht und auf die er sich selbst nicht wieder begeben hat.“ (Der Christus mit dem Zinsgroschen ist auf Holz gemalt und die Tafel 2 F. 8 Z. hoch, 2 F. breit. Leider hat dieses Bild, insbesondere der Kopf des Christus, bereits an Kraft und Wirkung der Farben eingebüsst, und scheint durch die Restauration noch weicher geworden zu sein. Am wohlerhaltensten ist die Nebenfigur, auch die Hand des Christus. Vorzügliche Nachbildungen existiren von Moritz Steinla [der mit seinem Stiche ein Hauptblatt zum kön. sächs. Galleriestichwerk geliefert hat] und von Friedrich Knolle. Das Streben des letztern Stechers ist, mit Verschmähung aller anderweitigen Effekte, nur dahin gerichtet gewesen, die Nachbildung so treu als möglich dem Gemälde in seinem jetzigen Zustande anzuschliessen, was ihm auch in sehr hohem Grade gelungen ist. Die Technik, Linienmanier in verschiedenen Weisen und Abstufungen, ist überall den Gegenständen entsprechend und die Ausführung rein und meisterhaft. Dies Knolleschе Blatt, bei Ernst Arnold in Dresden erschienen, hat 9¾ Zoll Höhe bei 7½ Zoll Breite. Ein dritter Stich von J. Serz. Lithographie von Franz Hanfstängl.) Die Anbetung der heiligen Familie. Alfonso I. von Ferrara und seine Gemahlin (die berüchtigte Lucretia Borgia) nebst ihrem Sohne stehen anbetend vor der Maria mit dem Kinde, hinter welcher sich Josef befindet. Das Christkind hat vor der nahenden

unheiligen Familie mit beiden Händchen sein scheues Vögelchen auf die abgekehrte Schulter gerettet und blickt mit dem höchsten Unwillen, den ein Kindergesicht ausdrücken kann, die höfischen Heuchler an. Selbst Maria, die immer Fürbittende, hat ihre Augen hinweg und in das Buch gewendet, das sie mit der Rechten hält und auf dem Schoosse liegen hat. Sie kann unmöglich in dieser Entfernung die Schrift erkennen, aber sie thut als läse sie, nur um die verbrecherische Herzogin nicht ansehen zu müssen. Dagegen starrt der heilige Josef mit dem tiefsten Ingrimme und herzlichster Verachtung die fürstliche allergnädigste Giftmischerin an, die in ihrem schwerseidenen weissen Gewande keck herantritt mit nach höfischer Kirchenetikette zierlich zum Gebetabbeten gespitzten Händen, aber doch mit ein wenig zur Seite weichenden Augen, da sie auf einen guten Empfang bei der Maria und ihrem weltrichtenden Sohne, vor dem die grossen Sünder in Seide und Purpur die allerwenigste Gnade finden, keine Rechnung zu machen hat. So zeigt dieses merkwürdige Madonnenstück mit den Porträts der herzogl. Familie von Ferrara durchweg die Gemüthsstimmung, in welche der grosse Meister sich bei der Ausführung der von Alfonso erhaltnen Bildbestellung befunden hat. (Das Stück ist auf Leinwand gemalt, 4 F. 1 Z. hoch, 5 F. 9 Z. breit. Gestochen von *Folkema*. Lithographirt im 23. Heft des Hanfstängischen Werkes.) Madonna mit dem auf ihrem rechten Knie stehenden Knaben eine gesegnete Frau empfangend. Die schöne junge Frau in Mutterhoffnung überbringt der Madonna ein Weihgeschenk, womit sie sich im Vorgefühl ihrer Wehen die helfende Muttergottes geneigt machen will. Sie erscheint in Begleitung der Schutzheiligen ihres Hauses, Paulus und Hieronymus. Der Letztere hält sein Crucifix über ihr Haupt und bezeichnet sie so als eine Gesegnete. Man sieht ihr Gesicht im schönsten edelsten Profile. Sie hat den Blick gesenkt, den schamhaft das Augenlid verhüllt. Noch zeugt ihr Gesicht von dem jungfräulichen Reize, durch den sie vielleicht ihren Mann erwarb. Nur ist das Auge etwas eingefallen und der Mund in den feinen Winkeln zu süsser Schwermuth herabgezogen, ganz wie es bei jugendlichen Weibern gefunden wird, die im Verluste ihrer Jungfräulichkeit das Höchste, die bis in den Tod theure Mutterfreude, gewonnen haben. Ihr zartes Angesicht hebt sich wunderbar klar im Goldtone vom Hintergrund ab, zu dem sich der tiefbraune Patron, der Apostel mit reicher Haupt- und Bartwaldung, vom Maler gebrauchen lassen muss. Ihr Blondhaar lagert sich in reichen, mit rosafarbenen Bändern durchzogenen und aufgeschlungenen Flechten auf den schönsten Nacken hernieder. Ihr weisses Atlasgewand bildet mit dem weiten Aermel einen reichen Bausch und faltiges Gehänge. Den Arm der uns abgewendeten rechten Seite verhüllt ein grosses Umschlagtuch, das von der rechten Schulter herüber in die herunterhängende linke Hand fällt, welche es vornehm hält. Die Unschuld und Hoffnung bedeutenden Farben Weiss und Grün besagen hier, dass die Unschuld selbst guter Hoffnung ist. Wie es drei Bittende sind: die junge Frau mit ihren heiligen Begleitern, so sind auch die Bittegewährenden in drei Personen vorhanden, in der Madonna mit dem stehenden Jesuskinde und dem dasselbe halten helfenden Täufer. Die Maria, welche in Roth, in die Farbe inbrünstiger Liebe, gekleidet ist und ein blaues Umwurftuch über den Schooss und ein weisses Tuch über das Haupt gebreitet hat, neigt mit unsagbar schmerzsüsslicher Theilnahme und Verheissung sich der Flehenden zu, indem der auf ihrem Schoosse stehende Jesusknabe, an ihre rechte Schulter gelehnt, zart von ihrer rechten Hand umfangen und stark vom muskelgewaltigen Täufer am rechten Aermchen gehalten, sich ihr entgegenneigt. Es kann kaum etwas heiliger und schöner Empfundenes geben als dieses Bild. (Dasselbe ist auf Holz gemalt, 5 F. hoch, 6 F. 10 Z. breit. Stich von *Jakob Folkema*. Lithographie im Hanfstängischen Werke.) In den glänzenden Porträtstücken, die wir von Tizians Hand in der Gallerie sehen, erscheint der Meister als der geliebteste Zögling der Natur, dem sie die Paletta aufgesetzt, die Töne gemischt und den Pinsel geführt hat. Wir finden fünf Damenbildnisse, darunter eins, welches durch die Aufschrift als *Lavinia*, die Tochter des Meisters, bezeichnet wird. Ein andres nimmt man für eine Geliebte Tizians; es ist ein reizendes Mädchen, welches Mosen mit einem rothangeglühten, sammetweichen Pfirsig vergleichbar findet. In ihrer Rechten trägt sie einen Fächel; ihre Linke hängt nachlässig herunter und hebt das weisse Gewand ein wenig in die Höhe. Schönes Blondhaar ist der Schmuck ihres Hauptes; ihre Augen brennen, ihre Lippen glühen, und süsse verborgene Gluten röthen ihren Teint. Ein drittes jugendliches Weibsbild, wieder eine schöne Blondine Venedigs, erscheint mit einer Blumenvase in den Händen. Sie ist feurig wie die Granatblume, die sie vor der Brust im Einschnitte des röthlichen Gewandes trägt. Man glaubt in ihr die im Spiegel der Kunst festgehaltene Tochter eines venedischen Handelsaristokraten, das in der weichen Lagunenluft und im Schatten eines Palastes aufgeblühte Kind eines königlichen Kaufmannes zu sehen. Ein

viertes Bild enthält die Züge einer schwarzgekleideten vornehmen Frau mit über den blossen Haaren herabhangendem schwarzen Flore. (Diese vier Bilder sind gleichen Formats; die Höhe beträgt 3 F. 8 Z., die Breite 3 F. 1 Z.) Das fünfte Frauenbild wird für *Cornara*, die letzte Königin von Cypern, gehalten. Es ist zum wenigsten das Bildniss einer Frau von Stande, die in rothem Kleide und mit goldenen Ketten um die Brust und den Leib erscheint. In der Rechten hält sie einen schwarzen Flor. Das Gesicht ist ein schönes rosiges, aber Schwermuth verkündendes; ein süsser Schmerz legt sich weich um den Mund dieser Herrin. (Dies Gemälde hat 4 F. 11 Z. Höhe bei 3 F. 4 Z. Breite.) Die Halbfigur des flotten Dichters *Pietro Aretino*. Bekannt durch die Stiche von *Wenzel Hollar* (ein Bl. in kl. Folio mit der Unterschrift: *Questo è Pietro Aretino Poeta Tosc.*) und von *D. Berger*. Dies Porträtstück, wie alle die vorgenannten auf Leinwand gemalt, misst 4 F. 10 Z. Höhe bei 3 F. 2 Z. Breite. — Zwei alte Kopien nach Tizian: der junge Tobias mit dem Engel, und die Venus, welche ihren Adonis umarmt und denselben von der Jagd abzuhalten sucht; ein drittes Nachbild: Christus mit den Jüngern zu Emaus. — Von Franz Vecellio da Cadore: Pilatus den gebundenen Christus dem Volke vorstellend. — Von Vincenz Catena (gestorben 1530): eine Madonna mit dem Kinde, zu deren Seite man St. Margherita und die alexandrische Katharine, sowie den Antonius Abbas und den Bischof Nikolaus von Bari sieht. — Von Licinio da Pordenone (1484—1540), dem ausgezeichneten Schüler des Giorgione: die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, und ein Frauenbildniss, angeblich die letzte Königin der Insel Cypern. — Vom Schüler des Gian Bellini, des Giorgione und des Michelangelo, Fra Sebastiano del Piombo (1485—1547), ist hier leider kein Originalwerk vorhanden; man findet nur eine Kopie der zu St. Pietro in Montorio befindlichen, in Oel auf Stein gemalten, nunmehr schwarz gewordenen Geisselung Christi, wonach uns ein in der Cort'schen Stechweise ausgeführtes Blatt bekannt ist. (Aloys Hirt stellt in seinen 1830 erschienenen Kunstbemerkungen die Vermuthung auf, dass die Madonna mit den vier Heiligen, welche für Bagnacavallo's Werk gilt, ein verkanntes Stück von Piombo sein möge.) — Von Palma dem Aeltern (*Jacopo Palma il vecchio*, 1491—1550) mehre Meisterwerke: die heilige Familie mit der sitzenden Katharina, einer ungemein zarten Figur von bezaubernder Schönheit und bewundernswerther Seelenruhe; die drei Töchter des Meisters, halberblühte Grazien, zarte sommernächtige italiänische Schönheiten, sitzend an einer Waldecke im Vorgrunde einer Gebirgslandschaft; Venus auf einem Ruhebette unter einem Baume im Vorgrunde einer romantischen Landschaft (als Modell hat die im vorgenannten Bilde zumittelst Sitzende zur Zeit der höchsten Blüte ihrer reizenden Glieder gedient); Maria mit dem Kinde, die vom Täufer ihr dargereichte Schriftrolle mithaltend und lesend, zwischen Beiden die verschämt und niedergeschlagenen Auges dastehende Katharine, — lauter feingebildete Gesichter, die anzuschauen man nicht müde wird. — Von Paris Bordone aus Treviso (1500—1570) ein schönes Madonnenstück: die gegen das vorliegende Kind, das die Händchen nach ihr ausstreckt, betend sich wendende Maria (lithographirt im Hanfstängischen Werke); ferner ein Apoll mit der Leier, hinter dem man rechts den Kopf des Marsyas, links aber den Midaskopf sieht; sodann eine Diana mit dem Wurfspiess im linken Arm, welche mit der Rechten die Leine zweier Hunde hält, während ihr eine Nymfe den Kopf eines Hirsches reicht. — Von dem Tizianisten Polidoro Lanzani (gen. *Polidoro di Venezia*, 1510—1565) eine Marie mit dem Jesuskind auf dem Arme, wobei die den Knaben liebkosende Magdalene steht. Ein Mann übergibt dem heil. Josef ein Kind, welches freundlich nach dem kleinen Jesus aufblickt. Ein zweites Bild dieses Venezianers zeigt die in Gegenwart des heil. Andreas geschehende Verlobung des Christkindes mit der Sienesischen Katharina. — Von dem ausgezeichneten Porträtisten aus der Schule des Moretto da Brescia, Giov. Batt. Moroni (1510—1578), einige treffliche kräftige Bildnisse, darunter das eines Mannes, der seine Rechte in die Seite stemmt und kurzverschnittenen Haares und Bartes erscheint. — Von Jacopo da Ponte (genannt *il Bassan vecchio*, 1510—1592) elf Historienstücke: die das Kind anbetenden Hirten (Stich in gr. Querf. von *Chenu*); Christus die Krämer aus dem Tempel treibend (Stich von *Philipp Kilian*); die Kinder Israels in der Wüste, Manna sammelnd; dieselben noch zweimal, aber wandernd; Noah unter allerlei Thieren, im Begriff, sie in die Arche aufzunehmen; Vater Lot mit seiner Familie und seiner Habe aus Sodom ziehend; der mit seiner Heerde und Habe heimziehende junge Tobias; ein Engel, den Hirten die Geburt des Heilands verkündend; die Himmelfahrt Mariens; die Bekehrung des Saulus zum Paulus oder der „Tag von Damaskus." Diese Stücke stammen zum Theil aus dem holländischen Kabinet Reynst. Nach Jacopo Bassano haben Cornelius Galle und Johann Sadeler zwei verschiedene Compositionen der den

Hirten geschehenden Verkündigung der Heilandsgeburt gestochen; doch müssen wir, da uns beide Blätter nicht zur Hand sind, dahingestellt sein lassen, ob der eine und wessen Stich die Composition des Dresdner Bildes wiedergibt. — Von Tintoretto (*Jacopo Robusti*, 1512—1594) sechs Stücke. Ein Hauptwerk ist die Ehebrecherin, die von den Farisäern zu Christus gebracht wird, welcher auf der Stufe einer Treppe steht. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Phil. Andr. Kilian.*) Eins der besten Bilder dieses berühmten, aber in seinen Arbeiten sehr ungleichen Meisters, ist auch die auf Wolken und Mondsichel sitzende, von Engeln und Cherubim umchorte Madonna mit dem Kinde, über welcher der heilige Geist schwebt. In der untern Gemäldehälfte stehen St. Katharina, St. Barbara und zwei Bischöfe. Mitten im Bilde kniet ein junger Mann im Priestergewand, der den heil. Stephanus vorstellen soll. Ganze Figuren in Lebensgrösse. (Gestochen und lithographirt in den Dresdner Galleriewerken.) Der Engelsturz. Oben schweben Gott Vater und die heil. Jungfrau mit dem Kinde in einer Glorie. Ganze Figuren in Lebensgrösse. (Nach Robusti's Fall der bösen Engel hat Lesueur die Zeichnung zu einem Holzschnitte für Crozat's Werk gemacht.) Apollo mit dem Brummbass auf einer Wolke über dem Parnassus sitzend, wo die Musen und Grazien versammelt sind. In der Ferne schöne Landschaft. Die Figuren unter Lebensgrösse. — Einige grösstentheils nackte Weiblichkeiten, die in einer freien Gegend eben im Begriffe sind ein Musikstück aufzuführen. Ganze Figuren, etwas unter Lebensgrösse. — Ein ernster Mann im Lehnstuhle sitzend und auf den hinter ihm stehenden und zu ihm sprechenden Jüngling horchend. — Von Domenico Campagnola (um 1540) die grau in Grau gemalte Figur der Freigebigkeit, eine auf einem Throne sitzende Frau, welche Geld austheilt. — Von dem in Italien, Spanien und Portugal, in England und den Niederlanden thätig gewesenen Antonio Moro (eig. *Antonis de Moor*, geb. zu Utrecht um 1512 oder um 1519, gest. 1575 oder 1588 in Antwerpen, erst Schüler Jan Schoorels, dann ausgebildet zu Venedig, wo sich auch sein Name veritaliänerte) soll das unter Nr. 112 befindliche Bildniss herrühren, welches einen unbekannten Ritter des goldnen Vliesses mit wenigem braunen Haar und in stählerner, reich mit Gold ausgeschmückter Rüstung darstellt. — Von Andrea Schiavone aus Sebenico (gen. *Meduia*, 1522—1582) eine Marie mit dem Kinde, welches den kleinen Johannes umarmt, und der Leichnam des Erlösers, der von Josef von Arimathia unter Mithilfe eines Engels gehalten wird. — Vom Schüler des Niccolo Giolfino, Paul Farinati (geb. 1522, gest. in Verona 1606), eine bisher dem Paul Veronese zugeschriebene Darstellung des Jesusknaben im Tempel. (Gem. auf Leinwand 6 F. 7 Z. hoch, 14 F. 8 Z. breit.) — Antonio Fasolo von Vicenza (1528—1572), ein Nachstreber des Paul Veronese und verständig in demjenigen Theile der Malerei, den die Italiäner *sotto in su* nennen, bietet hier eine Anbetung der Könige, einen Einzug Christi in Jerusalem und das Bildniss einer unbekannten edlen Venezianerin. (Letztres findet man unter der auffälligen Benennung „Maria von Medicis" im Hanfstängischen Werke lithographirt.) — Von Paul Veronese (1530—1588) besitzt die Gallerie funfzehn Bilder; alle von besonderem Werthe, wenn auch nicht von gleichem. Wir lernen hier den Meister des pomphaften glänzenden Styls in seinem ganzen Umfange kennen; einen Künstler, der dem Geiste seiner Zeit gemäss auf der Basis natürlicher Anschauung seine Bilder aufbaute; einen Mann guten Humors, der nur den Ernst, welcher im Leben fehlte und in der Kirche langweilig geworden war, durch Tiefe der Empfindung hätte ersetzen müssen, um in allen Fällen mit gleicher Stärke auf das Gemüth wirken zu können. Betrachten wir zunächst die Findung des Moseskindes, so finden wir in der Scene keine Spur von ernster Beziehung auf den künftigen Profeten, der hier gerettet wird; vielmehr ist der Vorgang als Ereigniss des täglichen Lebens gefasst und durchaus scherzhaft behandelt. Die ägyptische Königstochter ist zur modernen Prinzessin geworden; in Seidendamast gekleidet, wohl frisirt, von hinlänglichen Kammerfrauen begleitet, geschützt durch eine Schweizergarde und erlustigt von einem Hofzwerg, ist sie in einem leichten Phaeton spazieren gefahren. Sie hält an den Ufern des Flusses, wo sie die Schachtel im Schilfe erblickt hat, denn die Neugier plagt sie nach dem Inhalte zu forschen. Natürlich bemüht sich ihre Hoheit nicht selbst; in Prinzessinnenwürde bleibt sie ruhig, scheinbar ohne alle Gemüthsbewegung stehen und lässt durch eine Zofe das Kästlein öffnen. Kein Korallen- noch Perlenschmuck liegt darin, auch kein Paket Brabanter Spitzen (sonst würde helle Freude ihr Gesicht verschönen), sondern nur ein Kind, mit dem nicht viel anzufangen. Sein helles Auge indess und sein kräftiges Strampeln gewinnt der Prinzessin einige Theilnahme ab, und das ironische Lächeln über die verfehlte Erwartung wird freundlicher und milder. — In der Geburt Christi finden wir das Ereigniss mit allen sich darbietenden Kontrasten geschildert. Eine arme Zimmermannsfamilie mit einem neugeborenen Kinde in einem Stalle bei

Ochs und Esel; Hirten, die ein Gesicht erschreckt und aufmerksam gemacht hat; Könige, die aus weiter Ferne kommend den Esel- und Ochsenstall besuchen, um dem hier seine Wiege habenden Kinde königliche Ehre zu erzeigen. Diese sind sich bewusst, was sie auf ihren Weg und hieher geführt hat, und rührende Andacht spricht aus dem alten knieenden Kaspar; auch die Mutter hat in ihrem Herzen alle Verkündigung bewahrt, die ihr durch den himmlischen Sendboten geworden. Aber wenig davon weiss Josef, bei welchem, als der prädestinirten Zielscheibe des Witzes, irgend etwas Lächerliches, irgend eine Unschicklichkeit sich zeigen muss, die das fast Feierliche der Scene bricht. Die vornehmen Gäste reizen ihn; er möchte gar zu gern bemerkt, wo möglich als Vater des Kindes bemerkt sein. Einer der Hirten aber, die schon eher wussten, was das Ganze zu bedeuten, hält ihn zurück und macht ihm bemerklich, wie wenig sich jetzt das Herantreten schicke. Wem dieses jedoch noch unverständlich bleiben könnte, für den hat der Künstler gleich ein Schaf neben Josef gestellt, gegen das ein Hund zankt; auch drängen sich dem Josef gegenüber Esel- und Ochsenkopf neugierig aus der Hütte vor. Endlich bieten auch die Könige selbst in ihrer äussern Erscheinung genügenden Stoff zu komischen Zügen, bei deren Schilderung die Laune des Künstlers den Pinsel geführt, so dass man unwillkürlich an Goethe's heilige Dreikönige erinnert wird. Zwei Pagen im schwarzen venezianischen Kostüm tragen dem Kaspar die Schleppe; Melchior gleicht einem Rathsherrn Venedigs in rother Toga und rothem Kleide, und Balthasar der Mohr tritt im breitgestreiften Mantel einher und lässt hinter sich Geld auswerfen. Das Pomphafte, für die Darstellung ganz Ueberflüssige, hat hier nur die Wirkung des Komischen, und vollendet nur, eben durch den Kontrast gegen die beabsichtigte Demuth und Erhebung des Kindes in der Krippe, die vorgestellte Komödie. — Die Darbringung im Tempel. Hier führt uns Veronese auf den freien Platz vor einem theils von Mauern umgebenen, theils mit Säulen geschmückten Tempel. Allerhand Volk ist darauf zerstreut: Viehverkäufer, Kinder und farnientirende Bettler. In der Mitte steht ein von vier karyatidischen Engeln getragner Marmoraltar; Schriftgelehrte sehen in Büchern nach, ganz, wie es scheint, in sie selber betreffende Dinge vertieft; Kinder spielen mit einem Hunde, auch nur für sich beschäftigt. So tritt hier das Leben in vielfachen Bildern vor uns, keins aber deutet auf ein ungewöhnliches Ereigniss hin. Es ist auch am Ende kein solches vorhanden, denn wie oft des Tages mag im Tempel von Jerusalem das Opfer für ein neugeborenes Kind dargebracht worden sein! Doch sieht man ein Paar aus der umstehenden Menge, welche sich und somit auch uns auf die Gruppe am Marmoraltare aufmerksam machen, in der wir nun, uns der biblischen Geschichte erinnernd, Maria mit ihrem Kinde, Josef und den sie heranführenden Hohenpriester wiederfinden. Dies Bild ist schon von ernsterer Wirkung als die beiden vorgenannten. So viele Heiterkeit auch sich in der Darstellung des Alltaglebens vorfindet, so dient hier dieselbe doch nur dazu, ernste Gedanken zu wecken. Die Unscheinbarkeit des Kindes, vor dem doch einmal alle Kniee im Himmel und auf Erden sich beugen werden (zur vollern Bezeichnung des Gedankens hat der Künstler Mutter und Kind ganz in Schatten gesetzt), die Unterordnung unter alltägliche Gewohnheit und Sitte, die nothwendige Gleichgültigkeit der ganzen Umgebung gegen eine so bekannte Handlung, von der ja Niemand wissen kann, welche Bedeutung sie noch einmal erlangen kann, — dies alles muss unsre Fantasie ergreifen und uns innig rühren. — Die Hochzeit zu Kana. Eine flotte Hochzeit, ordentliche fröhliche Zecher, lustige Frauen rings um den Tisch, Kinder und Hunde unter demselben. Essen ist vollauf vorhanden, aber die Freude am Zechen hat die Schläuche geleert. Der Hausvater kommt in Verlegenheit, weil kein Wein mehr zufliessen will. Nun befindet sich unter den Gästen ein junger Mann, von dem man wohl manches Gute und Rühmliche, aber nichts Ausserordentliches noch gehört hat. Dieser spricht: Füllet die Krüge mit Wasser und gebt sie mir! Man thut das; er spricht seinen Segen darüber und verheisst nun, dass das Wasser zu Wein geworden. Man schenkt ein, man ist begierig, man kostet, ja Christus selbst, obschon in sich sicher, sieht mit gespannter Erwartung der ersten Aeusserung über sein Wunder entgegen; es geht eine Bewegung in ihm vor, welche uns sagt, dass es sein erstes Wunder ist. So hat Veronese die Wirkung des Wunders dadurch gesteigert, dass er es im Gewand des gewöhnlichen Lebens auftreten lässt, und so hat er auch in der Ausschmückung des letztern einen freien Spielraum für Lust und Ergötzen der Fantasie behalten, ohne die dasselbe nur reizlos und langweilig erscheinen muss. — Christus in Emaus. Wir sehen den auferstandenen Meister mit den beiden Jüngern am Tische sitzend; noch unerkannt von diesen spricht er über die ernsten Dinge, die in den letzten Tagen ganz Jerusalem bewegt haben. Zu dieser hochernsten Erscheinung bilden den wirksamsten Gegensatz die Hausfrau und Magd des Versammlungsortes, welche mit nicht geringerm Eifer, als der

Meister mit den Jüngern spricht, für das Abendbrot und die Wirthschaft sorgen. Der vollendetste Kontrast jedoch liegt in dem Töchterchen des Hauses, welches unbekümmert um Welt und Wirthschaft am Boden spielt mit einem Hündchen, vor welchem die Katze unter den Tisch sich geflüchtet hat. Gewiss ist es ergreifend, neben dem verhüllten Heiland und seinen trostlosen Jüngern ein in sein Spiel vertieftes Kind zu sehen; es soll uns aber auch erinnern, dass wir alle Kinder sind und unser ernstestes Treiben neben höherer Geister Regung dem Spiele des Mädchens gleicht, das im Augenblick die ganze Seele desselben füllt. Bei solcher Auffassungsweise ist natürlich Alles, was Form heisst, untergeordnet und muss es um der grössern Wahrscheinlichkeit willen sein; nur die Absichtslosigkeit, welche die Erscheinungen des Lebens begleitet, kann hier wirken, und es wird hier Aufgabe, das Gemälde so aufzubauen, dass es als keins erscheint, sondern als Wirklichkeit; daher keine architektonische Eintheilung der Massen, kein Hervorheben von Hauptfiguren (die oft, wie Christus auf der Hochzeit, im Hintergrunde sitzen), kein Vollenden einer Linie etc.; wo aber dennoch bildnerisches Interesse sich geltend machen will, da hält es sich an das Element der lebendigen Erscheinung, an die Farbe. — Madonna in trono. Wieder ein erfreuendes Bild voll Lebenszügen, das mit aller Gewalt der Kunst uns fesselt. In einer offenen Säulenhalle sehen wir Maria zur Linken mit dem auf ihrem Schoosse stehenden, die Arme weit ausbreitenden Christkinde, zu welchem St. Hieronymus auf seine Schriften als auf seine Verdienste zeigend aufblickt, während Johannes der Täufer die fromme Familie der Donatoren einlädt näher zu treten. Diese (es ist die venezianische Patrizierfamilie Concina) nahet denn auch, Mann, Frau und Kind, von der rechten Seite; knieend bleibt ein Mann (der ein vom Glauben abgefallenes aber wiederbekehrtes Mitglied der gedachten Familie sein soll) in einiger Entfernung zurück, offenbar in scheuer Demuth; doch muntern ihn zwei Frauen auf, in denen sich Religion und Liebe, Glaube und Selbstvertrauen, aussprechen. Dicht neben dieser rührenden Gruppe guckt neugierig furchtsam hinter der Säule ein etwa neunjähriger Knabe vor; es soll der verstorbene Sohn des durch diesen Todesfall dem Glauben Entfremdeten, nunmehr reumüthig zur Kirche Zurückgekehrten sein, was auch wahrscheinlich wird durch die Art, wie sich bei ihm die scheue Zurückhaltung des knieenden Mannes wiederholt. Dieser aus der andern Welt citirte, geisterhaft scheue Knabe leitet zu dem Kontraste hinüber, der in den völlig für sich bleibenden, gar nicht um den ganzen Vorgang sich kümmernden Kindern liegt. Was die namengebende Figur des Bildes, die thronendende Madonna betrifft, so sehen wir in ihr freilich nicht jene Gottesmutter, welche auf erhabenem Sitze die Bitten der gesammten Christenheit anhört; vielmehr erscheint sie entkleidet der früheren himmlischen Hoheit und in gemüthlicher Beziehung zur Menschheit getreten. Sie gibt sich hier als die milde Beschützerin einer Familie, zu der sie sich, auf die Fürbitten heiliger Bekannten, ausschliesslich wendet. Kirche und Altar gehen sie nichts mehr an; sie ist nur da für die Familie, die sich ihr naht, denn auf solchen Einzelverkehr hat sich die Göttliche, seit sie ganz in die menschliche Sfäre gezogen worden, beschränken müssen. (Das Gemälde, auf Leinwand, nimmt in der Breite über 14 F. bei 6 F. Höhe ein.) — Die Kreuztragung. Im Bilde des Christus bei den Jüngern zu Emaus hat Veronese einmal gezeigt, dass seine Fantasie nicht ganz unfähig war, das Tragische wenigstens mit Gefühl zu erfassen; aber da er genau genommen sich nur im Besitze heiterer Gegensätze befindet, so muss er uns hier in der Kreuztragung, wo sein Humor nicht mitspielen konnte, plötzlich arm erscheinen. Nicht geistige Tiefe genug besitzend für die Fülle und Last tragischer Ereignisse, drückt er mit grosser Kraft und unvergleichlicher Kunst zwar alle Leiden und Leidenschaften aus, aber eben nur diese. Christus, immitten des Bildes, ist unter der Kreuzeslast zusammengesunken; während Einer aus der Horde sich bemüht, das Kreuz zu heben, schlägt ein Anderer mit der Geissel auf ihn, und ein Dritter zerrt am Stricke ihn vorwärts. Ein Kriegsmann drängt die heil. Veronika beiseite, Maria wird von Johannes zurückgehalten; Kriegsleute und Pfaffen zu Pferde, Volksgetümmel, Hornbläser, Lärmen vollauf, nirgends ein Ruhepunkt; wo man hinsieht, Unterliegen, Schmerz, Wuth und Toben, nirgends Trost. Der Genius Veronese's reichte, wie man sieht, nicht aus, um den Schmerz auch in seiner Heilsbedeutung für die Menschheit zu schildern. Wohl hat er hier ein Werk von grossem Ernste geschaffen, das zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen gehört, aber für ein durch die Darstellung so grosser Seelenschmerzen verwundetes Gemüth bietet diese vollendete Kunst mit allem Reichthum ihrer Sinnenreize nichts Erhebendes dar. (In der Dimension ist das Bild der Kreuztragung fast gleich dem vorigen Gemälde.) — In dem Hauptmann von Kapernaum, einem übrigens als Malerei trefflichen Bilde, ist dem sonst so gelaunten Veronese gar nichts Erhebliches eingefallen. In der

Susanna im Bade und im barmherzigen Samariter (letzterer im Vordergrunde einer Waldgegend) tritt mehr als Gegenstand und Poesie seine Freude an der Natur heraus, die auf beiden Bildern mit vorzüglicher Farbenfrische spielt. Ausserdem bleibt bemerkenswerth eine auf dem Stiere ruhende Europa, welche von ihren Gespielinnen mit Blumen geschmückt wird, und das Bildniss eines edlen Venezianers, des Daniel Barbarigo, Patriarchen von Aquileja. — Von Palma dem Jüngern (1544 — 1628) besitzt die Gallerie drei Historien und ein geschichtliches Genrestück. Letzteres schildert den Aufenthalt des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig ein Gemälde von 9 F. 7 Z. Höhe bei 14 F. 6 Z. Breite); die drei andern schildern die „Darstellung der zwölfjährigen Maria im Tempel," die „Kreuzigung des Apostels Andreas" und den heil. „Sebastian" (Letzterer gestochen von Corn. Galle oder einem der Sadeler.) — Leandro da Ponte [genannt *Bassano*, 1558—1623], Sohn und Schüler des Jacopo Bassano, bietet drei Porträtstücke und drei Historien. Das angebliche Selbstporträt Leandro's: ein bequemlich sitzender Mann hinter einem bedeckten Tische, worauf etliche Papiere liegen. (Stich von Gregori.) Ferner ein venezianischer Doge aus dem Hause Cicogna, und dessen Gemahlin. Ein kreuztragender und ein den Blinden heilender Christus. Ein Noah, welcher allerlei Thiere in die Arche spaziren lässt. — Von Carletto Cagliari (1570—1596), dem Sohne und Schüler des Paul Veronese, ein allegorisches Gemälde, welches sich auf die Uebergabe der von der letzten Königin Cornara an die Republik Venedig abgetretenen Krone von Cypern beziehen mag; sodann eine Marie mit dem Kinde, das seine Händchen nach dem kleinen Johannes ausstreckt, welcher eben, einige Früchte in seinem Felle tragend, hinzutritt; endlich die Taufe Christi, und ein Heidenstück: die Leda mit dem Schwane. — Vom Schüler des Felice Ricci, Alessandro Turchi (genannt *l'Orbetto*, geb. zu Verona 1582, gest. zu Rom 1648), eine Maria, welche ihren Knaben in den Tempel gebracht und hier knieend dem Simeon übergeben hat, der gottpreisend das Kind auf den Armen hält; ferner Christus mit der Dornenkrone, ein Rohr in den gebundnen Händen haltend (gemalt auf Schiefer, 8½ Z. h., 6½ Z. br.); die Steinigung Stephani (gemalt auf Amethyst, in länglichrunder Form, 10 Z. h., 1 F. 2 Z. br.); die heilige Dreifaltigkeit: Gott Vater des Sohnes Leichnam auf dem Schoosse haltend, über beiden der heil. Geist in Taubengestalt schwebend (gemalt auf schwarzem Thonschiefer, 1 F. 2 Z. h., 11¾ Z. br.); Maria dem Christkinde die Brust reichend (auf Schiefer, 11 Z. h., 8 Z. br.); die Geburt Christi, auf der einen Seite die verkündenden Engel, auf der andern die Hirten (wieder auf Schiefer, 1 F. 7 Z. h., 1 F. 4 Z. br.); David mit dem Schwerte und Haupte des Goliath (auf Leinwand, 4 F. 6 Z. hoch bei 4 F. 1 Z. Breite, lithographirt im Hanfstängischen Werke); das Urtheil des Paris (auf Holz, 2 F. 1 Z. h., 3 F. br.) und die Venus mit dem entseelten Adonis auf dem Schoosse (gemalt auf schwarzem Thonschiefer, 11½ Z. h., 1 F. 3½ Z. breit). — Von dem in der Schule des Florentiners Cigoli herangebildeten, aber in seiner nachherigen Richtung den Venezianern sich anschliessenden Domenico Feti [genannt *Mantovano*, geb. zu Rom 1589, gest. zu Venedig 1624] sind zwölf Stücke vorhanden: der heilige Sebastian; die Marter der heiligen Agnes; die Rückkehr des verlornen Sohnes; das Gleichniss vom verlornen und wiedergefundnen Schafe; das Gleichniss: Kann auch ein Blinder dem Andern den Weg weisen? Ferner das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge; das Gleichniss vom Herrn, zu dessen Gastmahle Krüppel und Lahme gerufen werden; der barmherzige Samariter; der junge Tobias, welcher den seinem erblindeten Vater heilbringenden Fisch aus dem Wasser zieht; das Gleichniss vom Knechte, der von seinem Herrn die Schuld erlassen bekommt, aber seinem ihm schuldenden Mitknechte nichts erlässt; das Gleichniss vom verlorenen und wiedergefundenen Groschen; David mit dem Schwerte und Haupte Goliaths. Die drei letztern Bilder sind von *Jos. Camerata* gestochen worden. — Der bei schöner Farbenharmonie charakterlos weiche Alessandro Varotari (genannt Padovanino, geb. zu Verona 1590, gest. 1650) bietet drei Schauerstücke: eine sich den Dolch in die Brust stossende Lucretia, eine sich die Schlange an die Brust setzende Kleopatra und eine Judith mit dem Holoferneshaupte. Ausserdem ein Brustbild der Kleopatra. — Von Pietro della Vecchia (1605—1678) fünf Stücke: eine Wahrsagerscene; ein Mann, welcher sein Schwert aus der Scheide zieht; ein geharnischter Krieger, der eine rothe Fahne hält; eine Alte mit drei Kindern, die im Zorn den Pantoffel ergriffen hat, um das eine Mädchen zu schlagen (gestochen von *Karl von Pechwell*); Saul mit dem Haupte Goliaths, dahinter David. — Von Padovanino's Schüler, dem wegen seiner Fleischmalerei *Libertino* genannten Pietro Liberi aus Padua (1605—1687): der trunkene Lot mit seinen beiden Töchtern; ein allegorisches Gemälde, welches die Jugend im Schutze der Weisheit vorstellt; eine den fliegenden Amor zurückzu-

halten suchende Psyche, und das Urtheil des Paris. Den Lot hat *Pietro Monaco* gestochen. — Von dem ebenfalls aus Padovanino's Schule stammenden Giulio Carpione (1611—1674) vier heidnische Stücke, darunter Bacchus und Ariadne mit ihrem Gefolge, und Faune und Bacchanten, welche sich unter einem Baume gelagert haben, während ein Faun mit einer Bacchantin tanzt. — Girolamo Ferrabosco von Padua, welcher 1630—1660 blühte und nächst Pietro Liberi der Hauptmaler unter den damaligen Venezianern war, stellt uns die „Vergänglichkeit" als ein junges nacktes, mit Blumen bekränztes Weib vor, das von der Hand eines Gerippes umfasst wird, — eine in Farbe, Form und Ausdruck ganz vortreffliche Figur. Ferner „die büssende Magdalene mit einem Todtenkopf in den Händen." — Vom Schüler des Pietro della Vecchia, Giov. Batt. Molinari (geboren 1636 zu Venedig), ein trunkener Noah, welcher nackt auf der Erde liegt und auf dessen Blösse einer seiner Söhne aufmerksam macht. — Von dem Ritter der eisernen Malerzeit Andrea Celesti (1637—1706) drei biblische Darstellungen, ein mythisches Bild und ein Schlachtstück. Simson wird von den Filistern gebunden, wobei Delila die Scheere zeigt, womit sie den Starken geschwächt hat. Die Israeliten, welche ihr Bestes herbeibringen, um daraus das goldne Kalb zu bilden. Der bethlehemitische Kindermord (ein Gemälde von 10 Fuss Höhe bei 15 Fuss Breite). Bacchus und Ceres, umgeben von einigen Genien. Kampf und Kriegsgetümmel in einer bei Nacht eroberten Stadt. (Dieses Stück ist nächst der Louis Sylvestre'schen „Zusammenkunft der Kaiserin Amalie von Oesterreich mit August III. von Polen" das umfänglichste Bild in der Gallerie; es misst nämlich 32 Fuss in der Breite bei 12 Fuss Höhe.) — Von dem 1670—80 in Blüte gewesenen Pietro Negri, dem Schüler und Rivalen des A. Zanchi, eine Darstellung der sterbenden Agrippina, die vor ihren Sohn Nero gebracht wird. — Vom namhaftesten Schüler des Antonio Zanchi Franz Trevisano (geb. 1656 zu Capo d'Istria, gest. 1746 zu Rom) der bethlehemitische Kindermord, ein Werk von 8 Fuss Höhe bei 16 Fuss Breite; die Rast der heiligen Familie auf der Flucht nach Aegypten, wo vor dem Christkinde zwei kleine Engel knieen, während andre zwischen den Baumzweigen Früchte sammeln, welche sie dem heiligen Josef zuwerfen (Höhe des Gemäldes 8 Fuss 9 Z., Breite 9 Fuss 10 Z.); das Jesuskind in der Wiege schlafend, wo Maria den Schleier abhebt, um den holden Schläfer dem kleinen Johannes zu zeigen (Bildhöhe 3 Fuss 6 Z., Br. 2 Fuss 7½ Z.); Maria mit dem Kinde, dem die heilige Elisabeth die Hände küsst, zu Füssen der Mutter eine kleine Wiege, wovor ein Paar Kindengel stehen, und im Hintergrunde Josef und Zacharias mit einem Buche (ein Bild von 2 F. 3 Z. Höhe bei 1 F. 11 Z. Br.); eine heilige Familie, Bildchen auf Holz; ein Christus am Oelberge; die Agonie des heil. Franziskus; der heil. Anton von Padua, welcher durch Gebet einen zerhauenen Fuss heilt. — Von dem als Lehrer der Rosalba Carriera bekannten Ritter Giuseppe Diamantini aus Fossombrone (geb. 1660, gest. zu Venedig 1722) ist ein David mit dem Goliathhaupte zu sehen. — Drei der besten Bilder von Bastiano Ricci (1660—1734): die Himmelfahrt, wo der aufschwebende Christus seinen Jüngern die letzten Worte zuruft. (Höhe des Bildes 9 Fuss 6 Z., Br. 11 F. 6 Z.) Zwei Opferfeste. — Vom Sohne und Schüler des Pietro Libertino, Marco Liberi, welcher um 1680 blühte, sieht man eine Venus, die den Amor liebkost, und eine andre mit dem Amor hinter ihr, der eine Blume entblättert. — Antonio Molinari, Sohn des Giovan Battista M., geb. 1665 zu Venedig, gest. nach 1727 zu Nimburg in Böhmen, zeigt uns den schlafenden Amor auf einem Bette, welchem Psyche mit brennender Lampe sich nähert. — Luca Carlevaris da Casa Zenobri (geb. zu Udine 1665, gest. zu Venedig 1731), ein trefflicher Landschafter, Marinen- und Vedutenmaler, schildert den Dogenpalast von Venedig und dessen Umgebung. Auf dem Vorplatze die Landung eines deutschen Kaisers. (Gemalt auf Leinwand, 4 F. 8½ Z. h., 9 Fuss 2 Z. br.) — Der Adoptivsohn des 1698 zu Verona verstorbenen Landschaftmalers Johann Anton Eismann aus Salzburg, Carlo Eismann-Brisighella von Venedig, schildert ein hitziges Gefecht unter den Mauern einer Festung, ferner ein hitziges Reitertreffen und ein anderes unweit der Mauern einer Stadt. Es sind Bilder kleinern Formats. — Die bekannte Pastellmalerin Rosalba Carriera (1675—1757) bietet eine Menge Bildnisse, darunter ihr Selbstporträt in ziemlich vorgerücktem Alter und das Bildniss einer sehr alten Frau, wahrscheinlich ihrer Mutter, wenn man nach der frappanten Aehnlichkeit der Gesichtszüge schliessen darf; das ganz vortreffliche Porträt einer unbekannten Person, welches unter Nr. 147 der Pastellgemälde aufgehängt ist; die Porträts des Kronprinzen Friedrich Christian von Sachsen, der Prinzessin Anna Amalia von Modena, eines venezianischen Procurators in seiner Amtstracht, der Maria Josepha von Oesterreich (Gemahlin Augusts III. von Polen), des

Ables Sartorius, des Abate Metastasio, des Königs Christian VI. von Dänemark, Ludwigs XV. als Dauphin von Frankreich, des Herzogs Rinaldo von Modena, des Kardinals von York aus dem Hause der Stuarts, des Grafen Pietro Minelli und der Gräfin Camilla Minelli. Ferner finden sich porträtirt: die Kaiserin Amalie (Gemahlin Josefs des Ersten, von welcher der jetztregierende König von Sachsen mütterlicherseits im vierten Gliede abstammt); die Kaiserin Elisabeth (Gemahlin Karls des Sechsten); die modenesischen Prinzessinnen Henriette und Anna Amalia Josepha; die Gräfin Reccanati; Gräfin Leopoldine von Sternberg; eine edle Venezianerin aus dem Hause Barbarigo; der geistliche Kurfürst von Köln Clemens August (ein sächsischer Prinz, Grossonkel des jetztregierenden Königs von Sachsen); Graf de Villers; die Moceniga aus dem Hause Cornara; eine Dame aus der Familie Barberini, nachherige Cocceji; Gräfin Orselska (Geliebte Augusts des Starken, nachherigen Herzogin von Holstein); die Fürstin von Teschen (frühere Gräfin Lubomirska) und Faustina Hasse. Ausser diesen eine Anzahl Porträts von Personen, deren Namen unbekannt sind. Man findet darunter eine Tyroler Wirthin und den schönen Engelländer; den *Josef Canale* gestochen hat. Sodann Darstellungen der vier Welttheile in charakterisirten Köpfen; Personificationen der Weisheit, Gerechtigkeit, Mässigkeit (dargestellt durch ein Mädchen, welches aus einer Kanne Wasser in eine Schaale giesst), der Wahrheit (welche als eine ernste Frau mit einem Spiegel in der Hand erscheint), der Vergänglichkeit etc.; Figuren der Jahreszeiten (der Frühling als Mädchen geschmückt mit Blumen dieser Jahreszeit, der Sommer mit gereiften Aehren im blonden Haar, der Herbst in Gestalt einer schelmischen Bacchantin, welche in der Hand eine blaue Traube hält, der Winter als Mädchen, das sich die Hände am Feuer wärmt); die drei Parzen; die vier Elemente in halben Figuren (die Erde mit Früchten, das Wasser als ein Mädchen, welches Fische über einem Gefässe hält, worin sich noch andre befinden, die Luft aber als ein nach einem neben ihr fliegenden Vogel sich umsehendes Mädchen); Figur des Sieges (ein geflügeltes lorbergekröntes Mädchen, das in der einen Hand eine Lanze, in der andern ein goldenes Füllhorn hält), der Wachsamkeit (ein jugendliches Weib, das einen Hahn trägt) etc. Auch Christusbilder, anmuthige Madonnen- und Magdalenenbilder; ein kleiner Johannes mit dem Schaffell bekleidet, der sein Kreuzchen in der Hand hält, und das Bildchen des von Maria erkornen Gemahls, der seinen erblühten Stab in den Händen hat. An diesen Pastellgemälden der Venezianerin Rosalba (von welcher die Gall. weit über hundert Stücke aufweist) rühmt man die Reinlichkeit und Schönheit der Farben und die edle Zeichnung, wobei noch hervorgehoben wird, dass sie als Stiftmalereien, die sich sonst nur zu bald verwischen, noch meistens merkwürdig gut conservirt erscheinen. — Von dem als Landschafter berühmten Marco Ricci (geb. zu Belluno 1679, gest. 1729, Schüler seines Oheims Sebastian Ricci) zehn Stücke. Eine Landschaft, wo ein beladenes Maulthier mit seinem Führer über eine Anhöhe kommt; eine andre mit einem Bache im Vorgrunde, worin einiges Rindvieh steht; eine flache Gegend, mit einer Stadt im Mittelgrunde, zu welcher eine Brücke führt; Landschaft mit einem Kalkofen im Mittelgrunde und einem grossen Springbrunnen im Vorgrunde; Landschaft mit einer Gruppe starker Bäume gegen den Vorgrund, wo an einem Felsenstücke St. Hieronymus sitzt; Landschaft mit der an einem Felsblocke im Vorgrunde liegenden Magdalene; Gebirgslandschaft von einem Bache bewässert; Landschaft mit fernen Gebirgen und Gebäuden, im Vorgrunde eine Baumgruppe, dabei ein schlafender Hirt; Landschaft mit Thurm im Mittelgrunde, wobei eine Brücke über einen Fluss führt; endlich eine Winterlandschaft. — Von Giambattista Piazetta (1682 — 1754), einem wie der verrufene Tiepolo sich auf Irrwegen gefallenden und in hohem Grade manierirten Maler, findet man einen Abraham, der im Begriff ist seinen Sohn zu opfern, aber vom Engel zurückgehalten wird (gestochen von *Ph. Andr. Kilian*), einen David mit dem Goliathhaupte und einen Fahnenträger. — Von Franz Migliori (geb. 1684, gest. 1734) sieben meist sehr umfängliche Stücke, deren Inhalt theils dem alten Testament, theils der klassischen Mythe und Geschichte angehört. Wir finden darunter ein paar seltner behandelte Stoffe: einen „Kain vor der Leiche seines Bruders, den Anblick eines sich ihm zeigenden Engels fliehend," und einen „zum Hungertode verurtheilten, in Ketten auf der Erde liegenden Cimon, welchem die Tochter ihre nährende Brust reicht." Dieser tragisch schöne Gegenstand wäre würdig gewesen von einem Michelangelo oder einem Zurbaran behandelt zu werden; so bleibt nur zu wünschen, dass einer unsrer jungen begabten Meister dies dankbare Geschichtsmoment mit Geistestiefe erfasse und zur drastischen Erscheinung in Farben bringe. — Von G. B. Pittoni (1687 — 1767) zwei besser im Ofen als für eine Gallerie taugende Bilder. — Von Antonio Canale (1697 — 1768) sechs Ansichten aus Venedig: der Markusplatz, die Kathedrale von

San Marco, der Glockenthurm und die Paläste der alten und neuen Procurazien (Höhe des Gemäldes 3 F. 4 Z., Breite 4 F. 2 Z.); der kleine Markusplatz (H. 2 F., Br. 3 F. 5 Z.); der grosse Kanal vom Theater Sant' Angelo bis zur Rialtobrücke (H. 5 F. 2 Z., Br. 8 F. 3 Z.); Ansicht nach entgegengesetzter Seite des grossen Kanals, mit der Kirche della Salute und dem Seezollhause (3 F. 4 Z. hoch bei 4 F. 2 Z. Breite); andre Ansicht des grossen Kanals, den Gegenständen näher als im vorigen Bilde (H. 2 F. 4 Z., Br. 3 F. 6 Z.); endlich der Platz vor der Kirche Santo Giacomo (H. 2 F. 3 Z., Br. 4 F. 2 Z.). — Von dem venezianischen Denner, Bartolo Nazzari (1699—1758), das Brustbild eines bejahrten Mannes mit grauen herabhängenden Haaren, der eine Denkkette um den Hals hat, und das Bildniss einer alten Frau mit grauen Haaren, welche um den Hals ein gestreiftes Tuch hat. Beide Bilder 1 F. 9 Z. h., 1 F. 4 Z. br. — Von Gius. Nogari (1699—1763) mehre in niederländischer Weise fein ausgeführte Halbfiguren: ein alter Graubart, welcher Goldstücke aus seinem Beutel schüttet und einen Schlüssel in der Hand hält; eine Alte, welche sich die Hände über einem Kohlenbecken wärmt; ein Mann mit grauem Bart und Haar, der mit einem schwarzen Mützchen bedeckt ist und eine Brille hält; Bildniss eines andern Alten mit einer Pelzmütze, der ebenfalls eine Brille und zugleich ein Blatt Papier hält; ein heiliger Peter, der den Schlüssel und ein Papier hält. *P. A. Speck* hat die sich an der Glutpfanne wärmende Alte, und *Pietro Petrolerí* den einen Alten mit der Brille gestochen. — Vom Jüngsten der in der Gall. vertretenen Venezianer, Canaletto (*Bernardo Bellotti*, geb. um 1724 zu Venedig, gest. 1780 in Warschau, Schüler seines Vetters Antonio Canale), treffen wir drei Ansichten: eine von Verona mit dem Kastell San Pietro, die andre vom Ponte delle nave daselbst, dann die Ansicht einer Schleuse und des Wirthshauses *il Dolo* auf dem Wege von Padua nach Venedig. — — Unter den Genuesern, die in der Gall. Vertretung gefunden haben, zeigt sich als der Erste Bernardo Strozzi (1581—1644). Von diesem beliebten Koloristen sehen wir eine Rebekka, welche dem Knechte Abrahams einen Trunk reicht; eine Esther, welche den Ahasverus um Gnade für ihr Volk anfleht; einen David mit dem Haupte des Riesenphilisters; endlich ein Genrebild, darstellend eine an einen Tisch, worauf Musikalien liegen, angelehnt stehende Frau, welche in ihrer Linken eine Bassgeige hält. (Die Esther bei Ahasverus findet man lithographirt im Hanfstängischen Werke. Den David hat *Pietro Monaco* gestochen.) — Der nicht minder berühmte Genueser Benedetto Castiglione (gen. *il Grechetto*, 1616—1670), in dessen Werken die Thiere mehr als die Menschen gelten, der aber eben als Thiermaler Ausserordentliches leistete, bietet uns hier drei Stücke dar: den von ihm öfter behandelten Einzug in die Arche (Noa lässt die verschiedenen Thierexemplare in die Arche spaziren), Jakob und Rahel mit ihrer Habe in die Heimath ziehend, und Jakob, der mit seiner Familie nach Kanaan zieht. Der Einzug der Thiere in Noa's Arche ist von Castiglione selbst (der sich auch als geschmackvoller Stecher bekannt gemacht und den Namen eines zweiten Rembrandt verdient hat) in Kupfer gebracht worden. *Pietro Monaco* stach für das ältere Galleriewerk den mit seiner Familie und seinen Heerden wegziehenden Jakob. — Bartolommeo Biscaino, geb. zu Genua 1632, gest. daselbst an der Pest im J. 1657, ein in Zeichnung und Färbung sehr schätzbarer Geschichtsmaler, schildert uns in einer mit vielem Feuer gemalten reichen Composition die Ehebrecherin vor Christus. Das Weib steht gesenkten Blickes, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; zu diesen wendet sich Christus und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebenen Worte. (Figuren in Lebensgrösse bis an die Kniee.) Ferner die Anbetung der Weisen (ganze Figuren im Kleinen) und die Beschneidung des Jesusknaben. Das erstere Bild, die Ehebrecherin, ist von *Camerata* gestochen worden. — Von Franz Castiglione, dem 1716 gestorbenen Sohne und Schüler Benedetto's, treffen wir ein umfängliches Stück, das im Vorgrunde zwei Neger zeigt; der vordere erscheint mit einem Falken auf dem Arme, links ein Knabe, der mit Hunden spielt. — Alessandro Magnasco (gen. *Alessandrino* oder *Lisandrino*, geb. um 1680, gest. 1747), Schüler des Milanesen Abbiati und der Cerquozzi der Genueser, unter welchen er sich durch seinen kecken, mit wenigen Zügen treffenden Pinsel hervorthat, wobei ihm freilich die den Bildern seiner Landsleute nachgerühmte Vollendung und die schöne Verschmelzung der Tinten fremd blieb, schildert uns hier Nonnen im Chore und das Refectorium eines Kapuzinerklosters. Beide Stücke 3 F. 2 Z. h., 2 F. 7 Z. br. — — Endlich haben wir noch der Neapolitaner zu gedenken. Von Meistern aus dem 15. Jahrh., wie Colantonio del Fiore, Antonio Solario, Pietro und Ippolito Donzelli, Simone Papa, Silvestro Buoni und Antonio Amato, finden wir freilich nichts; auch von Meistern der ersten Hälfte des 16. Jahrh., wie

Andrea da Salerno und Francesco Santafede, ist kein Werk hieher gewandert; vielmehr sehen wir die Reihe erst durch den entschiedensten Naturalisten Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569—1609) eröffnet, der zwar seiner Geburt nach der Lombardei, aber hinsichtlich seiner künstlerischen Wirksamkeit Neapel angehört. Von ihm eine „Wachtstube mit Kriegern, von welchen die Meisten sich mit der Karte beschäftigen, während die Andern zusehen" (lithographirt im Hanfstängischen Werke), „zwei Spielgauner, die einen unerfahrenen Junker betrügen" (der diesem gegenübersitzende Spieler ist im Begriff ein Kartenblatt umzutauschen, während der andre hinter dem Jüngling stehende Gauner seinem Spiessgesellen durch Zeichen die Karten verräth, s. den beif. Holzschnitt Ritschl's von Hartenbach), und „zwei mit einem Manne spielende junge Frauenzimmer," wo ein

Die Spieler von Michelangelo Caravaggio.

hinlenstehender Mann dem Erstern die Karten der Mädchen zu verrathen scheint. Uebrigens sieht man hier von Michelangelo Caravaggio auch ein paar Historien, nämlich einen heiligen Sebastian und einen Petrus, welcher seinen Herrn und Meister vor den Wächtern des Hohenpriesters im Palaste des Kaiphas verleugnet. — Den Massimo Stanzione (1585—1656), den bedeutsamsten Meister aus der Zeit der Naturalistenherrschaft in Neapel, welcher der Einseitigkeit des Naturalismus entging, indem er zugleich die edlen Bestrebungen der Caracci aufnahm, lernen wir hier nur in einer allegorischen Figur kennen, welche die Astronomie oder höhere Naturwissenschaft darstellen soll. Dies Gemälde, auf Leinw., hat 5 F. Höhe bei 3 F. 4 Z. Breite. Ein Stich desselben ist uns nicht bekannt. — Josef Ribera (*lo Spagnoletto*, 1588—1656), der als Kolorist und namentlich als Chiaroscurist grossen

Namen hat und in einzelnen Werken seiner frühern Periode sich zu den edelsten Meistern gesellt, aber in seinen spätern zahlreichen Produkten die von Caravaggio geltend gemachte einseitig naturalistische Richtung einschlägt und mit ebensoviel Energie als Eigenthümlichkeit bis ins Schauerliche verfolgt, gibt hier den Namen für zwölf Stücke her, die vielleicht nur zum Theil von ihm herrühren, da so manche seiner Bilder, besonders einzelne ganze und halbe Figuren, von seinen Schülern täuschend nachgeahmt wurden. Als ein Hauptwerk hebt sich hervor der Jakob, welcher Labans Schafe hütet. Eine hohe kalabrische Hirtengestalt mit dunklem sonnenverbrannten Gesicht und wildschwarzen Augen kniet hier bei der Schaftränke, auf dem linken Knie liegend, das rechte vorgebogen, ganz in der Art, wie ein Räuber im Hinterhalt lauert. Seine Linke drückt er wie eine habsüchtige Geierkralle auf die Brust, während er die Rechte auf den Rücken eines Schafes legt, als wolle er die gefleckt geschälten Stäbe in die Seele des Thieres prägen, damit es gefleckte Zicklein werfe, welche nach dem Vertrage mit Laban ihm, dem Hirten, gehören sollen. Der grosse braune Widder, der über die Heerde herüberblickt, erklärt das Wunder von den gefleckten Schafen, welches Jakob so sehr bereichert hat. Die Poesie, welche auf diesem Bilde spricht, ist die des listigen Betrugs und der heiligen Gaunerei. (Gemalt ist es auf Leinwand, hoch 6 F. 2 Z., breit 9 F. 10 Z. *Simon Fokke* hat danach ein gut gestochenes Blatt geliefert. Ein ähnliches Bild Spagnoletto's befindet sich im Escurial.) Die Befreiung des heil. Petrus. Der Apostel liegt im Gefängnisse auf seinem Strohlager und blickt mit freudigem Erstaunen den Engel an. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Marco Pitteri.*) Die Marter des heil. Bartholomäus. Kniestück. Aus Modena nach Dresden gekommen. (Im Stich von *Pitteri* bekannt.) Der heil. Laurentius unter den Händen seiner Peiniger. Diese sind im Begriff, ihn auf den glühenden Rost zu legen. Lebensgrosse Figuren. (Dieses Bild ward von Spagnoletto für den Herzog von Ossuma gemalt. Stich von *Michael Keyl.*) Der heil. Franz von Assisi als Büsser. Er liegt mit blossem Leibe auf Dornen, in welchem Moment ihm ein Engel erscheint. Lebensgrosse Figuren. (Gestochen von *Pitteri.*) St. Hieronymus, einen Todtenkopf in der Rechten haltend. (Gemalt auf Holz, hoch 2 F. 9 Z., br. 2 F. 3 Z.) Der Eremit Paulus in der Höhle vor dem Todtenkopfe knieend und seinen Rosenkranz in der Hand abbetend. (Auf Leinwand, hoch 7 F. 2 Z., br. 5 F. 4 Z.) Die heil. Maria von Aegypten in langem Haupthaare, welches ihr alle Bekleidung entbehrlich machte, betend an ihrem offenen Grabe knieend. Ein Engel reicht ihr die weisse Hülle, um welche sie bei herannahendem Tode den Himmel gebeten hatte. Lebensgrosse Figuren. (Stich von *Pitteri.*) Diogenes mit der Laterne. (Gestochen von *Jean Daullé.*) Ein in ernstem Nachdenken begriffener Philosoph. (Gestochen von *Bartolommeo Folino*, vielleicht nach Josef Canale's Zeichnung.) Paulus Eremita mit einem Kreuze in der Hand. (Gemälde auf Holz von 2 F. 9 Z. Höhe und 2 F. 3 Z. Breite. Seitenstück zum Hieronymus.) Der heil. Anton von Padua, welcher, da ihn die vernünftigen Ketzer nicht hören wollten, den unvernünftigen Fischen predigte, die richtig ihre Köpfe senkten, um seinen Segen zu empfangen. (Gemälde auf Leinwand von 4 F. 8 Z. Höhe bei 3 F. 1 Z. Breite.) — Mattia Preti il Calabrese (1613 — 1699), ein minder bedeutender Caravaggist, liefert eine Marter des heil. Bartholomäus, einen ungläubigen Thomas, der seine Finger in die Wundmale des Heilands legt (Stich von *Camerata* und *Canale*, ein von *Beauvarlet* vollendetes Blatt), und die Befreiung Petri aus dem Kerker. Man sieht den Apostel zwischen seinen schlafenden Wächtern abwärts steigen, während der Engel nach dem Ausgang weist. — Von Salvator Rosa (1615 — 1673), Spagnoletto's berühmtem Schüler, findet man einen Seesturm bei nächtlichem Dunkel. Vom Sturm aufgewühlte Meereswogen brechen sich an Felsenriffen, zwischen welchen man die Trümmer gescheiterter Schiffe gewahrt. (Auf Leinw. 2 F. 6 Z. h., 3 F. 11 Z. br.) Ferner das Bildniss eines Mannes, auf dessen Nacken ein Affe sitzt. Ein satirisches Stück des Malers und Dichters, wozu vielleicht in dessen Satire *sulla Pittura* der Name der Person zu finden ist. — Von Luca Giordano (gen. *Fa presto*, 1632 — 1705), der in die Schuhe Peters von Cortona trat und mit gewandtestem Pinsel die Kunst zu purer Coulissenmalerei herabdrückte, sind eine Menge farbenleuchtender Bilder hier, die zwar mancherlei Biblisches, Mythologisches und Geschichtliches vorstellen sollen, aber nur einen in den bunten Farbeneffekten erstickten Inhalt bieten. — Von dem nicht minder beklagenswerthen Vertreter der Berretinischen Manier, Franz Solimena (1657 — 1747), kann man sechs Stücke bedauern, darunter eine Maria auf Wolken, welche im vergangenen Zopfjahrhundert durch *Kilian* gestochen ward. — Von dem ganz würdigen Schüler des Solimena, Bastiano Conca aus Gaëta (1676 — 1764), ein nur wegen der Seltsamkeit des Gegenstandes bemerkenswerthes Stück. Es stellt den

König Herodes in einer Polizeiangelegenheit dar, wie er nämlich die drei Weisen aus dem Morgenlande vor sich erscheinen lässt, um sie über den Zweck ihrer Reise nach Bethlehem abzuhören.

Somit hätten wir die Schätze der Gallerie nach den verschiedenen darin repräsentirten Nationalitäten und Schulen durchmustert. Bevor wir jedoch auf andere Sammlungen Dresdens übergehen, sei uns erlaubt, einige nachträgliche Angaben und Bemerkungen folgen zu lassen. Vor Allem bringen wir die Berichtigung, dass Jan van Eyck auf das kleine Gemälde und doch grosse Meisterwerk der Madonna in der Kirche (vgl. S. 62) ein unbestreitbares Recht hat. Ferner bleibt nach der Erklärung Quandts, des Hauptes der Dresdner Kunstkennerschaft, die kostbare Tafel mit der Basler Bürgermeisterfamilie vor der Himmelsjungfrau als ein zuverlässig ächtes Meisterwerk des jüngern Hans Holbein unantastbar. Eine Nachlese in der Gallerie ergibt noch folgende Stücke: das Bildniss eines schwarzgekleideten Mannes von Diego Velasquez (bisher irrig für Tizians Werk gehalten); ein von Schubert nach dem Lübecker Gottfried Kniller kopirtes Bildniss der Königin Anna von England, der Letzten aus dem Hause Stuart, Gemahlin des Prinzen Georg von Dänemark (ganze Figur); die Landung der Maria von Medici, verwittweter Königin von Frankreich, in Antwerpen, von Marienhof; das Urtheil des Midas, wo Apollo die Violine spielt, während die neun Musen im Kreise stehen und sitzen, und ein Göttermahl in der Nähe einer Grotte, mit zwei Meerkatzen im Vorgrunde, von Adrian Stalbent; mehre von lieblichen Kindern umgebene Nymfen unter Gruppen früchtetragender Bäume; Diana mit ihren Nymfen schlafend unter einer mit Gewändern behangenen Baumgruppe und belauscht von Satyrn; die zum Mahle versammelten olympischen Götter; die Hochzeit des Peleus und der Thetis auf dem Helikon; Bacchus und Ariadne beim Hochzeitmahl; die vier Elemente, dargestellt durch vier Kinder, welche die elementarischen Symbola in den Händen tragen; zwei Engel in einer Felsenhöhle das Jesuskind zu einem Kreuze führend (diese sieben Stücke auf Kupfer gemalt, die erstern sechs kleinen Formats, das letzte aber 7 Fuss Höhe bei 11 Fuss Breite messend), Aktäons Ueberraschung der mit ihren Nymfen badenden Diana (auf Holz, 1 F. 11 Z. h., 1 F. 8 Z. br.), sämmtlich von Hendrik van Baalen, geb. 1560 zu Antwerpen, gest. daselbst 1632, dem ersten Lehrer des Antony van Dyck; Selbstporträt (halbe Figur) des Jan van der Baan, in der Rechten ein kleines Bild haltend; vier Landschaften und ein genrehaftes Bild, das einige an einem hohen Stück verfallener Mauer sitzende und kartende Männer zeigt, von Jan Both; ein im Zauberbuch lesender Geisterbanner, der in einer Felsenhöhle sitzt und vor welchem man ein Gespenst sieht, und ein an dem ihm zu hoch liegenden Wirthshause vorüberfahrender Kärner, von Andreas Both; Gefecht in der Nähe einer Bergwand, welches sich bis zu einem im Mittelgrunde liegenden alten Thurme hinzieht, und das Gegenbild, wo in der Mitte auf einer Anhöhe einige verlassene Geschütze stehen, von Jan Broers, einem wenig bekannten, zur Rembrandtschen Schule zählenden Künstler; die Höhle der Circe von Karel Rutharts, wo die menschlichen Figuren von Daniel Ens eingemalt sind; Verehrung der Liebesgöttin (ein Zug Bacchantinnen begibt sich vor das Venusbild, welches unter einer kleinen Felsenhöhle aufgerichtet ist, die durch Satyrn mit Kränzen verziert wird), Neptun mit seiner Gemahlin unter einem Thronhimmel auf einem Muschelwagen sitzend, umgeben von Meergottheiten, von Cornelis Schut; holländische, wie es scheint auf einer Entdeckungsreise befindliche Schiffe, in einer Bucht vor Anker liegend; auf dem Ufer erheben sich Felsen, wo Einige von der gelandeten Mannschaft Gemsenjagd machen, von Adam Willaerts; eine Fischhändlerin und das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, von Hendrik Martens Zorgh. — Von italiänischen Stücken werden nachträglich erwähnt: die heil. Margaretha, auf den Knieen um Hilfe flehend gegen ein Ungeheuer, das mit aufgesperrtem Rachen gegen sie herankommt, im Style des Giacomo da Empoli; die Verlobung der heil. Katharina mit dem Christkinde, wo St. Barbara, St. Apollonia und St. Hieronymus die Gruppe umgeben, ein Bildchen auf Holz von Pietro Facini; Lucretia sich gegen Tarquinius sträubend, der mit gezücktem Dolche ihre Tugend bedroht, von Felice Ficharelli, genannt *Ripso;* eine jugendliche Weiblichkeit mit Pinsel und Palette vor einer Staffelei, im Begriff, den Amor nach einer Zeichnung zu malen, welche ein hinter ihr sitzender Alter in den Händen hält, vom Bologneser Benedetto Gennari; die büssende Magdalene in einer Felsengrotte sitzend und ein Kreuz in den Händen haltend, welches sie mit Inbrunst küsst, von Paolo Pagani; Maria mit dem Christkinde auf dem Arme, welches in der einen Hand Blumen hält und die andre segnend erhebt, daneben der kleine Johannes, dahinter Josef, aus Raffaels Schule (eine Lithographie nach diesem Bilde

befindet sich im Hanfstängischen Werke); Maria das Kind haltend, welches auf ihrem Schoosse steht und sie umfasst, zur Seite zwei Engel mit Lilienstengeln, aus der Mailänder Schule; die drei Marien am Grabe Jesu, ein Bildchen wie die beiden vorgenannten auf Holz, aus der Schule der Caracci; Brustbild einer ernsten Frau in einem golddurchwirkten Kleide, aus der venezianischen Schule; eine zum Bad sich bereitende Susanna, im Hintergrunde die beiden Alten, von Domenico Robusti; mehre Porträtstücke und Historien vom Grafen *Pietro Rotari* (1707 — 1762, einem der schlaffsten und mattherzigsten Manieristen); Maria mit dem Kinde und dem kleinen weinenden Johannes, dem das Jesuskind sein Kreuzchen genommen hat, wofür ihm Josef zur Entschädigung einen Apfel reicht, und eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, von dem 1615 zu Parma verstorbenen Bartol. Schidone, einem Nachahmer des Correggio, der später sich entschieden dem Naturalismus zuwandte und der früher hauptsächlich in Modena, dann in Parma arbeitete; Herkules, der seine Keule mit dem Rocken und der Spindel seiner geliebten Jole vertauscht hat, von *Gius. dal Sole;* ein Maler im Begriff ein Porträt nach dem Leben zu malen, Karikatur von Kaspar Tizian; die heil. Apollonia, welcher die Zähne auszubrechen der Henker sich anschickt, und eine Maria mit Josef, welche dem kleinen Johannes das schlafende Christkind zeigt, von Flaminio Torre; eine Venus nach dem Bade, welcher Amor die Füsse abtrocknet, nebenbei ein Satyr, von Antonio Triva; Christus nach seiner Auferstehung, umgeben von Johannes dem Täufer, Adam und Eva und den Erzvätern, erscheint seiner Mutter als Vollender seiner himmlischen Mission, vom Neapolitaner Andrea Vaccari; Darstellung des Martyriums der heil. Katharina, über welcher zwei Engel schweben, deren einer die Krone, der andre den Palmzweig hält, aus Veronese's Schule; Rebekka die von Jakob gesandten Geschenke empfangend, von Antonio Zanchi; die eine Wickelschnur aufrollende Maria vor dem auf einem Kissen liegenden Kinde, und die in einer Landschaft sitzende Venus, welche einer weissen Taube Futter reicht, mit dem Amor zur Seite, von Antonio Bellucci. Ausser diesen Oelbildern sind noch einige Pastellmalereien zu erwähnen übrig, welche deutschen Kunsthänden angehören: Amor im Moment, wo er mit dem Schärfen seines goldenen Pfeiles innehält, von Raphael Mengs; das Bildniss der Julie Mengs und ein Selbstporträt von Therese Maron, geb. Mengs; der Besuch der Maria bei Elisabeth, Kopie nach Rubens, und eine alte in ihrem Berufe thätige Köchin, von Madame Felicitas Robert von Berlin, einer gebornen Tassaert, welche sich als Bildnissmalerin und treffliche Kopistin holländischer Meister hervorgethan hat. Endlich ein Gouachegemälde: ein Korb mit Blumen und Früchten von Weller. Der patriotischen Gesinnung eines Dresdner Kunstfreundes, des Geheimraths Preuss, verdankt die Gallerie neuerdings eine interessante Bereicherung durch 49 Miniaturkopien der berühmtesten, zum Theil noch nie kopirten Originalbildnisse europäischer Regenten vom Mittelalter an, deren Sammlung das Werk dreissigjähriger, durch Reisen und persönliche Verbindungen unterstützten kunstsinnigen Bemühungen ist. — — Zum Schluss fügen wir ein Verzeichniss älterer und neuerer Stiche, Lithographieen etc. nach Gallerie-stücken bei, das natürlich auf Vollständigkeit keineswegs Anspruch macht, aber vielleicht manchen nachbildenden Künstler auf unberührte Meisterwerke hinweist, die eben der Nachbildung noch gewärtig sind. Zugleich mag dieses Verzeichniss auch durch die Beweise nützen, dass manches vorzügliche Gemälde nur durch Stiche aus der Zopfzeit bekannt ist, aber geschmackvollere würdigere Nachbildung verdient, und dass andrerseits auch, ebenfalls in der Perrückenzeit, mancherlei Unwürdiges, Mittelmässiges und Schwaches selbst von berühmten Künstlern gestochen worden ist, vor welchen Wahlfehlern sich die Nachbildner in der heutigen bei Weitem einsichtigeren Zeit hoffentlich hüten werden. Wir beginnen mit den Blättern nach deutschen Meistern. Nach Holbeins Familie Meyer vor der heiligen Jungfrau besitzt man einen Prachtstich von Moritz Steinla. Die Schrift dieses Blattes lautet: *Sanctissima Mater Dei parvulum aegrotantem filium Jacobi Meyeri, consulis Basileensis, ulnis fovens; pater ipse cum reliqua familia genuflexi adorant. Mariae Reginae Saxonum Augustissimae.* Joannes Holbein jun. *pinxit. Tabula votiva in pinacotheca regia Dresdae adservata.* Mauritius Steinla *del. et aeri incidit* Dresdae 1841. *Henricus Felsing impr. Darmstadiae.* Imperialfolio. Der Subscriptionspreis war 16 Thlr. Vor der Schrift, blos mit dem Namen der Meister und dem Wappen, 32 Thlr. Die sehr wenigen Abdrücke vor aller Schrift, auf chinesischem Papier, 64 Thaler. Lithographie nach dieser Madonna im Hanfstängelschen Werke, wo man auch nach Holbein den Londner Goldschmied (freilich noch unter der ganz irrigen Angabe „Herzog Sforza von Mailand, nach Lion. da Vinci“)

lithographirt findet. Stich dieses Porträts von *Folkema*. Stich des Holbeinischen Bildnisses des Erasmus Roterdamus von *Jean Jacques Flipart*. Nach Karl Loth (Carlotto) hat *Joh. Elias Haid* den von seiner Frau und seinen Freunden getrösteten Hiob gestochen. Nach Heinrich Roos ist die ruhende Heerde und ein andres Heerdenstück im Hanfstängischen Werke lithographirt. Radirungen vom Maler selbst, von *A. Hertzinger* und *Joh. Elias Riedinger*, Stiche von *Wilh. von Kobell* u. A. Nach Christoph Pauditz die Rechtsverhandlung lith. in Hanfstängls Werke. Nach Kaspar Netscher in demselben Werke die Dame am Putztische, die Spinnerin, die Sängerin, die kranke Frau, die Klavierspielerin. Der Maler selbst, am Fenster stehend, ist von *Sebastian Klauber* gestochen worden. Oval. Nach Chr. Wilh. Ernst Dietrich die Auferweckung des armen Lazarus, gut gestochen von *Heinrich Guttenberg*. Das an Rembrandt erinnernde Bild des Christus, welcher die herbeigebrachten Kranken heilt, und die Geburt des Heilands kennt man in Radirungen vom Maler selbst. Nach Enoch Seemann ward dessen Selbstporträt schön von *Joh. Gottfried Schmidt* gestochen. (1788. Folio.) Nach Raphael Mengs: Amor, gestochen von *Friedrich Bause*, lithographirt in Hanfstängls Werke; Selbstporträt (Brustbild) nach dem Pasteligemälde gestochen von *Ludwig Gruner*, dasselbe (?) von *Domenico Cunego* und von *Peter Pichler*; Magdalene, gest. von *Karl Ludwig Bernhard Buchhorn*. — Nach dem Dänen Ismael Mengs ward dessen Selbstporträt von *Bartolommeo Follino* gestochen. — Nach dem Böhmen Karl Screta stach *A. W. Böhm* den St. Paulus. — Nach französischen Meistern führen wir folgende Blätter. Die Flucht der heiligen Familie in schöner Landschaft, und die sicilianische Küstengegend mit Acis und Galathea im Vorgrunde, nach Claude Gelée (Lorrain) gestochen von *Fr. Wilh. Gmelin*. König August III. von Polen, ganze Figur, nach Hyazinth Rigaud gestochen von *J. J. Balechou*. (1750. Royalfolio.) Selbstporträt des Antoine Pesne, Premier Peintre du Roy de Prusse, schön gestochen 1752 von seinem Freunde *Georg Friedr. Schmidt*. *K. G. Rasp* hat nach A. Pesne das Mädchen mit Hühnern und Tauben gestochen. Gastmahl des Farisäers Simon, wo Magdalene vor dem als Gast anwesenden Christus kniet, um ihm die Füsse zu salben, vom Autor des Gemäldes, Pierre Subleyras, selbst radirt. (Ein Hauptblatt, im Aetz- und unvollendeten Probedruck bei Weigel 3⅔ Thlr.) Das schöne Wiener Chokoladenmädchen, nach Liotard's Pastellbilde, lithographirt von *Léon Noël*. — Niederländer. Nach Nik. Berchem die grosse Felsenlandschaft mit Thieren, gestochen von *Allamet*. (Sehr gr. Royalf.) Nach Ferdinand Bol: Josef stellt seinen Vater dem Könige Pharao vor, gestochen von *Efraim Gottlieb Krüger*. Dasselbe Bild, dann der Traum des Jakob und die Flucht der heil. Familie nach Aegypten, lithographirt in Hanfstängls Werke. Abendlandschaft nach Jan Both, lithogr. von *Friedr. Hohe*. Der Schreibmeister, der Zahnarzt, der Eremit, der Maler als Violinspieler und ein andres Selbstporträt nach Gerhard Dow, lithographirt im Hanfstängischen Werke. Nach A. van Dyck stachen *Panneels* und *Schelte a Bolswert* den trunkenen, von Bacchanten geführten Silen. Karl I. von England, Schwarzkunstblatt von *Beckett*. Die Kinder Karls des Ersten, gestochen von *Richard Purcell*. Den sogenannten Cromwell (Figur eines geharnischten Mannes mit rother Binde) und den sitzenden Greis im Pelzrocke, der „Siebenbürge" genannt, stach *Karl Gottlieb Rasp*. In Hanfstängels Werke sind nach Dyck lithographirt: die Danaë, Karl I. von England, dessen Kinder, und das Porträt eines Unbekannten. Nach dem Dyckschen Porträtstücke, welches zuweilen das „Bildniss des Bruders Rubens" genannt wird, hat der alte Holzschneidekünstler *Christoffel Jegher* ein Hauptblatt in Helldunkel mit zwei Platten geliefert, das in trefflichen Drucken existirt, sich aber sehr selten macht. (In Folio. Der Name Chr. Jegher oben rechts.) Nach Eckhout: Simeon im Tempel, Lithographie in Hanfst. W. Eine Frau mit ihrem Kinde nach Barth. van der Helst in dems. Werke. Lithographie nach Hondekoeters Bilde: die Hühner und der Raubvogel, ebendaselbst. Der Zahnbrecher nach Honthorst und das von blendend hell ins Gemach hereinfallendem Sonnenschein beleuchtete, brieflesende Mädchen, nach Pieter de Hooghe, ebenfalls in Hanfstängls Galleriewerke. Das Familienconcert (sowie die Alten singen, so zwitschern die Jungen) nach Jordaens gestochen von *Schelte a Bolswert*. Die Spitzenklöpplerin, der Wildprethändler, die Wildprethändlerin, der Geflügelhändler, der Maler selbst und seine Frau, nach Metzü lithographirt in *Franz Hanfstängl's* Werke. Der Kesselflicker, der Trompeter, die Wahrsagerin, der Gelehrte, das Atelier des Malers, nach Frans van Mieris auf Stein gezeichnet in dems. W. Der seine Depeschen erwartende Trompeter, gestochen von *Haid*. Die Frau des Mieris, den Papagei fütternd; nach dem Originale, davon in der Gall. sich eine Kopie befindet, gestochen von *J. S. Klauber*. Nach Netscher: der Maler

selbst, musicirend mit seiner Frau, gestochen von *Efraim Gottlieb Krüger;* Bildniss des Malers, gest. von *Ant. Fr. Emery;* die Klavierspielerin, auf Stein gezeichnet von *Franz Hanfstängl.* Holländische Bauernschenke und die Malerwerkstatt, nach Ostade lith. in Hanfst. W. Landschaft nach Poelenburg mit Figuren von Pieter Bout, gestochen von *J. G. A. Frenzel.* Nach Erasmus Quellinus die Krönung der heiligen Katharina, gest. von *L. Zucchi.* Nach Rembrandt: Entführung des Ganymed, Hauptstich (in Royalf.) von *C. G. Schultze*, Lithographie von *Léon Noël* (im Wunderschen Galleriewerke); junger Mann mit Mütze, Selbstporträt Rembrandts, und die Mutter des Malers, Halbfigur, radirt von *Georg Friedr. Schmidt;* die goldwiegende Alte, gestochen von *Jan van der Bruggen;* ein alter Philosoph im Lehnstuhl sitzend, mit Pelzmütze, gest. von *P. Tanjé* (Grossfolio); das Opfer des Manoah, gestochen von *Jakob Houbraken;* die Grablegung, gest. von *Ernst Christoph Hess;* das Fest des Ahasverus, das Opfer des Manoah, und der Maler mit seiner Frau, lithographirt im Hanfstänglschen Werke; Rembrandts Tochter, Halbfigur, wiedergegeben in einem blaugedruckten Schwarzkunstblatte von *Preissler* 1749 (Grossfolio); Büste eines Greises mit Barett und langem Barte, gest. von *Balzer* und von *C. G. Schultze.* Nach Peter Paul Rubens: der Liebesgarten, reiche Composition in zwei sehr grossen nicht zusammengefügten Holzschnitt-Blättern wiedergegeben von *Christoffel Jegher* (Kapitalblatt in grösstem Imperial-Querfolio); der trunkne Silen von einem Satyr und Faun begleitet, kräftiger Holzschnitt von *Jegher* (sehr gr. Fol.); die beiden Söhne Rubens', gestochen von *Jeröme Danzel* und von *Jean Daullé* (dem Blatte des Letztern rühmt man eine vorzüglich treue Ueberlieferung des Urbildes nach); dieselben gestochen von *G. A. Müller*, der gegen Mitte des vorigen Jahrh. zu Wien arbeitete (ein Bl. in Grossfol.); der Triumf Karls V., gestochen von *Antonio Lorenzini;* das berühmte „Quos Ego," gest. von *Jean Daullé;* das jüngste Gericht, gestochen in zwei Platten von *Cornelis Visscher* (in Royalfolio, ein erster Druck mit P. Soutman's Adresse kostet bei Weigel 3½ Thlr.); dasselbe gest. von *Ernst Christoph Hess;* Anbetung der Könige, vorzüglich gestochen von *Vorsterman* (dieser Stich sehr schön kopirt von *Pieter Nolpe*); denselben Gegenstand stachen *Panneels*, *Schelte a Bolswert*, *Rambout Heymhoweck* und sehr schön *Nikolaus Lauwers;* St. Rochus, bekannt durch einen Hauptstich von *Paul Pontius*, ferner durch ein Blatt von *Franz Pigeot;* der betrunkne Silen, gest. von *Howard Hodges;* der trunkene Bacchus, von einem Faun und Satyr unterstützt, gest. von *Willem Panneels;* das Urtheil des Paris, gestochen von *Jakob Neefs;* Meleager, welcher der schönen Atalante den Eberkopf überreicht, Radirung von *Panneels;* die Eberjagd, ein Hauptstich von *P. Soutman*, Lithographie von *Léon Noël;* die Löwenjagd, Radirung von *Joh. Elias Riedinger*, Stiche von *Schelte a Bolswert* und von *Jacques Philippe le Bas:* Porträt einer alten Frau, gestochen von *Tanjé;* die Alte mit dem Licht, wo der Knabe sich das seinige anzündet, Halbfiguren in Honthorst's Charakter, ein schönes wenig vorkommendes, von Rubens selber geätztes und (wie man glaubt) von *Lukas Vorsterman* mit dem Grabstichel vollendetes Blatt, dessen Gegenstand ähnlich, aber mit mehren Abweichungen, in einem der Rubensischen Stücke der Gall. vorkommt; die Satyrs bei den Nymfen, die Löwenjagd, der Liebesgarten, und die Söhne des Meisters, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach Ruisdael stachen *Joh. Georg Primavesi* (die Landschaft mit dem Kirchhof, ein in der Weise des Boissieux radirtes Blatt von 23 Zoll Höhe und 28 Zoll 9 Linien Breite, aus dem J. 1808), *Joh. Gottlob Schumann* (die Landschaft mit Wald und zwei Bauern, die einen Karren lenken, ein Bl. in Querfolio a. d. J. 1781), *Karl August Richter* (den schönen Eichenwald, durch welchen links eine Strasse führt, im Hintergrunde Vieh, ein unter dem Titel *la Solitude forestière* erschienenes Blatt von 15 Zoll Höhe und 22 Zoll Breite), *Christian August Günther* (die Parforcejagd, ein kolorirtes Aquatintablatt in quer Royalfolio), *A. Zingg* und *Karl Pescheck* (dasselbe Gemälde, das Bl. des Letztern in klein Querfolio). Im J. 1810 kopirte *Jakob August Schmidt* die Jagdlandschaft sehr schön in Sepia, und veranstaltete dann auch treffliche Nachbildungen dieses Werks. Die Umrisse wurden geätzt; dann ward das Ganze meisterhaft ausgetuscht und in Wasserfarben gemalt, daher diese Blätter ganz wie Zeichnungen erscheinen. Sie kamen in Rittners (später Ernst Arnolds) Verlage heraus. Lithographirt ward die Jagd von *Friedrich Hohe.* Die berühmte Landschaft mit dem Kloster, auf Stein gezeichnet von *Franz Hanfstängl.* Nach G. Schalcken das Eier untersuchende Mädchen in Hanfstängls Werke. An den Künstler, der eine vor ihm auf dem Tische stehende Venusbüste beleuchtet, erinnert ein Schwarzkunstblatt von *Jakob Gole*, das ebenfalls nach Schalcken gearbeitet ist und einen jungen beim Lampenlicht den Kopf der Venus zeichnenden Mann vorstellt. Nach Slingelandt: die Spitzenklöpplerin

und die musikalische Unterhaltung, in Hanfstängls Werke. Nach Frans Snyder; die Schweinsjagd, ebendaselbst. Nach Swanevelt eine schöne Landschaft, gestochen unter dem Titel „les beaux environs" von *Karl Aug. Richter*. Nach David Teniers: die niederländische Dorfschenke, die Rauchgesellschaft, der Chemiker und die niederländ. Bauernhochzeit, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Terborch: die Lautenspielerin, der Trompeter, die Dame, welche sich die Hände wäscht, in dems. Galleriewerke. Nach Adr. van de Velde: eine holländische Winterlandschaft, ebendaselbst. Nach Verelst: Bildniss eines Generals im Harnisch, 1756 von *Joh. Anton Riedel* radirt. Nach Vinckebooms: das Bauernfest, gestochen von *Hessel*. Nach Adr. van der Werff: die Verstossung der Hagar, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Ph. Wouverman: das Reitergefecht oder die brennende Windmühle, die Schmiede, der Pferdemarkt, das Feldlager, der Pferdestall, und eine Jagdscene, auf Stein gezeichnet von *Friedrich Hohe*. Der Hauptstecher nach Wouverman, *Jean Moyreau*, bietet in seinem Werke folgende Blätter nach jetzt in Dresden befindlichen Stücken: den offenen Pferdestall, links eine Kindergruppe (das *L'ecurie* genannte Blatt), und *la boutique de maréchal*, links bei den alten Gebäuden am Felsen eine Schmiede (die Originale zur Zeit des Stechers in Verrue's Kabinet); *Pillage des reitres pendant les guerres civiles des Français sous Henry III. en* 1587 (nach dem Originale, das der Stecher selbst besass, reiches Blatt im ersten Drucke vor dem sächsischen Wappen, im zweiten Drucke mit dem polnisch-sächsischen Wappen und der Schrift *le pillage des reitres*); Kavalleriegefecht bei der brennenden Mühle (das *l'embrassement de moulin* betitelte Blatt nach dem in Tugny's Kabinet befindlich gewesenen Originale); die schöne reiche Composition *la fontaine de Bacchus*, links der Brunnen; endlich das schöne Bild *la charité des Capucins*, reisende Pilger bei einem Kapuzinerkloster. Nach Hendrik Martens Zorgh: die Fischhändlerin, lithogr. in Hanfstängls Werke. Nach P. de Grebber: das Brustbild eines Mannes mit Mütze und Pelzmantel, nach A. de Gelder: das Bildniss eines Kriegers mit der Partisane, nach G. Flinck: ein Alter mit Spitzbart, radirt von *Joh. Anton Riedel*. Von Demselben radirte Blätter nach Rembrandt, darunter die goldwiegende Alte in kl. 4. 1754. — Blätter nach italiänischen Originalen. Die tanzenden Amoretten nach Franz Albano, gest. von *Tanjé*. La Modonna coi quattro Santi, del quadro orig. di B. Ramenghi detto il Bagnacavallo esistente nella reale Galleria di Dresda, ein Bl. in Imperialfolio, gestochen von *Peter Lutz*. Hagar und Ismael nach dem schönen Gemälde des Federigo Baroccio lithographirt in Hanfstängls Werke. Einen meisterhaften Stich, freilich nicht nach dem Originalbilde, sondern nach einer Kopie von Kügelgen, lieferte *Giovita Garavaglia* für den Kunsthändler Artaria in Mannheim. Nach Bassan vecchio stach *Pierre Chenu* die Anbetung der Hirten und die Vertreibung der Krämer aus dem Tempel (letzteres Blatt gemeinsam mit *Philipp Kilian*). Nach Battoni stachen die büssende Magdalene *Josef Camerata*, *Karl von Pechwell*, *Peter Pichler* und *Joh. Konrad Krüger* (Letzterer in Punktirmanier). Lithographie im Hanfstänglschen Werke. Nach Paris Bordone: Maria mit dem Christkinde, in dems. W. Nach Cantarini: der keusche Josef, gestochen von *Camerata*. Nach Annibal Caracci: die thronende Maria mit dem Kinde, wobei der heilige Matthäus, gestochen von *Nicolas Gabriel Dupuis*, lithographirt in Hanfstängls Werke; der an die Kranken Almosen austheilenden Rochus, gestochen von *Guido Reni* (in quer Grossfolio, Abdrücke mit der Adresse von Stephani); der Genius des Ruhmes und der Ehre, gestochen von *Claude Donat Jardinier*; Christus mit der Dornenkrone, gest. von *Michael Keyl*. Nach Michelangelo Caravaggio: die falschen Spieler und römische Soldaten in der Wachtstube, lithographirt in Hanfstängls Werke; die Spieler, gestochen 1772 von *Volpato*. Nach Castiglione: Noah die Thiere in die Arche treibend, gest. von *Jean Bapt. Massé*, am besten aber vom Maler selbst. Nach Cignani: Josef flieht vor der lüsternen Frau Königin Potifar, malerisch gearbeitetes Blatt von *Jakob Frey*, auch gestochen von *Freidhoff*, lithographirt von *Léon Noël* (im Wunderschen Galleriewerke). Nach Cimada Conegliano das feierliche Christusbild, älterer Stich von *Folkema*, neuester Stich von *G. Planer* in Dresden, beide Blätter in Grossfolio. Nach Correggio hat *Karl Heinrich Rahl* die heilige Nacht oder die Geburt des Heilands meisterhaft im Geiste des Originals wiedergegeben (ein Blatt von 22 Zoll Höhe und 19 Zoll Breite); ferner stachen die Nacht *Joh. Josef Freidhoff* (dessen Blatt 30 Zoll Höhe bei 21 Zoll Breite hat) und *Giuseppe Maria Mitelli* („Notte di Correggio," ein frei radirtes Blatt von 16 Zoll 4 Linien Höhe bei 10 Zoll 6 Linien Breite, in spätern Drucken mit Rossi's Adresse); die Magdalene, nach welcher in der Gall. auch eine Kopie von Christian Wilh. Ernst Dietrich existirt, kennt man durch das Prachtblatt

von *Giuseppe Longhi* (1809) durch eins der vorzüglichsten Blätter von *Freidhoff*, ferner durch Stiche von *Jean Daullé*, *Karl Rahl* und Andern; die Madonna des heil. Sebastian ist bekannt durch einen vorzüglichen Stich von *Phil. Andreas Kilian* und durch die Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl*, die Leda in Hauptstichen von *Porporati* und *Ignazio Pavon*, das Bildniss des Arztes des Antonio Allegri im Stich von *Tanjé*, und die Madonna des heil. Franziskus im Kapitalblatt von *Peter Lutz*. Nach Giuseppe Maria Crespi die sieben Sakramente, sieben geistreich radirte Blätter von dem frühern Gallerieinspector *Johann Anton Riedel* (in Kleinfolio, mit dem Titel: *i sette sacramenti di G. M. Crespi. Ant. Riedel del. et sc.* 1754); die heil. Jungfrau mit dem Kinde, welches auf einem Kissen sitzt und die Schrift der für das Rohrkreuzchen des kleinen Johannes bestimmten Rolle betrachtet, von Demselben radirt (in 4., 1755); der duldende Heiland von zwei Soldaten begleitet, Halbfiguren, ein ebenfalls von Riedel radirtes Blatt in 4. (1767). Nach Dolce die heil. Cäcilie, älterer Stich in 8. von *Heinr. Friedr. Thomas Schmidt*, neuester Stich von *Friedrich Knolle*, Lithographie von *Valentin Schertle*; Christus das Brot und den Wein segnend, Stich in Folio von *Karl Ludw. Bernh. Buchhorn* (auch von *R. Earlom?*); die Tochter der Herodias, Steinzeichnung im Hanfstängischen Werke. Nach Dosso Dossi's kostbarem Bilde der vier Kirchenväter, welche über die Empfängniss Mariens debattiren, existirt ein Stich von *Ph. A. Kilian*. Nach Franceschini hat *J. P. Pichler* die Geburt des Adonis gestochen. Nach Garofalo eine Steinzeichnung der vor dem Christkinde betenden Maria im Hanfstängischen Werke. Nach Gimignano die Madonna mit dem Kinde und St. Johannes, trefflicher Stich von *Efraim Gottlieb Krüger*, ferner ein rein und kräftig in schöner Abwechslung gestochenes Blatt von *Giovita Garavaglia*, und eine Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl*. Halbfigur der heil. Jungfrau, gestochen von *Nikolaus Hoff*. Nach Giordano, dessen Werke nicht zur Nachbildung zu empfehlen sind, stach *Beauvarlet* den Raub der Sabinerinnen und *Benedetto Eredi* die Lucretia. Nach Giorgione Jakob und Rahel, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Giulio Romano die Madonna del bacino (die heil. Jungfrau mit dem Becken), gest. von *Bonasone*, lithogr. im Hanfstänglschen Werke; dieselbe Darstellung gestochen von *Jean Jacques Flipart*. (Eine ähnliche Darstellung, ebenfalls von *Giulio*, ward durch *B. del Moro* gestochen; hier hält Maria knieend das Kind in ein Becken, dabei befinden sich St. Anna und St. Josef, im Grunde des Bildes St. Elisabeth und der Täufer. Eine vorzüglich schöne Composition.) Nach Guercino die von Cefalus getödtete und beklagte Prokris, gest. von *Louis Simon l'Empereur* und von *Michael Keyl*; Venus und Adonis, gest. von *Tommaso Piroli* und von *L'Empereur*; Semiramis, gest. von *Jeremias Falck*; der Evangelist Matthäus, sich die Feder schneidend, Halbfigur, ein radirtes Blatt in gr. 4. von *Joh. Anton Riedel* (1754). Nach Lanfranco der weinende Petrus, gest. von *Jean Daullé*. Nach Lucatelli eine Landschaft, Aquatintablatt von *Benedikt Piringer*. Nach Maratti das in Correggischer Art gehaltene Bild der Maria, welche das in der Krippe schlafende Kind betrachtet, schön gestochen von *Claude Donat Jardinier*; dieselbe Composition gest. von *L. Zucchi*; Maria den Schleier vom schlafenden Kinde hebend, gest. von *Jean Daullé*. Nach Pagani: die das Kreuz inbrünstig küssende Magdalene, gest. von *Tardieu*. Nach Palmavecchio die Töchter des Meisters und die heil. Jungfrau mit dem Kinde, lithographirt in Hanfstängls Werke. Nach Panini: Landschaft mit Ruinen, gest. von *Jean Moyreau*. Nach Parmeggianino (Franz Mazzuoli, Mazzolino) die nach dem eine Rose haltenden Kinde so genannte „Madonna della Rosa," gestochen von *J. C. Teucher*. Nach Parmesano der heil. Sebastian, gest. von *Noël Lemire*. Nach Franz Penni der heilige Georg im Kampf mit dem Lindwurm, Lithographie in Hanfstängels Werke. Nach Giuseppe Porta (gen. Gius. del Salviati oder Gius. della Grafagnana) der Leichnam des Herrn am Grabe von drei Engeln beweint, Stich von *P. Tanjé*. Nach Camillo Procaccini die herrliche Composition des den Pestkranken beistehenden Rochus, Stich von *Camerata*. Nach Raffael von Urbino die „Madonna di San Sisto," Meisterstich von *Christian Friedrich Müller*, dem Sohne und Schüler Johann Gotthard Müllers. (Veranlasser dieses berühmten Stichs war der Kunsthändler Rittner. Müller hatte dabei mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, doch ward das Gelingen des Werkes durch den günstigen Umstand befördert, dass der Künstler 1814 eine Professur bei der Dresdner Kunstakademie erhielt und in dieser Stellung das Urbild stets zur Anschauung haben konnte. Von da an war die Madonna sein einziger Gedanke bei Tag und Nacht, und das Ziel einer Anstrengung, welcher sein zart organisirter Körper zu unterliegen drohte. Er verfiel auch bald nach Vollendung der Platte in eine düstere Schwermuth, die immermehr zunahm und sich zu einer unheilbaren Gemüthskrankheit ausbildete.

Seine Fantasie beschäftigte sich mit den heiligen und himmlischen Gegenständen, welchen Jahrelang seine mühseligste Arbeit gegolten hatte. Um zu der vollendeten Entkörperung zu gelangen, welche ihm wundersam vorschwebte, verweigerte er hartnäckig den Genuss irgend eines Nahrungsmittels oder Getränkes; ihn abzubringen aber von seinem Entschlusse, auf dem Wege des Hungers in die Seligkeit einzugehen, vermochten nicht Aerzte, nicht Freunde; selbst die liebreichste Beharrlichkeit seiner Gattin und der Anblick seiner zwei lieblichen Kinder vermochte nichts über ihn. So starb er 1816 auf dem Sonnenstein bei Pirna und es wurde ihm nicht einmal mehr der Genuss zu Theil, einen durch Ramboz in Paris besorgten Abdruck seiner Platte zu sehen. Wenige Stunden nach des Künstlers Hinscheiden kam der erste Druck in Dresden an und derselbe ward nun, wie einst bei Raffaels Leichnam das Gemälde der Verklärung auf Tabor, bei der Leiche des dreiunddreissigjährigen Stechers ausgestellt. Sein Meisterblatt hält die Vergleichung mit den ausserordentlichsten Leistungen aus, die je unter dem Grabstichel entstanden. Vortrefflich löst sich die hochherrliche Gestalt der Muttergottes vom Grunde ab, und die aus zahllosen Engelköpfchen bestehende Umglorung der Jungfrau ist wahrhaft bewundernswerth in ihrer Klarheit und in dem sanften Uebergange vom hellen Lichte zur Dämmerung. Auch hinsichtlich der kräftig malerischen Behandlung ist dieses Blatt ein vollendetes Meisterstück. Die Wolken, auf welchen die Madonna steht und die Heiligen Sixtus und Barbara knieen, sind ausgezeichnet durch die sanften Uebergänge; das Gewandwesen ist durchgehends vortrefflich und in Betracht des Geistes und Ausdrucks der Köpfe hat Friedrich Müller alles geleistet, was nur die tüchtigsten Meister der Stechkunst in ähnlichen Fällen zu leisten vermochten. Der Preis des Blattes [in Imperialfolio], das so vielen spätern Stichen und Steinzeichnungen zum Vorbilde gedient hat, war ursprünglich auf 3 Louisd'or gestellt, ward aber später ausserordentlich gesteigert; noch immer werden namentlich die ersten, jetzt seltner gewordnen Drucke, mit den höchsten Preisen bezahlt.) Nachstiche des Müllerschen Blattes von *Ignazio Pavon*, *F. Tosetti* (1821) und Andern. Aelterer Stich von *Christian Gottfried Schultze*, ein Hauptblatt dieses Stechers, für das Galleriewerk geliefert. (Ebenfalls in gr. Imperialfolio. Abdrücke vor der Schrift, nur mit dem sächsischen Wappen, sind die seltensten. Es sind aber die neuen Abdrücke, welche von der im kön. Kupferstichkabinet befindlichen Platte durch einen Pariser Drucker abgezogen wurden, wohl vorzuziehen, da sie an Kraft und Reinheit die früheren überbieten. Nächst der Müllerschen Leistung nimmt dieser Schultzesche Stich als ein nicht minder selbständig nach dem Urbilde gelieferten Blatt immer noch eine vorzügliche Stelle ein.) Vorzüglichster Stahlstich der Madonna di San Sisto von *F. Nordheim*. (Imperialfolio. Ein erster Probedruck kostet bei Rud. Weigel 16 Thaler.) Lithographieen von *G. Bodmer*, *Fr. Hanfstängl*, *A. Maurin*, *Léon Noël*, *Th. Driendl*, sämmtlich in Grossfolio. Die Madonna mit dem Kinde apart: von *J. J. Agar* 1799 punktirt und in Farben gedruckt (rund, Durchmesser 7 Zoll 3 Linien); Halbfigur der Mad. mit dem Kinde, gestochen von *J. C. Ulmer*, vollendet von *C. Piotti* unter Longhi's Leitung. (Folio.) Die beiden unten befindlichen Engel, welche auf ihre Hände gestützt in holder Unschuld zur Gottesmutter aufschauen, apart gestochen von *Lutz*. Die Köpfe des heil. Sixtus und der heil. Barbara, in der Originalgrösse auf Stein gezeichnet vom Maler *Jakob Schlesinger*. (Von diesem vornehmlich als Restaurator und Kopirer alter Malerwerke bekannten Künstler, welcher im J. 1822 die Sixtinische Madonna kopirte, besitzt man ein lithographisches Werk in fünf Blättern mit Köpfen und Figuren aus diesem Gemälde, nebst Umriss und Beschreibung des Ganzen. Den Kopf der Barbara lithographirte er im J. 1834 für den Karlsruher Kunstverein; den Kopf des heiligen Sixtus aber gab er als Probeblatt für genanntes Werk.) Nach Guido Reni stach *Joh. Martin Preissler* 1755 für das Galleriewerk die Semiramis mit dem Ninus (ein vorzügliches Blatt in Grossfolio), *Ephraim Gottl. Krüger* die ihr Jesuskind anbetende Maria, *Etienne Frédéric Lignon* das „le Christ au roseau" benannte Eccehomobild (nämlich den das Rohr haltenden Christus mit aufwärts gewandtem Blicke, ein Hauptblatt in Querfolio). Die Halbfigur des gebundenen Christus kennt man auch in guter Radirung von *Chr. Gottfr. Schultze*, dem Schüler Camerata's und J. G. Wille's. (Folio.) Das Eccehomo existirt ferner in Stichen von *Robert Nanteuil* (1653), *Ferd. Anton Krüger* und *Gaigano Cipriani* (einem Schüler Morghens). Nach Sebastian Ricci stach *Jan Punt* die Himmelfahrt Christi (Grossfolio). Nach Pietro Rotari, dem wohlgeborenen Grafen und schwächlichen Maler, stachen leider *Camerata* und *Canale*. Nach Sassoferrato Lithographie der Mad. mit dem Kinde im Hanfstängelschen Werke. Nach Scarsellino da Ferrara stach *Etienne Fessard* den St. Borromäus vor der heil. Familie, *Pietro Petrolert* 1758 ebenfalls eine heil. Familie (in Folio). An So-

limena verschwendeten *Ph. A. Kilian* und *Efr. Gottlieb Krüger* Madonnenstiche. Nach Spagnoletto stach *Guido Reni* den St. Bartholomäus und St. Hieronymus; ferner stachen den letztern Heiligen *Pierre Hutin*, *Jacques Maheux* und *Jean le Pautre*; auch kennt man beide Heilige in Stichen vom Maler selbst. Der Jakob, die Schafe Labans hütend, ist gestochen von *Simon Fokke*. Diogenes mit der Laterne ist durch den Stich von *Jean Daullé* und die Marter des heil. Laurentius durch das Blatt von *Michael Keyl* bekannt. Nach Tiarini ward Angelika und Medor von *Antoine Radiguez* gestochen. Nach Tintoretto stach *Ph. Andr. Kilian* die Ehebrecherin vor Christus (ein Bl. in s. gr. Querfolio). Nach Tizian stachen *Moritz Steinla* und *Friedr. Knolle* das Zinsgroschenbild (einen andern *Cristo della moneta*, im Florentiner Museum, stach *Domenico Picchianti*). Steinzeichnung von *Franz Hanfstängl*. Die Madonna mit Heiligen, Stich von *Jakob Folkema*. Die weibliche Figur mit der Vase, Stich von *Felice Polanzani*. Die schlafende Venus, Stich von *Valentin Lefebure* (*le Febre*). Bildniss des florentinischen Dichters und Satyrs Pietro Aretino, gestochen von *Caraglio*, *Cornelis van Dalen* (auf dessen Blatte der Künstlername fehlt, indem unten nur „Arentyn" gelesen wird), und *Wenzel Hollar* (ein sehr seltenes Hauptblatt in Grossoctav mit der Schrift: *Questo è Pietro Aretino etc. Tiziano pinx. W. Hollar fec.* 1647). Nach Trevisano die heilige Familie, gestochen 1794 von *Joh. Gottfr. Schmidt* (Kleinfolio). Nach dem Neapolitaner Vaccari stach *Camerata* das Gemälde des alten und neuen Bundes. Nach dem Sieneser Franz Vanni die heil. Familie, Stich von *Pierre Etienne Moitte* (Grossfolio). Nach Paul Veronese: die Anbetung der Weisen, die Hochzeit zu Kana, Christus auf dem Wege nach Golgatha, die Familie Concina vor der heil. Jungfrau, sämmtlich lithographirt im Hanfstänglschen Werke; die Anbetung der Könige, Radirung von *Ph. Andr. Kilian*; Darstellung im Tempel, Stich von *Valentin Lefebure*; Hochzeit zu Kana, Stich von *Louis Jacob* von Lisieux (s. gr. Querfolio); Kreuztragung Christi, 1752 für das Galleriewerk gestochen von *Joh. Martin Preissler* (gr. Querfolio); die heil. Jungfrau mit St. Hieronymus und St. Johannes, Votivbild der Familie Concina, gestochen von *Ph. A. Kilian*; Auffindung Mosis, Radirung von *A. Terwesten d. A.* (in gr. Querfolio); Entführung der Europa, Stich von *Valentin Lefebure*; Bildniss des Daniel Barbarigo, Stich von *Jakob Houbraken*. Nach Maria Viani: die unter dem Zelte auf einem Kissen liegende Venus, wo der Liebesgott eben den Vorhang lüftet, 1787 gestochen von *Chr. Gottfried Schultze* (kl. Querfolio). — Diesem noch lange nicht erschöpften Verzeichniss lassen wir einige Zusätze zur Ergänzung folgen. Nach Albano stach *Josef Canale* Adam und Eva. Nach Battoni's Magdalene ein Stich von *Chr. Gottfr. Schultze* (1810. gr. Querfolio). Antonio Canale's venezianische Ansichten kennt man in Selbstradirungen des Malers (Blätter in kl. und gr. Querfolio). Nach Annibal Caracci hat *Gius. Maria Mitelli* die heilige Jungfrau auf dem Throne, mit dem Evangelisten Matthäus, dem Täufer Johannes und dem heil. Franz von Assisi, geistreich radirt. Nach demselben Maler ist der Christuskopf in einem schönen Blatte von *Chr. Gottfr. Schultze* bekannt. (Oval. Kleinfolio.) Nach Correggio ward die Madonna des heil. Franz von *Claude Mattieu Fessard* (nach Andern von *Etienne Fessard*) gestochen, ein nunmehr durch die Lutzische Leistung weit überbotenes Blatt. Nach Guercino stach *Raphael Morghen* den Loth mit seinen Töchtern. Nach dem ungewissen Meister der heil. Familie mit dem Gängelwagen, welche aus dem Kabinet de Reynst stammt und früher dem Andrea del Sarto, jetzt dem Sassoferrato beigelegt wird, stachen *Jeremias Falck* und *Pierre Etienne Moitte* (Blätter in gr. Querfolio). Nach Nogari stach *Felice Polanzani* die Halbfigur eines Mannes, der seine Rechte auf zwei Schuldbücher legt. (Bl. in kl. 4.) Nach Parmesano das berühmte, aus dem Hause Zani nach Dresden gewanderte Gemälde: die heil. Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoosse, das mit der Rechten eine Rose hält und die Linke auf die Weltkugel stützt, ein von *Domenico Pellegrini* (*Tibaldi*) gestochenes, aber ohne dessen Namen erschienenes Blatt von 17 Zoll Höhe und 12 Zoll Breite, mit der Schrift: *et flos de radice ascendet et requiescet super eum spiritus domini*. Nach Piazetta das Opfer Abrahams, gestochen von *Ph. A. Kilian*. Nach Giulio Pippi (Romano): Venus mit dem kleinen Gotte, der sie liebkos't, gestochen von *Christian Gottfr. Schultze*, in Folio. Nach Pordenone (Licinio Regillo): Katharina Cornara, letzte Königin von Cypern, gest. von *Chr. Gottfr. Schultze*, Bl. in Grossfolio. Nach Mattia Preti (Calabrese): der ungläubige Thomas, die Finger in Christi Wundenmale legend, ein Blatt von *Josef Canale*, das Beauvariet mit dem Grabstichel vollendet hat. Nach Rosalba's Pasteligemälde: der schöne Engländer, Stich von *J. Canale*. — Nach Murillo die sitzende Madonna, lithographirt im Hanfstänglschen Werke. Nach Velasquez das Bildniss des Gaspar Gusman, Herzogs von Olivarez, nach

der Rubensischen Kopie trefflich gestochen von *Paul Pontius*. — Nikolas Poussin's Selbstporträt, gest. von *Etienne Frédéric Lignon*, ein vortreffliches Blatt in Folio. (Es existirt auch eine sehr kräftige Radirung in Kleinfolio mit der Schrift: *il ritratto di Nicola Poussino dipinto da se medesimo e fatto a aqua forte dal quadro originale.*) Ferner das Reich der Flora, Stich von *Etienne Fessard* (in Grossfolio); Triumf der Flora, Stich von *Claude Niquet*. — Nach dem böhmischen Eklektiker Karl Sereta stachen *Kilian*, *Küsell* und mehre Andre. — Nach G. Dow lithographirte *F. Pecht* den Zahnarzt. Nach A. van Dyck stach *John Faber* Karl den Ersten von England (Kniestück). Nach Eckhout radirte *Adam Friedr. Oeser* 1756 die Beschneidung des Jesusknaben (ein seltenes Bl. in qu. 4.). Nach Pieter de Grebber radirte *J. A. Riedel* das Brustbild einer Dame mit federgeschmückter Haube, und *Chr. Gottfr. Schultze* 1771 die Büste einer jungen Frau im Pelzkleide (Bl. in Octav). Abraham Hondius: die Bache, welche wüthend gegen Hunde sich vertheidigt, ein sehr selten gewordenes Blatt vom Maler selbst. (*Abr. Hondius pinxit, sculpsit. R. Tompson exc.*) Nach Jan Lievensz zwei Brustbilder, radirt von *Joh. Anton Riedel*. Nach Franz Mieris: die Frau des Malers, ihren Papagei fütternd, ein Hauptblatt (in Folio) von *Ignatz Sebastian Klauber*, im ersten Drucke nur mit der Schrift *la Femme de Mieris*, mit dem Künstlernamen und Wappen. Nach Adr. Ostade: der Maler in seinem Atelier, lithographirt von *K. Straub*. (Man hat ein von Ostade selbst radirtes Blatt in Kleinfolio, welches ihn ebenfalls in der Werkstatt zeigt; unten liest man *Pictor Apellaed etc. A. v. Ostade fecit.*) Nach Rembrandt stach *Chr. Gottfr. Schultze* 1772 unter Wille's Leitung zu Paris die Büste eines Greises mit Barett und langem Bart (seltenes Blättchen in Octav). Derselbe stach auch die Entführung des Ganymed durch den Zeusadler (ein Bl. in Royalfolio). Die Halbfigur der reichgekleideten, mit Perlen um Hals und Haar geschmückten jungen Weiblichkeit, welche man für Rembrandts Tochter hält, hat der Meister selbst in einem sehr schön radirten Blättchen wiedergegeben. Nach Peter Paul Rubens stach *Stölzel* das etwas beschädigte Brustbild der Isabella Brant mit offenem Haarputz, *Zucchi* ein andres Porträt der Gemahlin des Meisters mit Barett, Schleier und Spitzenkragen); *Daullé* und *Danzel* stachen das ausgezeichnete Gemälde der beiden Söhne Rubens', der Jüngere mit einem Hänfling spielend, dessen Fuss er an eine Schnur gebunden hat (ein ähnliches und ebenfalls ächtes Bild, bekannt durch *Gustav Adolf Müller's* Stich in Grossfolio, befindet sich in der Gallerie Liechtenstein zu Wien). Die Büste eines alten Spaniers und das Porträt einer jungen Frau, welche der ersten Gemahlin des Meisters ähnelt, Stiche von *Zucchi*. Der Liebesgarten, von den Holländern „*Venus Lusthof*" genannt, erfuhr die erste Nachbildung im grossen Holzschnitt von *Christoph Jegher*, dann im Stich von *P. Clouet* (1665). Dieser Stich gibt das Dresdner Bild wieder, welches mehr Figuren als der Jeghersche Holzschnitt aufweist. (Ein ähnliches Bild, das beim Herzog von Infantado gesehn ward und welches Smith in seinem Kataloge dem Dresdner Gemälde vorziehen wollte, hat *L'Empereur* 1768 gestochen. Die Darstellung differirt etwas von der bei Jegher und Clouet.) Beiläufig sei hier bemerkt, dass Rubens selbst mit seiner Gemahlin in diesem Lusthofe der Frau Venus auftritt. *C. F. Boëtius* stach (nach der von Hutin gemachten Abzeichnung) die Alte mit der Glutpfanne, wobei ein Knabe, der die Kohlen anbläst, welche dem Ganzen die Beleuchtung geben. *Snyderhoef* und *J. C. Staudinger* stachen die berühmte Löwenjagd mit dem Jäger zu Pferd, den der Löwe anfällt. (Die sehr flüchtige aber geistreiche Skizze zu diesem Bilde befindet sich zu London, im Besitze Sir Robert Peel's. Eine sehr ähnliche Composition, bekannt durch den Stich von *Jean Moyreau*, befand sich zur Zeit dieses Stechers im Kabinet Julienne zu Paris.) *Joh. Elias Riedinger* stach das Gemälde der Löwen und Tiger in der Wildniss, wo im Hintergrunde links ein Löwe verfolgt wird. *Samuel Grünicher* radirte daraus apart die Löwin mit ihren Jungen. *Soutman* und *Willem de Leuw* stachen die Eberjagd, wo rechts zwei Treiber mit gewaltigen Spiessen, links der Jäger und zwei Hunde gesehen werden. (Nur das Landschaftliche erscheint etwas abweichend.) *Schelte a Bolswert* stach die grosse Landschaft der öden Gegend, worin das Eskurial liegt. (Ein zweites Exemplar dieses Gemäldes ist im Besitze des Earl Radnor zu Langfordcastle und wird als ein fleissig und meisterlich gemaltes Stück gepriesen. Das Exemplar erster Hand soll sich in der Samml. des Earl von Egremont zu Pethwurd befinden. Das Dresdner Bild scheint den Rang des dritten Exemplars oder der zweiten Wiederholung zu haben.) *Pierre Tanjé* stach den von der nackten Tugend gekrönten Kaiser Karl den Fünften. (Das aus der Mantuaner Sammlung stammende Bild. Diese höchst geistreiche Allegorie malte Rubens während seines Aufenthaltes am Hofe zu Mantua. Sie ist ein Meisterstück in Bestimmtheit der Zeichnung und von glänzender Harmonie der Färbung.) *Soutman* stach die Entführung der Proserpina

und *Pierre Etienne Moitte* das Urtheil des Paris. *Daullé* stach das berühmte *Quos ego!* (Diese Darstellung soll im J. 1635 beim Einzuge des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich zu Antwerpen einen Triumfbogen geschmückt haben.) *Corn. Bloemaert* stach den Meleager, welcher der schönen Atalante den Eberkopf überreicht. (Das von *Panneels* radirte Blättchen gleichen Inhalts differirt in der Composition. Rubens hat nämlich denselben Gegenstand dreimal gemalt; die grösste Darstellung sieht man in der Münchner Pinakothek.) *Schelte a Bolswert* stach das Bild, wo die Nymfen mit Wildpret und die Satyrn mit Früchten aus den Waldgebirgen zurückkommen. *Lukas Vorsterman* radirte den Traubenpressenden Satyr, bei welchem sich Löwe und Tiger befinden. Von *Rosaspina* Stich des jüngsten Gerichts. Nach dem an Geistesmangel reichen Adr. van der Werff, dessen Werke die Ehre der Nachbildung so oft erhalten und so wenig verdient haben, erwähnen wir nur das von *Karl von Pechwell* gestochene Urtheil des Paris (ein braun gedrucktes Bl. in gr. Royalfolio). — Nach Joh. Heinr. Roos: Thierstücke, gestochen von *Ph. Andr. Kilian.* Nach Christoph Pauditz: das Brustbild eines Mannes mit Stutzbart, langen Haaren und hoher Mütze, fast *en face*, angeblich das Bildniss des Malers, radirt von *Joh. Anton Riedel.* (Bl. in kl. 4.) Nach Enoch Seemann: das Selbstporträt, gestochen von *John Faber.* Nach Raph. Mengs: der Traum Josefs, gestochen von *Blasius Hoefel.* Nach Dietricy (Chr. Wilh. Ernst Dietrich): der bärtige Alte, radirt 1784 von *Joh. Christian Klengel.* Nach Christian Leberecht Vogel: die brüderlich im Abc-Buch blätternden Knaben, die Söhnchen des Malers, lithographirt im Hanfstängischen Werke. Nach Michael Willmann: Brustbild eines niederblickenden jungen Mannes, im Profil, radirt von *J. A. Riedel* (in kl. 4.) und auch von dessen Sohne *Ant. Heinr. Riedel* (Duodezblättchen). Nach der Angelika Kauffmann, einer verbleichten Kunstberühmtheit, die hoffentlich keinen Stecher mehr lockt, stach noch in seiner Geschmacksunschuld der sonst tüchtige *Chr. Gottfr. Schultze* die als Galerieperle Anstellung suchende Vestalin. (Folio.) Nach dem Biberacher Kunstgenie, Joh. Heinrich Schönfeld, ein grosses Blatt von *Gabriel Ehinger:* „Hannibal, welcher den Römern ewigen Hass schwört." — Endlich erwähnen wir noch drei Stiche von *Louis Simon L'Empereur:* den Liebesgarten nach Rubens (von welchem um Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienenen Blatte gleich am ersten Tage 700 Abdrücke zu Paris verkauft wurden), die verwundete Klorinde und die den tödtlich getroffnen Adonis findende Venus, beide nach Guercino.

Die grossen Nachbildungswerke, die über die Gallerie erschienen sind, führen folgende Titel: *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la galerie de Dresde.* (Dieses Werk wurde unter dem Kurfürsten und Polenkönige August III. unternommen; es erlitt Unterbrechung durch den siebenjährigen Krieg, ward jedoch später, wenn auch nicht mit dem früheren Eifer, fortgesetzt. Dafür waren thätig Josef Camerata aus Venedig, Josef Canale aus Rom, Charles Hutin aus Paris (der die meisten Zeichnungen zu diesem Galleriewerke machte und nicht nur hierin mit Fleiss und Genauigkeit verfuhr, sondern auch noch die Probeabdrücke der Stecher nach den Originalen retouchirte), dessen Bruder Pierre Hutin (der ebenfalls für das Galleriewerk zeichnete), Philipp Andreas Kilian von Augsburg, Johann Martin Preissler und Michael Keyl von Nürnberg, Jakob Folkema und Simon Fokke zu Amsterdam, Louis Simon L'Empereur zu Paris, Zacchi und dessen Schüler Follino von Venedig, der Willesche Schüler Christian Gottfried Schultze zu Dresden und andre Künstler.) — Die vorzüglichsten Gemälde der königlichen Gallerie zu Dresden, nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Herausgegeben von Franz Hanfstängl. 36 Lieferungen oder 108 Blätter (in Grossfolio). Preis des Ganzen 216 Thaler. Dresden, Arnoldische Buch- und Kunsthandlung. Begonnen ward dies Werk im J. 1835. Mitarbeiter Hanfstängl's waren Friedrich Hohe, Valentin Schertle, K. Straub, F. Pecht und Andre. Die Drucke, unter Leitung des Herausgebers von K. Pohl besorgt, zeichnen sich durch Reinheit, Klarheit und Kraft so vortheilhaft aus, dass sie neben den besten französischen und englischen Lithographieen nicht nur die Probe bestehen, sondern in Hinsicht auf Harmonie wohl noch den Vorzug behalten. In den Nachbildungen herrscht grosse Treue und Wahrheit. Ausgezeichnet sind die Klavierspielerin nach Kaspar Netscher und der Wildprethändler nach Gabriel Metzü, beide von Hanfstängl selbst lithographirt; nicht minder schön der Zinsgroschen nach Tizian und die Madonna des heil. Sebastian nach Correggio, ebenfalls von Hanfstängl's eigener Hand. Stets meisterhaft aber sind vorzugsweise die Nachbildungen der niederländischen Malerwerke. Es gelang Hanfstängl wie vielleicht keinem andern Steinzeichner vor ihm, mit dem allgemeinen Effekte, dem Zauber des Helldunkels und der allgemeinen Charakteri-

stik der betreffenden Originale auch den eigenthümlichen Vortrag, das Glatte oder Markige, Leichte oder Derbe des Pinsels mittels der lithographischen Kreide kenntlich wiederzugeben und somit, wie weit es nur immer die Abwesenheit der Farbe erlaubte, die Meister der Urbilder in ihrer völligen Eigenthümlichkeit vor uns erscheinen zu lassen. — Ein ähnliches Werk ward 1833 durch den Buchhändler Wunder in Leipzig begonnen und nachher durch den *Dr. med.* Friedr. Ludw. Meissner, der die Handlung übernahm, unter der Wunderschen Firma fortgesetzt. Betitelt: Sammlung von Lithographieen nach den vorzüglichsten Gemälden der kön. Gallerie zu Dresden, gezeichnet und lithographirt von Dresdner und Pariser Künstlern. Mit einer Beschreibung in deutscher, französischer, englischer und italiänischer Sprache (vom Inspector des Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets zu Dresden, Hrn. J. G. A. Frenzel). Dieses Wundersche Galleriewerk ist in Imperialfolio, hat also weit grösseres Format als das Hanfstängl'sche. Betheiligt bei den Steinzeichnungen war unter andern Künstlern *Léon Noël* zu Paris, von dem man z. B. die famose Entführung des Ganymed nach Rembrandt und den keuschen Josef nach Cignani (auch das schöne Chokoladenmädchen nach Liotard und die Eberjagd nach Rubens) kennt.

Es bleiben uns nun noch ein paar Worte im Allgemeinen über die Gallerie zu sagen übrig. Der vornehmste Theil dieser Kunstschätze kam aus Modena, Mantua, Venedig, aus französischen Sammlungen, aus dem holländischen Kabinet de Reynst etc. etc. Aus der Sammlung des Herzogs von Modena allein wurden vom Kurfürsten und Polenkönige August dem Dritten hundert Bilder (um die Kaufsumme von 130,000 Zechinen) erworben, darunter die sechs Correggio's. Ueberhaupt fiel die Bildung der unschätzbaren Sammlung Dresdens in eine Zeit, wo man durch die schönsten Gelegenheiten zu Erwerbungen begünstigt ward und man auch Mittel und richtigen Kunstsinn hatte, um das Vorzüglichste auszuwählen. Vorzüglich musste der Bilderschacher, den damals namentlich die italiänischen Grossen trieben, um ihre Finanzen zu verbessern, ausserordentlich beitragen, um Dresdens junge Sammlung so glänzend zu machen. Das berühmteste Werk, die Madonna di San Sisto, verdankt die Gallerie bekanntlich der wunderbaren Nachgiebigkeit der Stadt Piacenza, welche durch die Agenten König Augusts III. ihren grössten Schatz sich ablocken und von heiliger Stätte entführen liess. Es war im J. 1754, als Piacenza sich zur Hingabe des Raffael gegen Silberlinge entschloss. Der König und Kurfürst bezahlte das Unbezahlbare mit 11,000 Zechinen (oder wie Winckelmann an Brandis schreibt, mit 60,000 Gulden) und schenkte der Kirche, wo sich sein erkauftes Original befand, eine alte Kopie von *Paris Nogari*. In Dresden wurde das Bild mit ausserordentlichen Ehren empfangen. Die Kiste ward in den Audienzsaal gebracht und das Gemälde feierlich herausgenommen. Da der König bemerkte, dass nur die Wand, wo der Thronsessel stand, geeignet sei, um das Bild in ein günstiges Licht zu stellen, schob er eigenhändig den Thron auf die Seite. Dies that derselbe August, von dem man auch folgenden Zug erzählt. Ein Graf *Pietro Rotari*, der an den Höfen herumreiste und durch übertriebenes Lob beirrt sich für einen grossen Maler hielt, hatte in Dresden die Keckheit, eine von ihm als Nachtstück gemalte Flucht nach Aegypten in der Gallerie, wo man dieses Produkt noch sieht, so aufzustellen, dass es die Rückseite zur Nacht von Correggio bildete, welche letztere auf einer Staffelei stand. Als nun König August die Selbstsucht des gräflichen Malers bemerkte, bestrafte er denselben damit, dass er lächelnd sich mit den Worten abwendete: *C'est bien pour le derrière du Corrège.* — Die Grosssinnigkeit, die sich in solchen Zügen ausspricht, erkennt man auch in der allgemeinen Idee wieder, welche dem Sammeleifer der beiden sächsischen Auguste, die zugleich Könige von Polen waren, zu Grunde lag. Man strebte vor allem nach Hauptwerken, nach unübertrefflichen Stücken grosser Meister, und wenn man auch zuweilen, bei der damals noch sehr mangelhaften Kenntniss der Kunstgeschichte, sich Täuschungen hingab, so überwog doch die einzelnen Fehlurtheile der im Ganzen gesunde, das Wahre und Aechte herausfühlende Kunstsinn, der sich bei der Mehrzahl der Erwerbungen so reg bethätigte. Freilich wurde auf diesem Wege, wo man nur eine Gemälde-Selekte zum reinsten Kunstgenuss erstrebte, keine historische Vollständigkeit der Meister und Schulen erreicht; aber gerade das höhere, nur auf die reifen, kostbaren Blüten der Kunst gerichtete Streben der sammelnden Auguste hat dieser Gallerie auch jene ausserordentliche Bedeutung verschafft, in Folge deren sich ihr Ruhm vor so vielen andern Gallerieen begründet und in alle Welt verbreitet hat. — Leider hat die Gall. lange Zeit an verwirrter Aufstellung laborirt, was den Genuss und das Studium der Bilder häufig verbitterte; auch sind diese Schätze lange sehr ungünstigen Einwirkungen des Lokals ausgesetzt gewesen, wodurch viele Bilder verdorben wurden. Man hat

indess neuerlich die Schäden vorsichtig zu heilen gesucht und auch die Verwirrung der vormaligen Aufstellung dadurch gehoben, dass man Meister und Schüler gruppenweise zusammenstellte, da eben eine chronologische Ordnung sich wegen vieler Lücken nicht durchführen liess. Nach Ueberwindung vieler Hindernisse wurde es möglich, Tafeln mit den Künstlernamen an den Rahmen der Gemälde anzubringen; leider aber stand die zur neuen Anordnung der Gallerie berufene Commission nicht durchweg auf der Höhe der heutigen kunstgeschichtlichen Forschungen, daher nur wenige Versuche, eine richtige Namenangabe einzuführen, an den Täfelchen und im Kataloge bemerkt werden. Es ist hiermit noch gar nicht die Lösung der bedenklichen Aufgabe gemeint, über die zweifelhafte Originalität mancher Gemälde zu entscheiden, sondern nur die Pflicht, herkömmliche unrichtige Benennungen abzuschaffen. Ueberdies befinden sich noch viele namenlose Gemälde in der Gallerie, was daher rührt, dass gründliche Kenntniss nicht durchdringen und nur einige irrthümliche Katalogbenennungen von den Bildern entfernen, aber selten von der richtigen Namenangabe überzeugen konnte. Grade eine Sammlung wie die Dresdner, deren hoher Werth nicht in historischer Vollständigkeit, sondern im Besitze der höchsten unerreichbarsten Leistungen einzelner grosser Meister besteht, sollte durch eine richtige Angabe der Namen, wenigstens von dieser Seite, den Kunstgeschichtforscher befriedigen. Girolamo da Santa Croce, Giorgione, Orazio Farinato und noch viele Andere machen gerechte Ansprüche auf ihre verkannten Werke, indess man grade dem Giorgione eine heilige Familie zugeschrieben hat, welcher der königlichen Gallerie und seiner ganz unwürdig ist, und dagegen das Bildniss eines Mannes, in dessen Armen ein schönes Weib ruht, was ohne Zweifel eins seiner schönsten Jugendwerke ist, ihm noch immer nicht zuerkennen will. Ein auffallendes Beweisstück solcher Verkennungen ist auch der Londner Goldschmied, ein Oelbild auf Holz und Meisterwerk von Hans Holbein, das man für ein (gar Herzog Sforza getauftes) Porträtstück des grade in Oelmalerei wenig oder gar nicht bewandert gewesenen Lionardo da Vinci ausgegeben, wodurch man eine starke Unbekanntschaft mit zwei der grössten Künstler verschiedner Nationen gezeigt hat. Noch immer steht im Kataloge dies Bild unter Vinci, der damit die Reihe der florentinischen Meister eröffnen soll; doch hinkt wenigstens die Note nach, dass in neuerer Zeit dieses Gemälde dem jüngern Holbein zugeschrieben und für das Bildniss eines Engländers gehalten werde. Durchgreifende Abstellung der herkömmlichen Irrthümer in den Meisterangaben gehört zu den dringendsten Wünschen, deren Erfüllung man von der neuen Galleriedirection zu erwarten berechtigt ist.

Antikensammlung. — Für den ersten Kern dieser Sammlung gelten die Ankäufe, welche Kurfürst August im J. 1560 machte; doch lässt sich urkundlich kaum ein Stück des jetzigen Bestandes als in jener Zeit erworben nachweisen. Das Bedeutendere von Dem, was in der ersten Zeit der hiesigen Sammlungen für antik galt, war in der Bibliothek aufgestellt, wo auch die Münzen aufbewahrt wurden. Die wachsende Menge der Bücher indess machte im J. 1717 eine Sonderung der fremdartigen Dinge nothwendig. Die Bildwerke in Bronze und Marmor wurden ausgeschieden und so der Anfang zur Antikensammlung gemacht. — Bestimmte Ankäufe antiker Monumente lassen sich in grössrer Anzahl aus der Regierungszeit Friedrich August I. nachweisen, der überall dankbar genannt werden muss, wo von Dresdens Sammlungen die Rede ist. Ein noch vorhandenes Inventarium beweist, dass in den Jahren 1723 — 1726 sehr bedeutende Erwerbungen gemacht wurden, grade um dieselbe Zeit, als man zu Berlin zu Gunsten völlig fremdartiger Zwecke Markt mit namhaften alten Denkmälern hielt. Dies neuerdings erst aufgefundene Inventarium (unter den Aktenstücken des Dep. der wissenschaftl. Sammlungen und Museen Nr. 7 des IV. Cap.) hat es möglich gemacht, die damals, freilich ohne alle Auswahl zusammengebrachten Monumente, so weit sie hier vorkommen, genauer kennen zu lernen und in den neuesten Katalogen zu bezeichnen. Das Werthvollste unter den Erwerbungen jener Zeit waren eben die Stücke aus der Brandenburgischen Sammlung, die Lor. Beger in dem 1696 herausgekommenen *Thesaurus Brandenburgicus* sämmtlich noch beschrieben hat. Ueber ihren Preis gibt es mancherlei Anekdoten, die nicht ohne Grund sein mögen, wenn auch F. Försters Leben Friedrich Wilhelm I. (Th. II. S. 299) sie ignorirt. Auch die Büsten des 1696 zu Rom verstorbenen Canonicus J. P. Bellori mögen um dieselbe Zeit zu dem vorhandenen Vorrathe gekommen sein, der in der damaligen Bildergallerie, im holländischen Palaisgarten, im grünen Gewölbe, im Paradeschlafgemach und in den beiden Salons des sogenannten Zwingergartens aufgestellt war. Bestimmteres als Lipsius (in seiner Beschreibung der kurf. Antikengallerie in Dresden. Dresden MDCCXCVIII. 4.) darüber sagt, hat sich nicht auffinden lassen. Wahrscheinlich stammen einige der in der

Halle des Gebäudes angebrachten Büsten aus diesem Ankaufe. — Friedrich Augusts grossartige Kunstliebe war indessen in Italien in Ruf gekommen und Anträge mancher Art wurden auf allerlei Wegen an ihn gebracht. Die bedeutendste der ihm angebotenen Sammlungen antiker Denkmäler war die des Fürsten Agostino Chigi, über die der Hofrath J. V. von Berger (er starb zu Wittenberg 1751) bei einer Reise durch Italien genauere Erkundigungen einziehen musste. Sein amtlicher Bericht vom 15. März 1728 an den Gr. von Wackerbarth (bei den Akten des Departements der wissensch. Samml. und Museen, N. 183. f. 2a) beweist, dass damals der Kauf noch nicht abgeschlossen war, dass man über die Sammlung des Kardinals Alex. Albani in Unterhandlung stand und mit dem Bischof von Verona über antike Denkmäler Verhandlungen pflog. Aber wahrscheinlich wurde mit dem Fürsten Chigi am schnellsten abgeschlossen, da von seinen, nach Berger's Versicherung, mässigen Preisen wohl noch Manches abgehen würde, wenn man baares Geld biete. Ueberhaupt sind des Prof. von Berger Mittheilungen über die Krämerei der damaligen italiänischen fürstl. Kunsthändler nicht ohne Interesse und beweisen, dass der einsichtige Mann noch Eins und das Andre im Auge hatte, was leider der Sammlung nicht zu Theil wurde. Er empfahl besonders Venedig, wo griechische Raritäten häufig hingebracht wurden, auf welche die öfters unverständigen Erben nicht reflectirten. Aber grade aus Venedig ist nichts, so weit die bisher bekannten Akten darthun, der Sammlung zu Gute gekommen. — Für welchen Preis die Chigische Sammlung erworben wurde, geht aus den Akten nicht hervor. Auch die Zeit, wenn sie in Dresden eintraf, lässt sich nicht durch ihre Hilfe bestimmen. Keyssler sah im October des J. 1730 eine Sammlung von Antiken im Schlosse des grossen Gartens zu Dresden, von denen er einige Stücke als früheres Eigenthum des Hauses Chigi bezeichnet (Reisen II. Bd. S. 1315); aber alle diese Angaben sind nicht einstimmig mit den viel glaubwürdigeren Inventarien, und die Preise, die er anführt, zu niedrig. Wahrscheinlich ist, dass man sie damals erwartete, dass die Chigischen Marmors vor 1733 in Dresden waren, wo Baron Leplat, ein Ingenieurofficier, der die Beaufsichtigung des grossen Garten-Palastes über sich hatte, das Privilegium zu seinem bekannten Werke *Marbres de Dresde* erhielt, das allmälig im Verlaufe mehrerer Jahre erschien; dass aber später erst die Albanischen (vielleicht bis 1736, wo die italiänischen Arbeiten hier eintrafen, welche dem italiänischen Dörfchen den Namen gaben) zu den übrigen hinzukamen. Man kann annehmen, dass die Antiken die zum Theil hässlichen, meistens störenden und verfehlten Restaurationen aus Italien gleich mitbrachten, weil es im Sinne jener Zeit lag, etwas scheinbar Vollständiges den werthvollsten Fragmenten vorzuziehen. Doch lässt es sich auch durch Leplats Abbildungen nicht entscheidend beweisen. Ueber das Eintreffen der Herculanischen Matronen und ihren Kaufpreis herrscht in den Akten der Sammlung und des Departements ein gleiches Schweigen. Prinz Eugen von Savoyen war 1736 gestorben; aus seinem Nachlasse wurden diese berühmten Statuen erworben. Als Eigenthum der Dresdner Sammlung werden sie zuerst von Winckelmann erwähnt, der vor seiner Abreise nach Italien 1752 sie sah. In die Zwischenzeit fällt ihre Ankunft. — Leider sah man von da ab die Sammlung beinahe für geschlossen an; denn nur wenige und nicht erhebliche Erwerbungen (darunter die Skulpturen, die Gr. Brühl besessen hatte) kamen in der langen Reihe von Jahren hinzu, wo politische Umwälzungen in Italien so bedeutende Werke der alten Kunst locker machten und Anträge zu interessanten Vermehrungen herbeiführten. Ein Hauptgrund dieser Beschränkung mag früher der Mangel eines passlichen Lokals gewesen sein, wo man diese Monumente unterbringen konnte. Den Raum, den sie im „grossen Garten" einnahmen, nennt Winckelmann geradezu einen Breterschuppen, und die Entfernung von der Stadt, die damals Festung war, machte die Aufsicht über sie doppelt beschwerlich. Die Folgen dieses Uebelstandes blieben nicht aus. Die Sammlung war sich beinahe selbst überlassen, und das war nicht grade das Schlimmste, was ihr begegnet ist. Aber aktenmässig lässt sich beweisen, dass man sich sogar gewissenlos an den einzelnen Monumenten verging, da Bildhauer und Marmorirer, unter dem Vorwande der Reinigung, sich in ihr zu thun machten. — Wenige Jahre darauf brach der siebenjährige Krieg aus, der die so entfernte Sammlung wiederholt in Gefahr brachte. Der „grosse Garten" war, wie in neueren Zeiten, mehrmals der Schauplatz blutiger Kämpfe. Indessen trafen die fast unvermeidlichen Verwüstungen mehr die im Garten freistehenden modernen Marmorwerke, und zur besten Widerlegung mancher viel verbreiteten Versicherungen erzählt ein amtlicher Vortrag des H. von Heineken vom 16. Aug. 1760, es sei ein Glück, dass bei den Umständen, da es im grossen Garten so bunt zugegangen, dennoch die Antiken conservirt worden und unbeschädigt geblieben. Ein preussischer General hat noch so viel Liebe für die Künste gehabt, dass er eine Salve-Garde auf

inständiges Ansuchen des Concierge vor das Haus gegeben. Noch später machten die Folgen dieser unglücklichen Ereignisse sich fühlbar. Die Gebäude hatten bedeutend gelitten und ihre Herstellung erfolgte nur langsam. Wetter und Wind verdarben noch Manches, was leidlich den politischen Stürmen entgangen war. — Mit dem J. 1763 wurde G. F. Wacker als Inspector über die Sammlung gesetzt, und mit ihm beginnen die Bücher über die Besuche der Fremden. Ein päpstlicher Nuntius ist der Erste in ihnen, und die Theilnahme, so wie die stillschweigende Beaufsichtigung, die dadurch herbeigeführt wurde, zeigte sehr bald sich erspriesslich. Fast die meisten Notabilitäten der deutschen Literatur findet man von da ab unter diesen Namen, und das Andenken an manche lehrreiche Forschungen knüpfen sich an diese einfachen Angaben. Bedeutender möchten diese Forschungen schon damals geworden sein, wenn die Ernennung Winckelmanns zur Aufsicht zunächst über die kurprinzliche Sammlung, die im J. 1761 erfolgte, weitere Folgen gehabt hätte. Nach der Bestallung sollte Winckelmann erst drei Jahre nach dem Frieden in die Stelle eintreten. Aber da lebte der Fürst nicht mehr, der diesen Schätzen ein so pflegender Beschützer zu werden versprach, und Winckelmann war unterdessen völlig zum Römer geworden, obgleich er noch im J. 1762 den Aufenthalt in Dresden als den Ruheplatz seiner spätern Tage anzusehen gewohnt war. (Winckelmann's Briefe an seine Freunde, herausgegeben von Dassdorf. Dresden 1777. S. 117.) — Im J. 1785 bestimmte der Kurfürst, nachmalige König Friedrich August, das sogenannte Japanische Palais zum *Museum usui publico patens* und gewährte in dessen Sälen zu ebner Erde den bisher so fern gehaltnen Antiken ein, nach damaligen Begriffen, glänzendes Unterkommen. Der Oberhofmarschall von Racknitz wurde bei der Aufstellung der Monumente zu Rathe gezogen, die während des Winters 1785—1786 in die vom Hofmaler Thiele ausgemalten Säle versetzt wurden. Die Sammlung, jetzt dem Münzkabinette wieder näher und mit der Bibliothek in einem Gebäude vereinigt, konnte von nun an erst die archäologische Wichtigkeit erlangen, die ihr durch die Gelehrsamkeit und den Scharfsinn ihrer Inspectoren (G. W. Becker von 1795—1813, C. A. Böttiger 1814—1835, Heinr. Hase; unter erstern Semler von 1804—1807. Lipsius 1807—1820) und durch die Benutzung durch ausgezeichnete einheimische und fremde Gelehrte zu Theil wurde, die bis zur Stiftung des Museums zu Berlin und der Gründung der Glyptothek in München allein in Deutschland hier eine Sammlung alter Marmors zum Studium fanden. Nur zu gewissenhaft zeigte man sich aber während dieser Periode in der Beibehaltung jener Restaurationen, die besonders seit dem Erscheinen von Beckers *Augusteum* (1804) immer lautere Stimmen der Missbilligung erregten. — Seit der obersten Leitung des Kabinetsministers Grafen von Einsiedel, der 1824 interimistischer Oberaufseher der Sammlung ward und 1828 als Chef eines eignen Verwaltungsdepartements der königlichen Museen eintrat, verging kein Jahr, wo die Antikensammlung nicht wesentliche Verbesserungen erfahren hätte. Störende Ergänzungen wurden beseitigt, sich entsprechende Denkmale vereinigt, und die verlauteten Wünsche der Einsichtigen nach Kräften berücksichtigt. Folgenreicher noch waren diese Umgestaltungen seit dem J. 1830, nachdem der liberale, den Sachsen unvergesslich bleibende Staatsminister Bernhard von Lindenau diese und die andern Sammlungen unter seine Obhut genommen hatte. Längst war der Wunsch laut geworden, dass die verblichenen Säle im Japanischen Palais dem Sammlungszwecke entsprechender geschmückt werden möchten; aber man hatte die Erfüllung dieses Wunsches immer verschoben wegen der vielen Schwierigkeiten, die sich voraussehen liessen. Jetzt nun trat Professor Gottfried Semper, der durch geistreiche Forschung zuerst mit darauf aufmerksam gemacht hat, dass alte Skulptur nie ohne den Hintergrund prangender Farbe gedacht werden dürfe, mit seinem Ausschmückungsplane für die zehn Säle alter und neuer Bildwerke hervor. Alsbald ward derselbe auch mit der Ausführung der vorgelegten Skizzen beauftragt. So erhielten die Säle im J. 1835 den neuen Decken- und Wandschmuck. Durch die Ausmalung des Lokals aber wurde die Sammlung selbst wie neu geschaffen. Es wurden Umstellungen unter den einzelnen Monumenten gemacht, das Zusammengehörige wurde sich näher gebracht, die Reliefs wurden bleibend in die Wände eingefügt, und man suchte auch manches werthvolle und ehrwürdige Denkmal durch Entfernung von Störendem etc. wiederherzustellen. Von nun an wurde übrigens jede Gelegenheit festgehalten, den frühern Bestand zu erweitern; nur hat die Vermehrung der Sammlung durch mehr in die Augen fallende Denkmale bei unzureichenden Kräften für diesen Zweck nicht gelingen können. — — Erster Saal. Zu beiden Seiten des Einganges zwei liegende antike Löwen, deren Mähnen eine bei den ägyptischen Sfinxen gewöhnliche glatte Haube (Kalantika) verbirgt. Die griechisch-römische Kunst änderte in solcher Weise die eigenthümliche Form der ächt ägyptischen Lö-

wensäuxe ab, welche gewöhnlich am Eingange der Tempel, und zwar oft in ganzen Reihen, aufgestellt waren. Besagte Exemplare stammen aus der Sammlung des Kardinals Albani; sie sind aus Syenit gearbeitet, 2 Fuss 6 Zoll hoch und 4 Fuss 9 Zoll lang. (Abbildung und Beschreibung s. in Beckers Augusteum, T. IV.) — Kleine Nachbildung der Gruppe des Tiber im Louvre. In Bronze; hoch 1 F. 9 Z., breit 2 F. 6 Z. — Gruppe des Nil, nach dem Urbild im vatikanischen Museum. Ebenfalls in Bronze, und in allen Verhältnissen das Gegenstück zur Tibergruppe. — Der Borghesische Fechter; kleine Nachbildung der berühmten Statue. In Bronze und 2 Fuss hoch. — Ein anderes bronzenes Nachbild des Fechters, nach der vorausgesetzten Ergänzung mit einem Schilde; nur 1 F. 9 Z. hoch. — Statue einer Priesterin, an welcher Kopf und Rumpf (wie die Steinart und Arbeit anzudeuten scheinen) wohl antik sind, wogegen die Arme und untern Theile, aus durchsichtigem weissgelben Kalksinter, sich in Stoff und Ausführung geringer herausstellen. Höhe 5 Fuss 6 Zoll. (Aus der Brühlschen Sammlug.) — Eine Herme, allem Anschein nach antik, von buntflammigem schönen Broccatello, worauf ein Sokrateskopf in grauem Marmor von sehr mittelmässiger neuerer Arbeit sitzt. Hoch 6 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Diana mit der Hündin, Bronzestatuette nach der bekannten Dianenstatue von Versailles. Hoch 2 F. 3 Z. — Zweite Herme von buntflammigem, doch minder schönem Broccatello, worauf ein Hippokrateskopf von weissgrauem genuesischen Marmor sitzt. — — Zweiter Saal, oder der Saal der dreiseitigen Ara. Diese Ara, mit Nischen für die Bilder von Schutzgottheiten, ist reich an zierlichen Arabesken. Hoch 3 F. 3 Z., breit 2 F. 6 Z. Aus der Chigischen Sammlung. (Abgebildet in Beckers Augusteum, T. XXXIII. XXXIV.) — Der Schleifer; kleine Nachbildung der bekannten Statue in der Florentiner Tribune. In Bronze, hoch 1 F. — Männliche nackte Gestalt mit einer Schlange um den Arm. Rohere Bronzearbeit aus dem 2. oder 3. Jahrh. nach Chr. Höhe 4 Fuss. Aus der Brühlschen Sammlung. — Mars, nach der bekannten, oft auch Achilles genannten Statue in der Villa Ludovisi, kleine Nachbildung in Bronze mit Weglassung der Kinder. Hoch 1 F. 6 Z. — Vorderseite eines Grabdenkmals, auf welchem in einer Blende eine opfernde Frau dargestellt ist. Die gewundenen Säulen (Spiralsäulen) und die Mängel der Ausführung deuten auf das 3. Jahrh. nach Chr. An den Seitenwänden waren geflügelte Kinder angebracht, welche Fruchtschnuren hielten. Höhe 7 Fuss 9 Zoll. (Abbildung in Beckers Augusteum, T. CL.) — Bronzestatuette nach dem Belvederischen Apollo, hoch 2 F. — Kleine Nachbildung der Gruppe des Laokoon, in Bronze. Eine Arbeit des *de Massue*. Hoch 2 F. 6 Z., breit 2 Fuss. Aus der gräflich Wackerbarthschen Sammlung. — Nachbildung der bekannten Statue des sogen. Meleager im vatikanischen Museum. In Bronze, hoch 3 F. 9 Zoll. — Nachbildung des Farnesischen Herkules. In Bronze, hoch 3 Fuss. — Venus auf der Ferse sitzend (*accroupie*), kleine Nachbildung in Bronze von einem antiken Vorbilde, welches sich in Neapel und Paris befindet und dort für eine Wiederholung eines Werks des Polycharmus gilt. Zur Seite eine Schildkröte. Höhe 1 F. bei gleicher Breite. Aus der Brühlschen Sammlung. — Bronzene Nachbildung des Schleifers (*Remouleur*), grösser als die obenerwähnte, nämlich hoch 1 F. 6 Z., breit 2 Fuss. — Kleine Nachbildung der Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius auf dem Kapitole zu Rom, jedoch mit etlichen Abweichungen. Diese 1 Fuss 6 Zoll hohe Bronze trägt Spuren von früherer Emaillirung einzelner Theile. Eine längere latein. Inschrift an der Metallplatte, worauf das Pferd steht, besagt, dass die Statuette im J. 1465 von einem Architekten *Johannes Averlinus* (*Filarete?*) gearbeitet und dem Peter de Medicis geschenkt worden ist. — Octavianus, Cäsars Adoptivsohn, der erste Römer, welcher lebenslänglicher Imperator ward und den Titel Augustus erhielt. Statue in Marmor, an welcher nur der Schenkel und seine Bekleidung antik ist. Hoch 7 Fuss 6 Zoll. Aus der Chigischen Sammlung. (Abbild. bei Leplat, t. 44.) — Merkur; altes Marmorfragment, glücklich nach dem bekannten Musterwerke im Vatikan ergänzt. Körper und Schenkel sind antik und von besserer Arbeit. Höhe 7 Fuss 6 Zoll. Aus der Samml. des Kardinals Albani. (Abbild. in Beckers Augusteum, t. LIV.) — Weites Becken von gegossener und sorgfältig ciselirter, sehr dünner Bronze, in den frühern Ausgaben des Skulpturenkatalogs nach einer Deutung des verstorbenen Hofraths Böttiger für ein Weihwassergefäss (*περιῤῥαντήριον*, aquiminale) erklärt. Die Form erinnert jedoch an die noch in Italien gebräuchlichen Kohlenbecken, denen ähnliche im Mus. Borbonico zu Neapel vorkommen. Bei der Herstellung dieses früher sehr zerstörten Gefässes hat man über seine Metallmischung und Löthung interessante Aufschlüsse erhalten. Die zierliche Arbeit des Ganzen verdiente bessere Abbildung als bei *Leplat*, t. 184. Das Gefäss steht auf einer 1836 dazu gearbeiteten Säule. (Höhe 1 F. 6 Z. Durchm. an d. Mündg. 2 F. 3 Z. In Italien zwischen 1723—1726 erworben.) — Zwei-

tes Bronzegefäss, dem ebengenannten völlig gleich, auf einer ähnlichen Säule angebracht. — — Im dritten Saale oder im Saale der alten Pallas: Kolossalkopf eines indischen Bacchus, als Herme gearbeitet und von zweifelhaftem Alterthum. Hoch 2 Fuss 9 Zoll. Aus der Samml. des Kard. Albani. (Abbild. bei Leplat, t. 170, 5.) — Antiker weiblicher Porträtkopf mit der Mauerkrone. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Nirgends noch abgebildet.) — Apollostatue. Nur der Rumpf durchaus antik. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. (Abgebildet in Beckers Augusteum, t. XCIX.) — Weiblicher Kopf von jugendlichen Formen, mit einer Mauerkrone, unter welcher ein Lorberkranz herumläuft. Mongez in seiner *Iconographie Romaine*, T. 28., erkennt hier Porträtähnlichkeit mit Messalina, der Gemahlin des Kaisers Claudius. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Abbildung in Beckers Augusteum, t. CII.) — Fragment einer weiblichen Statue, als Büste aufgestellt. Der Kopf mit eigenthümlichen Locken, wie sie am Kopfe der Berenike und an entschieden ägyptisirenden Denkmalen bemerkt werden, hat durch die restaurirte Nase Porträteigenthümlichkeiten. Doch ist die Gestalt ohne alle Andeutung eines Gewandes. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. — Fragment einer Gestalt, bekleidet wie die etruskischen Lucumonen, mit aufgesetztem antiken Kopfe eines bekränzten Siegers. Von Becker als ein altgriechischer Priester erklärt. Abgebildet im *Augusteum* t. VIII. Ziemlich gut in seinen Theilen erhalten. (Höhe 5 F. 3 Z. Chigische Sammlung.) — Kopf der Venus mit dem Knoten der Haare. Ueber Lebensgrösse, aber beschädigt. *Augusteum*, t. XXI. (Höhe 2 F. Chigische Sammlung.) — Fragmente mehrer Statuen zu einer Beckenschlagenden vereinigt. Die Büste einer Satyra mit bemerkenswerthem Gewande gehörte nicht zu dem Untertheile. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Samml. des Principe Chigi. (Abb. im Augusteum, t. 80.) — Unbekannter weiblicher Bildnisskopf mit zierlichem Haarputze auf einem Gewandstücke von farbigem Marmor. Hoch 1 F. 9 Z. (Diese Antike stammt ebenfalls aus der Chigischen Sammlung.) — Die Kaiserin Otacilia Severa, Gemahlin des Kaisers Philippus, der im J. 249 nach Chr. getödet ward. Als solche wird die Statue durch eine freilich zweifelhaft bleibende Bezeichnung angegeben. Das Gewand von gelblichem Sinter, worin der Kopf eingesetzt ist, gilt für antik; die Hände mit den Attributen der Ceres und die Füsse sind neu. Höhe 6 Fuss. (Aus der Chigischen Samml.) — Köpfchen im nachgebildet alterthümlichen Style mit den eigenthümlichen Locken der archaistischen Kunstweise. Nur die Nase an diesem alten Fragment ist zerstört. Höhe 1 F. 9 Z. (Abbildung bei Leplat, t. 169. Herkunft ist unbekannt.) — Statue einer Artemis mit Fackeln in den Händen (*Daduchos*), durch die Ergänzer, die das Sieb und die Arme ihr gaben, zu jener Vestalin Tuccia umgewandelt, von der Plinius (*Hist. nat. XXVIII*, 2.) und Valerius Maximus erzählen. Ganz ähnliche Denkmäler beweisen den Irrthum. In den erhaltenen Theilen eine sehr gute Arbeit. Abgebildet im *Augusteum*, t. LV. (Höhe 6 Fuss. Chigische Sammlung.) — Fragment einer Statue des Eidechsentödters, als Ganymedes früher unglücklich ergänzt. Abgebildet im *Augusteum*, t. LI. (Höhe 5 F. Einzeln in Rom gekauft.) — Venus in der Stellung der mediceischen. Ganze Statue, von nicht vorzüglicher Arbeit mit ergänzten Theilen. (Höhe 6 F. Chigische Sammlung.) — Kopf eines Satyrs auf ein Gewandstück von buntem Kalksinter als Büste aufgesetzt. Höhe 2 F. — Spes, weibliche Figur altgriechischen Styles, die mit der Rechten das Gewand lüpft und in der Linken ein zwar antikes, aber ursprünglich wohl nicht dazu gehöriges Füllhorn hält. Der Kopf könnte nach einer ganz gleichen Statue in der Münchner Glyptothek richtiger ergänzt werden. In der Ausführung verräth sich römische, alte hellenische Muster nachbildende Arbeit. Höhe 4 F. 3 Z. (Diese aus dem Hause Chigi hieher gekommene Spes, griech. Elpis, findet man abgebildet im Augusteum, t. 11.) — Weibliches Bildnissköpfchen, wie die Sage geht, im J. 1731 im Grabmale des Geschlechtes der Atier unfern des Ponte molle bei Rom gefunden. Höhe 1 F. 9 Z. (Aus der Wackerbarthschen Sammlung.) — Bacchus, mit der Nebride über die Brust, den Panther zur Seite. Nicht vorzügliche Statue mit mehren Ergänzungen. *Augusteum*, t. LXXV. (Höhe 6 F. Chigische Sammlung.) — Kopf eines Mädchens aus dem Zuge des Bacchus, auf einem bunten Gewandstücke aufgesetzt. (Höhe 2 F. 3 Z. Chigische Sammlung.) — Stehende, züchtig bekleidete Venus, welche sich mit der Linken auf den lampsacenischen Gott stützt und in der Rechten eine Schale hält. Der greise, bärtige Gott ist durch seinen Mantel verhüllt. [Neuerlich bekannt gewordene Denkmäler zeigen nackte Venusbilder in gleicher Stellung neben dem Idol einer mystischen Gottheit. Man vergl. Eduard Gerhard: *Venere Proserpina illustr. t. VIII.—XI.*] Dieses ziemlich gut erhaltene Denkmal, welches 4 Fuss 1 Zoll misst und von den durch Professor Gerhard publicirten mystischen Venusstatuen in Einzelheiten abweicht, thei-

len wir hier in xylographischer Abbildung mit. Zuerst ward dies seltene, aus der Chigischen Samml. erworbene Venusbild im Beckerschen Augusteum mitgetheilt; dann finden wir es in Ottfried Müllers und Karl Oesterley's Denkm. d. alt. K. aufgenommen. — Kopf eines Mädchens mit dem Korymbenkranze, aufgesetzt auf ein weissmarmornes Bruststück. Ziemlich stumpf in seinen Theilen. Aus der Samml. Chigi. — Bildnisskopf von eigenthümlichem Charakter, z. B. mit bestimmt angedeuteter Platte. Unbenennbar und (wenn nicht modern) sehr überarbeitet. Hoch 2 Fuss 6 Zoll. In Rom gekauft. — Silen, mit einem Eppichkranze um den Glatzkopf, ruhend auf dem Weinschlauche, welchem er wacker zugesprochen hat. Sehr gut gearbeitete Statue, wahrscheinlich nach einem im Alterthume berühmten Brunnenbildwerke (vergl. die Erläuterungen zu den *Bronzi di Ercolano*, t. I., p. 277., n. 50). Nur die Füsse und Arme, die letztern theilweise, sind neu. Die Höhe dieses aus der Chigischen Samml. erworbenen Denkmals ist 5 Fuss. (Abbild. im Augusteum, t. 71.) — Weiblicher Kopf von eigenthümlichem Ausdruck; beschädigtes Fragment einer Büste. Vorzüglich schöner Marmor, der wichtiger wird durch deutliche Spuren von antiker Anmalung der Haare. (Höhe 1 F. 11 Z. Chigische Sammlung.) — Doppelherme aus zwei jugendlich frohen Satyrenköpfen zusammengesetzt, deren einer mehr beschädigt ist. Bessere Arbeit von lebendigem Ausdruck. Im *Augusteum*, t. LXXVII. (Höhe 2 F. Einzeln in Rom gekauft.) — Kolossalkopf der Niobe. Alte Kopie des berühmten Urbilds, doch überarbeitet. Abgebildet im *Augusteum*, t. XXXI. (Höhe 2 F. 3 Z. Ehemals in der Brandenburgischen Sammlung.) — Kopf der ältern Tochter der Niobe, in Bronze. Aufgesetzt auf ein Bruststück, welches aus Kalksinter zusammengesetzt ist. Hoch 2 F. 6 Z. In Rom einzeln gekauft. (Abbild. im Beckerschen Augusteum, t. 31.) — Antikes Bruchstück einer *Venus Genitrix*, von einem Bildhauer aus der Berninischen Zeit zur *Flora* ergänzt. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. (Abbild. bei Leplat, t. 24.) — Büsten zweier Töchter der Niobe, die eine 2 F., die andre 1 F. 9 Z. hoch, moderne Kopien nach den alten Originalen. — Antike Statuette einer Niobide, von roher Arbeit. Grössern Theils erhalten. Hoch 3 F. 9 Z. Aus dem Hause Chigi. — Apollostatue, an welcher indess nur der obere überarbeitete Theil des Körpers alt und von besserer Arbeit ist. Hoch 4 Fuss. Aus der Chigischen S. — Leda mit der Gans, rohe Arbeit und sehr ergänzt. Hoch 4 F. (Abbild. bei Leplat 1, 8.) — Statuette des Asklepios [Aesculap] mit vielen Ergänzungen. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. (Nirgends abgebildet.) — Statuette des Poseidon [Neptun], zwar spät, aber nach einem guten Vorbilde sorgfältig gearbeitet, auch gut erhalten. Der Gott, hier von zeusähnlichem Charakter, stellt den Fuss auf den Delfin und den Schiffschnabel. Hoch 3 Fuss 3 Zoll. Aus der Chigischen Samml. (Abbild. in Beckers Augusteum, t. 11.) — Apollo mit dem Greif zur Seite. Schliesst sich in den erhaltenen Theilen an gute Muster an. Neu sind nur die Arme und der Bogen. Hoch 2 Fuss 9 Z. Nirgends abgebildet. (Vermächtniss des Hofbuchhändlers Walther, des Verlegers von Winckelmann.) — Juppiter stehend und nackt, mit dem Blitz in der Rechten. Ganze Statue mit ergänzten Armen und Beinen. Hoch 3 Fuss. (Abbild. bei Leplat, t. 6.) — Fragment einer Gruppe, Herkules mit dem bezwungenen Hirsche darstellend, wovon sich nur der Hirsch und der Herkulische Fuss erhalten hat. Hoch 1 F. 3 Z., breit 2 F. Aus der Samml. des Für-

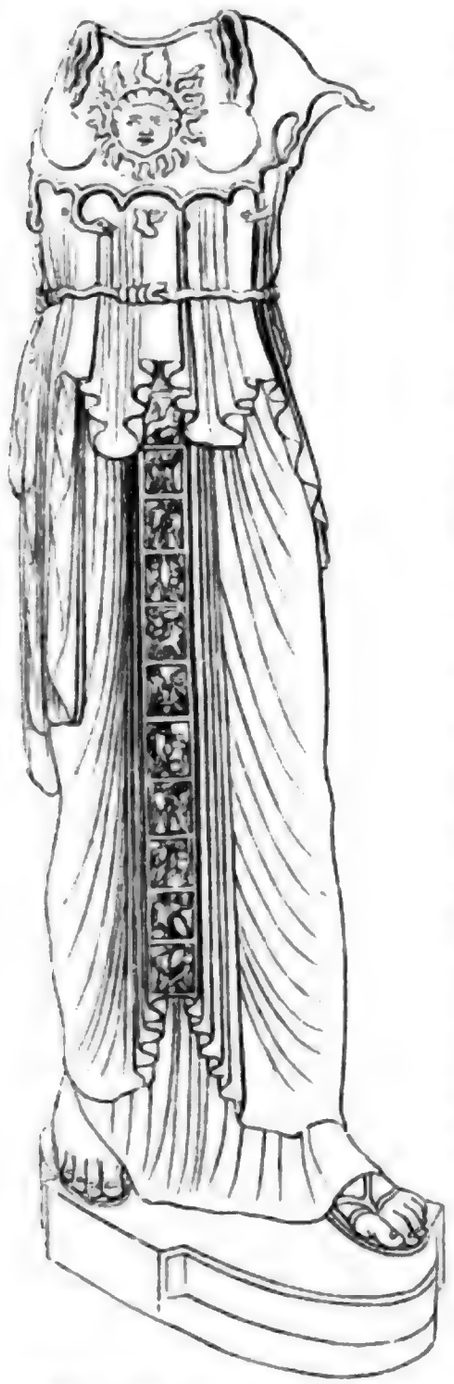
Venus, sich stützend auf den mystischen Gott von Lampsakus.

sten Chigi. (Abbild. im Augusteum, t. 151.) — Aus verschiednen Fragmenten zusammengesetzte Statue des Zeus, an welcher nur der Kopf, der einen jugendlich milden Charakter hat, vorzügliche Beachtung verdient. Abbild. im Augusteum, t. 39. — Kopf eines Königs aus dem Arsakidengeschlechte, durch einen Ergänzer auf ein modernes, ganz unpassendes Bruchstück gesetzt, und in einzelnen Theilen (namentlich am Diadem und am Halse) überarbeitet, doch nicht so sehr, dass sich nicht bei Vergleichung mit den bekannt gewordenen Denkmalen ein König des Partherreichs, Arsakes XX., des Gotarkes Sohn und Zeitgenosse des Kaisers Claudius, erkennen liesse. Hoch 2 F. 9 Z. Abbild. bei Leplat, t. 162, 5. (Aus der Brandenburger Sammlung.) — Kopf des Jupiter, aber ernster und das Haar weniger sorgfältig als bei der erwähnten Zeusstatue, weshalb ihn Becker als Hades bezeichnen mochte. Verwittert und in den untern Theilen ergänzt. Abgeb. im Augusteum, t. 39. (Höhe 2 F. 6 Z. in Rom gekauft.) — Junger Athlet, als Meleager durch ein Jagdhorn in der Rechten und eine Schnur in der Linken ergänzt, von sehr guter Arbeit. Abgebildet im Augusteum, t. 87. (Höhe 5 F. 4 Z. Chigische Sammlung.) — Venus aus dem Bade steigend, in der Rechten den Apfel der Eris, mit der Linken das Gewand

(*Dreifussraub.*)

haltend, das sie bis zur Mitte des Körpers bekleidet. Doch sind die Arme Ergänzung. Abgebildet im Augusteum, t. 60. (Höhe 7 F. im Jahre 1787 zu Rom gekauft.) — Langbekleidete Diana, mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher nehmend und in der Linken den Bogen haltend. Hoch 5 F. 4 Z. Fast durchaus erhalten. Abbild. in Beckers Augusteum, t. 45. (Aus Carioli's Besitz zu Rom erworben.) — Dreiseitige Basis eines Dreifusses archaistischen Styles. Dieses vielgepriesene Denkmal althellenischer Kunst zeigt auf der ersten Seite den jugendlichen, nur mit der Löwenhaut bekleideten und den scythischen Bogen führenden Herkules von Tiryns, welcher dem Apollo mit seiner Keule droht und so den Dreifuss behauptet, den er davonträgt. Apollo, unbärtig und nackt (denn das alterthümlich gefältete Gewand umgibt nur Oberarme und Schultern), um den Kopf einen Lorberkranz und in der Linken den griechischen Bogen, sucht den Dreifuss zurückzuhalten. Zwischen beiden liegt der mit Tänien (Bändern) geschmückte Nabelstein der Erde, womit das Delfische Heiligthum bezeichnet ist. (Abgebildet ist diese Seite der Dreifussbasis in Beckers Augusteum, t. 5, und in Ottfr. Müllers Denkm. der alten Kunst. Auch wir theilen eine Abbildung mit.) Auf der

zweiten Seite wird der vom Herkules zurückgegebene Dreifuss durch Anlegung von Bändern wieder geweiht. Er steht auf dem Postament (κρηπίς) innerhalb der Delphischen Orakelgrotte (*Euripides Androm.* v. 1112). Ritualmässig mit gespitzten Fingerspitzen und auf den Zehen stehend verrichtet eine mit einer Mitra bedeckte Frau, deren alterthümliche Locken (λόκαμοι) hinter den Ohren lang herabfallen, die heilige Handlung. Sie ist barfuss und nur mit dem vielgefälteten Chiton bekleidet. Zeuge dieser Weihe ist ein lorberbekränzter, festlich bekleideter Mann mit spitzem Barte, der als Hüter des Heiligthums einen rohrähnlichen Stab, mit Laub am Ende, in der Hand hält. Er selbst nicht thätig bei der Weihe, steht, wenn auch barfuss, nicht auf den Spitzen. Nach Pausanias könnte die Priesterin Xenokleia heissen; er der erste der fünf Hosioi von Delphi, der Prophetes sein. (Abgebildet im Augusteum, t. 7.) Auf der dritten Seite sehen wir denselben Neokor und dieselbe Frau wieder, nur dass er um das Haupt eine Binde (*vitta*, ταινία) und in der Linken ein Zepter wie die Priester der homerischen Zeit hat, während Xenokleia in der Bekleidung sich gleichbleibt. Beide verrichten die Weihe einer entweder geraubten Fackel, die aus einzelnen Holzschleusen besteht (δειτή, *taeda*), oder einer, die dem Heilgotte zu Delphi aufgesteckt worden, wie sie noch in röm. Zeit (*Ovid. Fast. IV*, 741.) zu Entsühnungsmitteln gehörten. Auch sie ist auf einem Postament (dem κρηπίς) mit ihrem Griff und dem die Hand schützenden Teller (λυχνεῖον) erhöht. Die ganz gleiche Form solcher Fackeln zeigen die Münzen von Amphipolis [Mionnet *Descr. Suppl., t. III. pl. V.*]. In der Gruppe die einfachste Anordnung. (Abgebildet im Augusteum, t. 6.) Die Verzierungen des Sockels findet man, aber abgekürzt, wieder angebracht an einem Candelaber der Sammlung von S. Marco zu Venedig, T. II. tav. 41. Für die Erklärung ist: *C. Ottfr. Müller de tripode Delphico. Gött.* 1820 und die dänische Schrift von *Petersen: Bidrag til at Oplyse Mythen etc.* [*Kopenh.* 1828] zu nennen; besonders wichtig jedoch *Fr. Passow: Herkules der Dreifussräuber* in Böttiger's Archäologie und Kunst, S. 125. (Das besagte Skulpturdenkmal aus hieratischer Stylzeit besteht aus Pentelischem Marmor, hat 4 F. 6 Z. Höhe und an der untern Base 3 F. 3 Z. Breite. Es stammt aus der Samml. des Fürsten Chigi.) — Der berühmte Torso der Pallas. Dieser Minervensturz ist das Fragment einer Pallas Promachos (einer als Vorkämpferin im Streite gedachten Minerva). Gleich der ithonischen Pallas auf den alten Münzen der Argiver und Thessalier ist die gerüstete Göttin als Lanzenschwingerin dargestellt. Am Peplos (worüber Ottfried Müllers Abhandlung *de Minervae Polliadis aedibus p.* 26 zu vergleichen ist), welcher über den bis auf die Füsse reichenden Chiton übergezogen ist, läuft ein Streifen mit Stickerei herab, auf welchem in elf sichtbaren Feldern (das zwölfte ist verdeckt) ein Gigantenkampf, namentlich der Sieg über den Enkelados, abgebildet erscheint. (Man s. die Abb. dieses Streifens im Beckerschen Augusteum, t. 10.) Schultern, Brust und Oberarme, sowie den ganzen Rücken beschützt die Aegis, welche schuppenlos (weil einst Malerei diese wahrscheinlich andeutete) durch Schlangenrieme um die Arme und Hüften befestigt ist. Mitten auf der Brust hat sie das immer noch hässliche, aber von der uralten Widrigkeit schon gemilderte Haupt der Medusa, das eine grosse Anzahl von Nattern als Einfassung nach allen Seiten umgeben. Kopf und Arme feh-



(*Torso der Pallas Promachos.*)

len. Der Torso ist sehr gut erhalten; die Füsse scheinen alt, wenn sie auch ursprünglich wohl nicht zu dieser Statue gehörten. Zur Erklärung dieses aus der Chigischen Antikensammlung erworbenen Minervensturzes ist auf Karl August Böttiger's „Andeutungen zu Vorträgen über die Archäologie" S. 57 zu verweisen. Abbildung in Wilh. Gottl. Becker's Augusteum, t. 9, und ohne die frühern sehr ungehörigen Ergänzungen, von denen die alte Pallas jetzt befreit ist, auf Tafel V. zu Heinrich Meyer's Geschichte der bildenden Künste, wo auch zwei Felder des Streifens in der Grösse der Urbilder gegeben sind. Ferner findet man den Torso in Ottfr. Müllers Denkmalen der alten Kunst. Auch wir lassen eine Abbildung (Holzschnitt) folgen. Die Höhe dieses zu den allerbedeutsamsten althellenischen Skulpturresten gezählten Troncs beträgt 4 F. 9 Z. Seit 1825 ist in demselben Saale ein 6 Fuss hoher Gypsabguss aufgestellt, der diese Athena Promachos mit Ergänzungen von Christian Rauch vorführt. (Heinrich Meyer setzt aus Gründen, welche aus der Betrachtung des Charakters der Arbeit und des muthmasslichen Ganzes der Kunst fliessen, den Sturz der Pallas und das dreiseitige Skulpturwerk unter die spätern Denkmale des archaistischen Styles oder des sogen. Tempelstyles. Beim Minervensturz begründet er seine Ansicht mit der Bemerkung, dass die Figuren der riesenbezwingenden Götter auf den kleinen Basreliefs des vorn über das Gewand herablaufenden Streifs derbe tüchtige Formen und lebhafte Bewegung haben, und dass auch selbst in der Anordnung der Gruppen sich einige Kunst verräth, was man in keinem der muthmasslich als älter angeführten Denkmale wahrnimmt. Hinsichtlich des dreiseitigen Werkes wird die Vermuthung, dass es ebenfalls unter die spätern Denkmale der archaistischen (hieratischen) Kunstweise gehöre, darauf begründet, dass die Köpfe der Figuren durchaus nichts von dem aufwärts gezogenen Mundwinkel, von den in eben der Richtung gegen die Nase gesenkten Augen, sondern meist wohlgestalte Züge, ja zum Theil sogar eine ideale Bildung zeigen. Auch die Verhältnisse sind besser beobtet, d. h. das Verhältniss des Kopfes ist geringer und einige Figuren enthalten in ihrer ganzen Länge bis sieben und ein halbmal die Höhe desselben. Körper und Glieder sind überhaupt noch zu schlank gehalten, und daher erscheint die Gestalt im Ganzen immer noch überflüssig lang, der Kopf aber, gegen das Uebrige gehalten, zu stark. Einige Gewänder haben nach alter Art symmetrische Falten, platt an und übereinander liegend; andre dagegen zeigen freieres, sehr einfach geworfenes und mit vieler Kunst ausgeführtes Gefält, woher sich also wieder ein andrer Grund hernehmen lässt, die Entstehung des Werkes keiner frühern Zeit beizumessen, als wo die Kunst allmälig mehr Freiheit gewann und bald von dem alten Geschmack zu einem kühnern grössern Style übergehen wollte, wohin auch selbst die freiere Behandlung der Zierathen unter den Basreliefs zu deuten scheint.) — — Vierter Saal, auch der Saal der Pallas Parthenos genannt. Hier finden sich: ein Kopf des bärtigen Bacchus, von guter Arbeit und guter Erhaltung. Ueberrest einer Herme. (Abgeb. im Augusteum, t. 46. Hoch 2 F. 3 Z. Erworben aus der Brandenburger Samml.) — Kopf des Herodot, mit neuer Nase, sonst sehr erhalten. Hoch 2 F. Aus der Chigischen Samml. (Früher fälschlich Hippokrates genannt.) — Thetis; gut gearbeitete Statuette, welche der Restaurator, der die Arme zufügte, zur Venus umgewandelt hat. Die Züge des Kopfes scheinen ein Bildniss zu verrathen. Was ihn bedeckt, lässt sich nicht genau sagen, da der Ergänzer es überarbeitet hat. Sieht man es für ein Kredemnon an, so würde dies auf Leukothea deuten. Aloys Hirt liess es dahingestellt sein, ob nicht in dieser Statue eine Hetäre dargestellt sei. (Hoch 4 F. 6 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 104. Aus der Chigischen Samml.) — Durch Vereinigung mehrer antiker Fragmente entstandene Statue der Juno, wo Rumpf und Arme neu sind. Der antike bessere Kopf mit dem Diadem ist abgebildet im Augusteum, t. 102. Aus der Chigischen Samml. — Epikur; moderne Wiederholung der Büste, die unter diesem Namen im kapitolinischen Museo sich findet. Hoch 2 F. Aus der Wackerbarthschen Samml. — Gruppe des Apollo und Marsyas. Die erkennbaren alten Fragmente sind dermaasen überarbeitet, dass das Ganze nunmehr eine völlig moderne Zusammenstellung ausmacht. Interessant ist der antike Satyrkopf durch die Andeutung der hängenden Ohrdrüse (Phäreia). Die neue Arbeit verräth die Berninische Zeit. Abbildung im Augusteum, t. 83. — Kopf des Kaisers Augustus. Münzen und andere Denkmäler begründen den Namen dieser Büste, die auf das Kläglichste verstümmelt war. (Höhe 2 F. 6 Z. Chigische Sammlung.) — Herkules mit gewundener Haarbinde, deren Enden auf die Schultern herabfallen, in ruhiger Heiterkeit als Genosse der Götter. Früher wurde diese wohlerhaltene Büste in rothem Marmor, mit einem Gewande von *Verde antico*, für ein Bildniss des Ptolemäus Philadelphus erklärt. Augusteum, t. 85. (Höhe 2 F. 9 Z. Brandenburgische Sammlung.) — Jugendlicher Satyrisk, Mundschenk des Bacchus. Wiederholung der noch dreimal in

dieser Sammlung vorkommenden, zu Antium gefundnen Statue. Dieses Exemplar ist an Armen und Beinen, jedoch glücklicher, restaurirt. Hoch 6 Fuss. (Aus Chigi's Samml.) — Büste eines bedlademten Jünglings, früher Ptolemäus Apion, jetzt für Demetrius I. von Syrien oder für Antiochus Hierax erklärt. Hoch 3 Fuss. Aus der fürstlich Chigischen Samml. (Abgebildet im Augusteum, t. 85.) — Namenloser Bildnisskopf, früher willkürlich Marcus Lepidus getauft. Auf einem röthlich gesprenkelten Marmorfragmente ruhend. Hoch 2 F. 3 Z. (Aus Chigi's Samml.) — Fragmente einer Gruppe des Pan, der den jungen Olympus die Flöte blasen lehrt, durch die willkürlichsten Abänderungen und Zusätze des Ergänzers zur Gruppe eines Satyrs mit einer Nymfe umgestaltet. Abgebildet im Augusteum, t. 81. (Höhe 5 F. 6 Z. Breite 2 F. Aus der Chigischen Sammlung.) — Kleine Minerva, bemerkenswerth durch die lange, den Rücken deckende Aegis und die griechische Gewandung. Die Ergänzungen daran sind vom Prof. Rietschel. (Höhe 2 F. 6 Z. Früher im Münzkabinet.) — Statuette auf einer Säule von sizilischem Broccatello, durch Ergänzung der Arme und des Kopfes zur Thalia gemacht. Abgeb. bei Leplat, t. 138. (Erwerbung des Kurfürsten Christian.) — Statuette auf einer Säule: eine Frau, die man durch Doppelpfeifen in der Rechten zur Euterpe ergänzt hat. Bessere Arbeit und gut erhalten. Säulenhöhe 8 Fuss. Höhe des Standbildes 1 F. 10 Z. (Durch Kurfürst Christian in Rom erworben. Nirgends abgebildet.) — Kolossalkopf des Trajan, von roherer Arbeit und bei der Restauration der Nase überarbeitet. Der Ergänzer hat ihm einen Bart gemacht, was wider die Geschichte läuft, da erst unter Hadrian die Bärte wieder in Rom aufkamen. Dieser 2 F. hohe Kopf des besten Kaisers ward aus der Brandenburger Sammlung erworben. Abgebildet ist er im Augusteum auf Taf. 129. — Bronzener Bildnisskopf, auffallend durch den totalen Mangel alles Haares. Ganz grundlos für Julius Cäsar oder für Lepidus erklärt. Hoch 2 F. 9 Z. In Rom einzeln gekauft. (Abbildung im Augusteum, t. 120.) — Eingemauert findet man die Büste eines behelmten bärtigen Mannes, hinter dem die Lanzenspitze bemerklich ist, vielleicht des Ajax. [Becker dachte mit Unrecht an Ulysses. Der frühere Name war Pyrrhus.] Relief aus dem Schilde gearbeitet. Die Griechen nannten ein solches Rundbild von Lebensgrösse *εἰκὼν ἐν ὅπλῳ τελεία*, die Römer *Imago clypeata*. Dass sie häufig waren, ersieht man aus Inschriften, und auch die Ausgrabungen von Herculanum (*Bronzi di Ercol. I, p.* 276 *n.* 35.) haben es gelehrt. Gute Arbeit und gut erhalten. Abgebildet im Augusteum, t. 36. (Durchmesser 2 F. Aus der Chigischen Sammlung.) — Bronzekopf des Drusus Cäsar, Sohnes des Tiberius, aufgesetzt auf ein buntmarmornes Bruststück und so benannt nach der übereinstimmenden Statue im Louvre. (Vgl. Mongez: *Iconographie Romaine, pl.* 23, *n.* 2, 3.) Hoch 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 122. — Maske von vorzüglich guter Arbeit, abgenommen von der im neunten Saale dieser Sammlung befindlichen Statue des Antinous Bacchus und in der jetzigen Weise seit 1833 durch Professor Rietschel aufgestellt. Hoch 1 F. 6 Z. — Satyrisk; zweite, minder sorgfältig gearbeitete Wiederholung der schon erwähnten Statue. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. — Kopf des Epikur. Wenigstens ist die Aehnlichkeit mit dem Kopfe bei *Visconti Iconogr. gr. t.* 25, 3. nicht zu leugnen. Früher bald Moschion, bald Epiktet genannt. Der Marmor, der sehr wohl erhalten ist, trägt Spuren der Ueberarbeitung. Abgebildet im Augusteum, t. 70. (Höhe 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Sammlung.) — Büste des Sokrates. Nase und Hinterkopf sind ergänzt. Abgebildet im Augusteum, t. 70. (Höhe 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburgischen Sammlung.) — Statue eines Philosophen, durch den restaurirenden Handwerker zum Aeskulap umgewandelt. In den obern Theilen sorgfältig gearbeitet, in den untern zu kurz und durch die gemeinsame Schuld der ersten Hand und der restaurirenden entstellt. Hoch 7 F. 6 Z. Gefunden zu Antium und aus der Albanischen Samml. nach Dresden gekommen. Abgeb. im Augusteum, t. 16. — Kolossalstatue der Pallas Parthenos, der jungfräulichen Athena, in der Tracht der attischen Jungfrauen. Nur mit dem Chiton und Diploïdion bekleidet, über welche Gewandstücke die Aegis schräg übergelegt ist. Der aufgesetzte antike Kopf zu jugendlich für diesen Körper. Helm und Arme neu. Die Höhe dieses bedeutsamen Erwerbstücks aus der Chigischen Samml. beträgt 8 F. Abbildung findet man im Augusteum, t. 14. Zur Würdigung der gut erhaltenen Statue vergl. man den Aufsatz von Ludwig Schorn in Böttigers Amalthea, Band II. S. 207. — Statue der Venus, entstanden durch die Vereinigung mehrer Fragmente. Die Zerstörung eines Venustorso's, der an den Körper der Mediceischen erinnert oder einer Ledastatue, wie Böttiger besonders wegen des Armbandes meinte (*Hercules in bivio, p.* 48), ward von einem Künstler durch Anfügung eines Gewandes aus grauem Marmor verborgen. Diese Ergänzung soll antik sein. Einer andern Statue gehörte der Kopf an. Die Arme

mit dem Salbgefässe sind neu. Abgebildet im Augusteum t. 43. (Höhe 5 F. 3 Z. Aus der Chigischen Sammlung.) — Junger Athlet, der den Diskus gehalten zu haben scheint. Sehr gut gearbeitete und ausgezeichnet erhaltene Statue. Nur Nase und Vorderarme neu. Hoch 5 F. 6 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. (Abbildung im Augusteum, t. 88.) — — Fünfter Saal, oder Saal der Satyrisken. Büste der ältern Agrippina, Gemahlin des Germanicus, mit sehr ergänztem Profil. Abgebildet bei Becker im Augusteum, t. 122. Die geschnittenen Steine (*Mongez Iconogr. Rom. t.* 24, 4.) scheinen diese Benennung zu rechtfertigen. (Höhe 2 F. 6 Z. In Rom einzeln gekauft.) — Silvanus Custos, Statue mit neuem, dem Ganzen nicht entsprechenden Kopfe. Auch der Hund zur Seite des Waldgottes müsste, gut ergänzt, stehende Ohren haben. Hoch 6 Fuss. Aus der Chigischen Samml. (Abgeb. im Augusteum, t. 82.) — Sehr charakteristischer Bildnisskopf, dessen Namen aufzufinden noch nicht gelungen ist. Durch einen spätern Bildner ist dieser Kopf auf ein Bruchstück von farbigem Marmor aufgesetzt worden. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom erworben. (Abbild. im Augusteum, t. 120.) — Kleine Büste eines Mannes von scharfen geistreichen Zügen; doch nicht zu benennen. (Höhe 1 F. 9 Z. In Rom gekauft.) — Der ausruhende Faun; Wiederholung einer häufig vorkommenden Statue, deren Urbild Visconti (*Descr. des antiques du Musée R.* Paris 1817. N. 116, und Clarac, Ausg. v. 1820, N. 146) in dem berühmten Gemälde des Protogenes (Plin. H. N. 35, 10, s. 36) voraussetzte. Der Kopf, dessen Hörnchen den Faun bezeichnen, ist, wie die Beine, modern. Abgebildet im Augusteum, t. 78. (Höhe 4 F. 10 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Amorkopf von jugendlich heiterm Ausdrucke; aber zum Theil sehr zerstört. Abgebildet im Augusteum, t. 72. (Höhe 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Dritte Wiederholung des jungen Satyrisken. Der Kopf dieses Exemplares ist neu, ebenso die Arme. — Sehr gut erhaltener Kopf des Imperators Trajan, aufgesetzt auf ein Bruststück aus mehren farbigen Marmorn. Durch die blose Reinigung hat dieser Kopf den Schein der Neuheit erhalten. Hoch ist das Ganze 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 129. — Büste der Marciana, Schwester des Kaisers Trajan, welche zur „Augusta" erhoben ward und deren Ebenbild sich noch in andern Büsten sowie auf Münzen erhalten hat. Die gegenwärtige Büste der nach ihrem Tode apotheosirten Marciana ist von guter Arbeit und auch von guter Erhaltung. Hoch 2 F. 3 Z. Herkunft ist unbekannt. Abbildung im Augusteum, t. 131. — Kopf der edlen Kaiserin Plotina, der Gemahlin Trajans, die bei ihrem im J. 119 nach Chr. erfolgten Tode die Ehre der Apotheose für viele Verdienste um das von ihr öfter verwaltete Reich erhielt. Ihre seltenen Münzen begründen die Benennung dieser gut gearbeiteten Büste, die durch sonderbaren Haarschmuck (*comae suggestus, coma in gradus fracta*) auffällt und an welcher nur die Nase neu ist. Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Chigischen Sammlung stammend und abgebildet im Augusteum, t. 130. — Statue einer Pallas in späterer Auffassungsweise. Die Verzierung der Widderköpfe auf dem Helme deutet auf den Kopf einer Ergane, während die ganze Gestalt eher eine Pallas Stratia zeigt. Die Arme sammt den Attributen sind neu. Höhe 6 F. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. (Abbildung im Augusteum, t. 41.) — Athena Parthenos; Wiederholung der im vierten Saale befindlichen jungfräulichen Pallas, nur durch die Ergänzung der fehlenden Theile und durch die Technik der Ausführung verschieden. Ferner ist der Kopf anders, der hier aus einer strengern antiken Maske und einem Helmfragmente, auf welchem die Sfinx thront, zusammengesetzt ist. Der Kopf dieser Statue ist abgebildet in Beckers Augusteum, t. 15. Höhe des Ganzen 7 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Samml.) — Pallas in langem Chiton mit Aermeln. Das Gewand reicht bis auf die Füsse; die Aegis ist nachlässig über die Schulter geworfen. Sehr sorgfältig gearbeitete und trefflich erhaltene Statue von nur 4 F. 8 Z. Höhe, an welcher nichts als die Arme (der linke mit einem Schilde) angesetzt sind. Nach der Aehnlichkeit eines Lampenbildes zu schliessen, stellt dieses Standbild eine Pallas Area vor, welcher Orestes nach seiner Lossprechung einen Altar stiftete. Die Statue hatte eingesetzte Augen. Sie ist gleichfalls aus der Chigischen Samml. erworben und findet sich abgebildet im Augusteum, t. 48. — Römische Frau als Venus, die aus dem Bade tritt. Früher eine Gruppe, wie die Füsse von einem Amor zur Seite anzeigen. Bis auf eine Hand ganz erhalten, jedoch mittelmässige Arbeit. Hoch 6 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 103. — Herkules mit der Löwenhaut über dem Kopfe, die über der Brust mit den Tatzen zusammengebunden ist. Fragment von guter Arbeit, durch zu kurze Beine und neue Arme ergänzt. Einzeln in Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 91. — Bruchstück einer Statue des Antinous, dessen Züge und Eigenthümlichkeiten hier unverkennbar sind. Angepasst

einem nackten Jünglingskörper. Am stützenden Baumstamme eine Eidechse. Das Ganze 5 F. 3 Z. hoch. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 132 und 133. — Gefäss von Porfyr in Form der alten Graburnen. Zweifelhaft, ob antik oder modern. Hoch 1 F. 9 Z., breit 10 Z. In Rom erworben. — Alabasterne Schale von zweifelhaftem Alter; die Steinart scheint auf antikes hinzuweisen. Hoch 2 F. 6 Z. Gleichfalls in Rom gekauft. — Grosses becherförmiges Gefäss, wie solche bei den Dionysien (Bacchusfesten) als Geräthe dienten. Antik ist der untere, marmorne Theil dieses Gefässes; der obere ward 1832 nach einer Zeichnung des Professors Josef Thürmer ergänzt. Höhe 7 F. 4 Z. Durchmesser 5 F. (Aus Rom.) — Büste der Kaiserin Domitia, Gemahlin des Kaisers Domitian, durch die eigenthümliche Bildung der Ohren, welche einst mit Ringen geschmückt waren, und durch den Haarputz auffallend, dadurch aber übereinstimmend mit der Büste bei Mongez: *Iconogr. Rom. t.* 35, und im *Museo Capitolino II.* 16. Durch ihre Erhaltung gehört diese Büste, an welcher selbst der Fuss noch alt ist, zu den beachtenswerthesten Denkmalen hiesiger Sammlung. Hoch 2 F. 3 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 128. (Aus der Chigischen Samml.) — Fragmente einer sitzenden Statue von minderem Werthe, als Erato mit der Lyra nicht eben glücklich ergänzt. Der gut gearbeitete, mit dem Stirnband (Ampyx) geschmückte Kopf ist alt, gehörte jedoch, wie seine Verhältnisse beweisen, keineswegs zu dieser Statue. Höhe des Ganzen 5 Fuss, Breite 3 F. 3 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 68. (Einzeln in Rom erworben.) — Venus mit Amor und Psyche, aus einem Stücke. Einzige Vorstellung einer Gruppe dieser Art. Die Kinderköpfe, die Arme der Venus und der Fuss der Psyche sind nebst den kleinern Theilen neu. Hoch ist dieses Denkmal 3 F. 9 Z. Erworben aus der Chigischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 62. — Amorkörper von vorzüglich schöner Ausführung, durch minder gute moderne Theile ergänzt. Hoch 4 F. 6 Z. Gleichfalls aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 63. — Amor und Psyche, sich im Kusse der Vermählung umarmend. Gruppe, deren antike Theile eine bessere Ergänzung verdient hätten. Nur die Körper sind alt, jedoch überarbeitet. Hoch 4 F. 6 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. (Abgeb. im Augusteum, t. 64, freilich mit Flügeln, die nicht zur Gruppe gehörten.) — Vierte Wiederholung des hoch eingiessenden Satyrisken (Mundschenken des Bacchus) von vorzüglicher Ausführung und schönster Erhaltung. Die zierliche Bewegung des Armes, der einen Krug hielt, scheint mehren Archäologen auf das Kottabosspiel hinzudeuten. Diese 6 F. hohe Statue ist unbedingt die Werthvollste unter den hiesigen Satyriskenfiguren. Nur die linke Hand dieses Ampelos, wie er als Synthiasote des Bacchus vielleicht zu benennen wäre, ist restaurirt, aber nicht eben glücklich. Aus der Chigischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 25, 26. — — Sechster Saal oder der „Saal der Herkulanerinnen." Guterhaltene Büste des Antoninus Pius. Hoch 3 F. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 134. — Kleine Venus in der bekannten Anadyomenenstellung, mit neuen Armen und von gewöhnlicher Arbeit. Hoch 4 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. — Sehr charakteristischer Kopf des philosophischen Kaisers Marc Aurel. In allen Theilen übereinstimmend mit dem Kopfe der kapitolinischen Reiterstatue. Glücklich ergänzt in den beschädigten Theilen und aufgesetzt auf eine farbige Bekleidung. Hoch 3 F. Einzeln zu Rom erworben. — Ueberlebensgrosse Büste des Marc Aurel von sorgfältiger Arbeit und guter Erhaltung. Hoch 3 F. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 137. — Büste der Lucilla, Tochter des Marc Aurel und Gemahlin des Lucius Aurelius Verus. Uebereinstimmender mit den Münzen dieser Kaiserin als mit ihren Büsten auf dem Kapitole und in der Samml. des Louvre. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 137. — Minerva, in der spätern römischen Darstellungsweise, mit einem Mantel um den Unterleib, dessen Ende über die Schulter geschlagen ist. Kopf, Arme und Füsse sind modern. Man vergl. über diese Minerva die Abhandlung von Ludwig Schorn in Böttigers Amalthea II. S. 215. Abbild. im Augusteum, t. 98. — Merkur, gut gearbeitete Statue mit einem aufgesetzten alten Kopfe, an dem die Form des Petasus bemerklich ist. Die Arme sind neu. Abgeb. im Augusteum, t. 49. (Höhe 4 F. 9 Z. Aus der Albanischen Samml.) — Büste des Kaisers Commodus, aus seinen frühern Jahren. Die Aehnlichkeit mit den Münzen und der Büste der capitolinischen Sammlung (*Mus. Cap. T. II. t.* 48.) lässt uns in dieser, nur wenig ergänzten Büste das Bild des schlechtesten römischen Kaisers erkennen, die darum selten sind, weil Septim. Severus sie zu zerstören befahl. Das Ganze war als Büste gearbeitet, wie nicht allein der noch erhaltene Fuss (*pieduccio*, *piedouche*), sondern auch das Täfelchen (*tillet* in der franz. Kunstsprache) beweisen, die sich selten genug erhalten haben. Denn selbst viele der Bronzebüsten zu Neapel

lassen in Zweifel, ob sie nicht Statuenüberreste seien. (Hoch 2 F. 6 Z.) Aus der Brandenburgischen Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 139. — Brustbild der Kaiserin Crispina, der Tochter des Senators Bruttius Präsens und Gemahlin des Imperators Commodus. Münzen und eine kapitolinische Büste (s. *Museo Capitolino, tomo II., tav.* 49), mit welchen indess die hiesige Büste wegen der angesetzten Nase weniger übereinkommt, haben den Grund zur Benennung gegeben. Hoch 2 F. 2 Z. Einzeln zu Rom erworben. Abgeb. im Augusteum, t. 139. — Siegerstatue mit dem Lorberkranze, durch den Ergänzer zum Apoll mit der Leier gemacht. Hoch 5 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abbildung im Augusteum, t. 67. — Kleines gutgearbeitetes Relief mit der Darstellung eines Todtenmahles, zu welchem ein älterer auf dem Ruhebette liegender Mann eine halbentkleidete zu seinen Füssen sitzende Frau einzuladen scheint. Die nebenstehenden Gestalten sind wie das Uebrige etwas abgestumpft und in solchem Zustande schwer zu deuten. Hoch 4 Zoll, br. 6 Zoll. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 151. — Tafel von künstlich aneinander gefügtem Bandsinter, in welcher ein antiker Mosaikstreifen eingelassen ist. Geschenk des Kardinals Alessandro Albani an den Kurprinzen Christian von Sachsen. Höhe des musivischen Blumenwerkstreifens 11 Zoll, Länge 3 Fuss 1½ Zoll. Dies Mosaik (*opus vermiculatum* in der Römersprache) ist sehr verständig aus feinen Steinchen und gläsernen Stiften zusammengesetzt, und soll (nach Winckelmanns Ansicht) ein Streifen von dem Blumen- und Arabeskenwerke sein, welches dem jetzt im kapitolinischen Museo befindlichen hochberühmten Taubenmosaik früher zur Einfassung diente. Aus der sogen. Villa des Hadrian bei Tivoli. — Viereckiger marmorner Sarkophag, an seinen drei freistehenden Seiten mit Reliefs geziert. Nach Aloys Hirt die Einkehr des Bacchus bei Ikarius (*Higin. fab.* 130). „In der Mitte zwischen Bacchus und seinem Lieblingsfaun Ampelus sieht man Methe, gestützt von einem Satyrisken, in die Kniee sinken. Früchte werden von der Hora des Herbstes herbeigetragen, und Comus, der Gott des Festes, beleuchtet mit seiner Fackel die Scene. Der alte Ikarius, nach dem Bacchus sich umsehend, scheint das Ganze zu leiten, wobei seine Tochter Erigone den mystischen Korb lüpfet, und eine Frucht daraus dem Gotte anzubieten scheint. Die heiligen Thiere, Löwe und Tiger, fehlen nicht; und links ist der Krater aufgestellt, der Wein gemischt und das Trinkhorn geht herum, wobei der am Fusse des Krater liegende Pan sich bereits übernommen zu haben scheint.“ Andre Erklärer dieses viel überarbeiteten und nicht sehr gewissenhaft hergestellten Reliefs sehen darin eine Weihe der Ariadne vor ihrer Vermählung. Die beiden Seitenwände zeigen in flacherem Relief den auf seinem Esel herbeikommenden Silen und bacchisch jubelnde Gestalten. Dieser aus der Samml. des Kardinals Albani hieher gekommene Sarkophag hat in der Länge 6 F. 5 Z., in der Höhe 1 F. 9 Z. Abgebildet (ohne den in Stuck ausgeführten Deckel) findet man ihn in Beckers Augusteum, t. 111 und 112. — Sehr gut gearbeitete Statue des Hermes Enagonios (Merkur als Vorsteher der Wettkämpfe), mit ergänzten Armen und Beinen. Hoch 4 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgeb. im Augusteum, t. 42. — Torso des Faun mit der Nebride; hergestellt 1833 durch die Abnahme der störenden frühern Ergänzungen. Hoch 4 F. 10 Z. Aus der Chigischen Samml. — Kopf eines Mädchens mit ziemlichen Ergänzungen. Hoch 2 F. 3 Z. Ebendaher. — Unbekannter weiblicher, aber besser gearbeiteter Kopf, aufgesetzt auf ein Bruststück von gelblichem schöneren Kalksinter. Minder ergänzt. Hoch 2 F. 3 Z. Ebenfalls aus der Chigischen Samml. — Vortrefflich gearbeiteter, doch etwas verwitterter Kopf des Lucius Verus, aufgesetzt auf ein neues Bruststück. Höhe der Büste 3 F. (Aus der Bellorischen Samml.) — Kopf des christenfeindlichen Kaisers Septimius Severus, von guter Arbeit und ziemlich guter Erhaltung, aufgesetzt auf ein Bruststück von farbigen Marmorn. Hoch 2 Fuss. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 140. — Büste der Julia Domna, Gemahlin des Septimius Severus, den diese gelehrte und geistreiche Frau bald mit ihren Einsichten unterstützte, bald durch feindliche Anschläge verwickelte. Die Perücke (*galerus*), die dazumal bei den Römerinnen längst in Gebrauch war, kann von dieser sehr restaurirten Büste nicht getrennt werden. Aufgesetzt auf ein Bruststück von farbigem Marmor. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom erworben. — Noch ein Kopf der Julia Domna, von guter Arbeit und sehr guter Erhaltung. Hoch 2 Fuss. Einzelerwerbung aus Rom. — Kopf des nichtswürdigen Kaisers Caracalla, Sohnes des Christenfeindes Septimius Severus. Dieser sehr charakteristische Kopf, dessen Aehnlichkeit durch viele Denkmale verbürgt wird, ist auf ein Gewand von durchsichtigem Kalksinter aufgesetzt. Hoch 2 Fuss. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 141. — Statue eines auf dem Boden sitzenden Mädchens im einfachen Chiton, allem Anscheine nach als mit Würfeln (Astragalen) spielend gedacht. Die

gelehrten Erklärer der herkulanischen Wandbilder (*Pitture di Ercol. I. p. 4. n. 20*) haben über das Spiel, das in Italien unter dem Namen *giuoco agli allossi* noch gebräuchlich ist, die ausreichendsten Erklärungen gegeben. Der Kopf mit seinen reichlichen Haarflechten möchte Porträt sein. Ergänzt ist der untere Körper. Abgebildet im Augusteum, t. 106. Hoch 2 Fuss. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Venus aus dem Meerbade steigend (wie der Delphin andeuten mag), im Begriff, sich mit der wollnen, flockigen Quehle (*gausape*) zu trocknen. Der gut gearbeitete Kopf scheint ein Porträt zu verrathen. Gut erhalten, doch nicht im Augusteum abgebildet. (Höhe 6 F. 6 Z. Früher im Besitze eines H. Ignazio zu Rom.) — Venus mit dem Salbgefäss zur Seite, dadurch ebenfalls als Göttin, die aus dem Bade steigt, bezeichnet. Der aufgesetzte alte Kopf gehörte wohl nicht zu dem Körper. Das Ganze verräth die Porträtweise späterer Zeiten. Hoch 6 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 59. — Statue einer jugendlichen Frau, durch Anfügung des rechten Armes mit dem Apfel zur Venus ergänzt. Die nur halb bekleidete Gestalt von sehr guter Erhaltung ist auffallend durch ein sehr feines, sich über die Brust wegziehendes Gewand (ἰχέσαρκον χιτώνιον), das wohl nur in der Vertrautheit des Frauengemaches sichtbar war. Hoch 3 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 105. — Herkules als Kind die Schlangen tödend. Freilich sind hier dem Knaben durch den unverständigen Ergänzer statt der Schlangen — Fische gegeben worden! Im Kopfe verräth sich ein Bildniss. Hoch 1 F. 9 Z. Ebendaher. Abgeb. im Augusteum, t. 89. — Eine gefällige Dianenstatuette; die Jagdgöttin im geschürzten Gewande, mit dem Hunde zur Seite. Hoch 1 F. 2. Z. Erworben durch den Kurfürsten Christian. Abgeb. im Beckerschen Augusteum, t. 100. — Hübsch gearbeitete Apollostatuette mit ergänzten Armen. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 99. — Sehr gut erhaltene Gruppe von Amor und Psyche, die sich umarmen, besonders beachtenswerth wegen der Eigenthümlichkeiten des Haarschmucks und wegen andrer Andeutungen. Diese kleine Gruppe (hoch 2 F. 6 Z.), erworben aus der Chigischen Samml., ist abgebildet im Augusteum auf Tafel 65. — Hübsche Statuette des Herkules mit der Keule in der Rechten und mit den Hesperidenäpfeln in der Linken. Mit restaurirten Beinen. Hoch 2 Fuss 6 Zoll. Ebendaher. Abgebildet in Leplat's Recueil des marbres antiques etc. t. 50. — Gut gedachte und wohlerhaltene Gruppe des mit dem Löwen spielenden Amor. Der Kopf des Kindes ist antik, gehörte jedoch, wie aus dem Marmor vermuthet wird, zu einer anderweitigen Skulptur. Die untern Theile sind ergänzt. Hoch 2 F. 9 Z. Ebendaher. Abbildung im Augusteum, t. 73. — Büste der Sabina, der Gemahlin des Kaisers Hadrian, welche des schönen Antinous wegen vergiftet ward. Hoch 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom gekauft. Abbild. im Augusteum, t. 130. — Die berühmte jüngere Herkulanerin. Statue einer sorgfältig bekleideten jugendlichen Gestalt, die in den Jahren zwischen 1711 — 1716 in dem Raume des Theaters zu Herkulanum unter dem Hause Necerino gen. Enzecheta, jetzt Gervasio, gefunden wurde. (*Venuti, descr. delle prime scoperte — d'Ercolano. Roma* 1748. S. 55. *Jorio, notizie su gli scavi di Ercolano. Napoli* 1827. S. 20.) Nur der vordere rechte Fuss ist angesetzt. Höhe der Statue 6 Fuss. Abbildung im Augusteum, t. 33 und 34. — Herkulanisches Mädchen. Wiederholung der ebengedachten Statue, mit derselben von gleicher Abstammung und fast noch besser erhalten. Doch ist der Kopf daran modern. — Die berühmte herkulanische Matrone. Gleichzeitig mit der jüngern Herkulanerin an gleicher Stelle gefunden; auch von ebenso glücklicher Erhaltung. Die vorkommenden Statuen in ähnlicher Stellung (*Musée R. des antiques* zu Paris No. 255 u. a.) lassen auf ein berühmtes Vorbild schliessen. Abgebildet im Augusteum, t. 19 — 22. Höhe 7 F. 6 Z. — Diese drei herkulanische Statuen wurden aus dem Nachlasse des Herzogs Eugen von Savoyen erworben. Sie zeichnen sich durch die Würde der Haltung, durch die Ruhe des Blickes und das Maas im Schmuck aus, was laut so vielen Andeutungen bei den alten Autoren das Erkennungszeichen ehrbarer Frauen war. Es gilt übrigens für wahrscheinlich, dass diese Statuen Frauen des proconsular. Geschlechts des Nonius Balbus darstellen, wie mehre an derselben Stelle gefundene, die im *Museo Borbonico T. II, t. XLI* und *XLII* sich abgebildet finden. — Eisenabguss einer antiken Marmorvase, die zu Piranesi's Zeit im Besitze des Mr. Aubrei-Beauderk in England war. Dieses durch vierfache Henkel, durch gefällige Form sowie durch seine Reliefs interessante Gefäss ist in Piranesi's *Vasi, candelabri, cippi etc.* (Rom 1778. T. 72) abbildlich wiedergegeben. Hoch 28 Zoll. Der hier seit 1837 aufgestellte Eisenguss rührt aus der königl. Eisengiesserei zu Berlin. — Grosse antike Amphora mit Gorgonenhenkeln (*Vaso a mascheroni*) und Schwanenhälsen am Untertheile dieser

Henkel, herrlich erhalten und von ausgezeichnet schönen Verhältnissen. Auf der einen reicher geschmückten Seite sitzt immitten der Darstellung eine durch das Diadem im Haare ausgezeichnete Frau (Hera Teleia?), welche in der Rechten einen Helm, in der Linken eine Lanze hält, während sie sich auf einen runden Schild stützt. Dass diese Figur keine Minerva ist, bezeugt der Mangel der Aegis und die Bedlademung des Hauptes statt andern Kopfputzes. Ihr zur Linken sitzt der jugendliche Pan durch Pedum und Syrinx bezeichnet, sonst nackt, aber mit einem Diadem im Haare. Von ihm zu der vorhin beschriebnen Gestalt in der Mitte bewegt sich Iris oder ein Mysteriengenius durch den Caduceus in der Linken und einen Kranz in der Rechten, so wie durch Flügel, die Kreuzbänder über der Brust halten, ausgezeichnet. Rechts in dieser obern Scene sitzt eine Frau (Syrinx?), der ein nackter männlicher aber geflügelter Mysteriengenius einen Spiegel reicht und ein Kästchen bringt. Darunter sind vier Frauen, die mittlern stehend, die beiden äussersten sitzend, um eine Säule, die zwei schwarze Bänder umgeben, mit dem gewöhnlichen mystischen Apparate beschäftigt. Die eine der stehenden hält ein Alabastron und eine Traube, die andre einen Spiegel; während die Sitzenden flache Schüsseln mit Gaben halten. Den Sitz der Einen rechts bildet ein ionisches Kapitäl. Im Felde ist eine Binde angebracht. Oben darüber am reich geschmückten Halse des Gefässes erblickt man einen nackten hermaphroditischen Mysteriengenius auf einer breiten Blume sitzend, der mit der Rechten einen ihn liebkosenden Schwan festhält. Schon die grossen Flügel lassen nicht an Leda denken, wenn auch der weibliche Kopfputz und die Armspangen die deutlichen Andeutungen der Männlichkeit zu übersehen verführen könnten. Auf der Rückseite sind zwei Frauen bei einer auf einem Unterbau erhöhten Grabstele, um die Binden gelegt sind, mit Fächern, Cisten, Kästchen und Hydrien beschäftigt, ohne Zweifel, um jene bei den Alten religiösen Todtenspenden (κτερίσματα, ἐναγίσματα) darzubringen, mit der die trauernde Frömmigkeit die Geburtstage der Verstorbenen feierte. Im Felde hängen vier Binden. Alle Gestalten sind röthlich auf schwarzem Grunde, doch zeigen sich Spuren, dass mehr als zwei aufgetragne Farben diese Darstellung reich machten. Die Höhe dieses Gefässes mit den Henkeln ist 1 Elle 9¼ Zoll. Die Breite 19½ Zoll. Wahrscheinlich stammt es, wie gleich grosse und im Firniss übereinstimmende andrer Sammlungen, aus den Gräbern von Basilicata (Lucanien). Als Geschenk der verwittweten Königin Isabelle Marie von beiden Sicilien kam es 1836 an die hiesige Porzellansammlung und wurde mit höchster Genehmigung an die Antikensammlung 1837 abgegeben. — — Im siebenten Saal, oder im sogenanten Saale der Gruppen, sind beachtenswerth: der gut erhaltene, aber überarbeitete Kopf des Kaisers Septimius Geta. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Brandenburger Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 141. (Porträts dieses Imperators, der von seinem feindlichen Bruder Caracalla in den Armen seiner Mutter Julia Domna ermordet ward, gehören zu den Seltenheiten, weil selbst auf die Darstellungen des Ermordeten sich der Hass Caracalla's erstreckte. Der mildere Ausdruck dieses Kopfes, der weniger mit den bekannten Büsten und Münzen übereinstimmt, kommt auf Rechnung des Ueberarbeiters.) — Sorgfältig gearbeitete und wohlerhaltene Büste des Elagabalus, welche die Züge dieses wollüstigsten Kaisers jugendlicher zeigt, als man dieselben durch die kapitolinische Büste kennt. Hoch 2 F. 9 Z. Einzelerwerbung aus Rom. Abgeb. im Augusteum, t. 143. — Julia Cornelia Paula, erste Gemahlin des vorbenannten erbärmlichen Kaisers. Gut gearbeitete, aber die Spuren vieler Unbilden tragende Büste, die zu den seltenern ihrer Art gehört. Hoch 2 F. 6 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 143. — Venus mit dem Balsamarium zur Seite. Statue von sehr sorgfältiger Arbeit. Hoch 7 Fuss. Kopf und Formen des Körpers verrathen ein Bildniss und zugleich ein Festhalten am Typus der berühmten kapitolinischen Venus. Hände und Füsse sind neu und harmoniren leider nicht mit dem Ganzen. (Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 86.) — Julia Aquilia Severa, Elagabals zweite Gemahlin, früher eine Vestalin, die nach mannichfachen Wechseln ihres Schicksals ihn überlebte. Die charakteristischen Züge ihres Gesichts, die uns durch Münzen bekannt sind, rechtfertigen die Bezeichnung dieses Kopfes. Abgeb. im Augusteum, t. 144. (Höhe 2 F. 9 Z. Aus der Albanischen Samml.) — Apollo, überlebensgrosser Kopf von besserer Arbeit, nur zum Theil beschädigt, aufgesetzt auf ein Bruststück von Gneis, das mit durchsichtigem Kalksinter belegt ist. Abgeb. bei Leplat, 168, 2. (Höhe 3 Fuss. Einzeln in Rom gekauft.) — Bronzene Büste der Julia Mammaea, Mutter des Alexander Severus. Leicht als diese zu erkennen mit Hilfe der Münzen. Zwar dürfte es auffallen, das Diadem nicht angedeutet zu sehen, das die falschen Haare des Hinterkopfes mit den ächten des vordern zusammenzuhalten diente; indess eine andere Verbindung scheint es hier zu ersetzen. Abgeb. im Augusteum, t. 146. (Höhe 2 F. 6 Z. Einzeln in Rom ge-

kauft.) — Hochgeschürzte Diana, Fragment einer Statue, auf eine Herme aufgesetzt. Der Kopf mit dem Halbmond ist nicht ursprünglich. Das Ganze von sehr sorgfältiger Arbeit. Abgeb. im Augusteum, t. 52. (Höhe 3 Fuss. Einzeln in Rom gekauft.) — Statue einer hochgeschürzten Diana mit entblösster Brust, in der Nebris ein Reh tragend. Sehr gefällig in den erhaltnen alten Theilen, und mit Ausnahme des Kranzes auf dem Kopfe und der Traube glücklich ergänzt. Aloys Hirt glaubte in dieser Statue eine *Britomartis* zu erkennen. Hoch 4 Fuss. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. in Beckers Augusteum, t. 53. — Ephesische Diana, als grosse Weltamme die Arme ausbreitend. Die sichtbaren Theile des Körpers von schwarzem Marmor (*nero antico*); die Ergänzung der untern Theile nach einer Bildsäule in der Villa Albani. (*Zoëga: Bassril. II.* 107.) Hoch 4 Fuss. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 13. — Statuette des mit der Nebris bekleideten Bacchus, von vorzüglicher Arbeit. Gesichtsmaske und Arm sind neu. Hoch 4 F. Erworben aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgeb. im Augusteum, t. 74. - Graumarmorne Statue eines Faustkämpfers. Dieselbe ist von Cavaceppi restaurirt und hat unter dessen Hand den Schein der Neuheit erhalten. Indessen zeugt das Kupfer bei *Borioni* (*Collectan. antiquit. Rom.* 1736. *t.* 22, wo diese Statue vor ihrer Herstellung abgebildet ist) und der Kämpferappart am Stamm der Palme, der auf eine richtigere Ergänzung hätte leiten können, für ihre Aechtheit. Die vom Ergänzer beliebte Form des Cestus (der Handbewehrung) und die Stellung der Arme wäre anders zu wünschen. Kopf, Arme und ein Fuss sind die neuere Zuthat. Hoch ist dieser Cestuskämpfer 6 F. 4 Z. Erworben ward er in Rom durch den Kurfürsten Friedrich Christian. Abbildung im Augusteum, t. 109. — Lucius Aur. Verus, Adoptivsohn des Antoninus und Mitkaiser des Marc Aurel. Büste von guter Arbeit; nur die Nase ergänzt. Hoch 3 Fuss Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 136. — Ziemlich erhaltener weiblicher Kopf mit eigenthümlichem Haarputz. Hoch 2 F. 6 Z. Aus Rom. (Noch nirgends abgebildet.) — Büste einer Negerin von schönem *nero antico*, die Augen von farbigem Stuck eingesetzt, das Gewand von gelblichem Sinter. Ob sie antik sei, könnte zweifelhaft bedünken, doch scheint der Umstand dafür zu sprechen, dass die Bekleidung einen männlichen Körper verräth und hier mit dem Kopfe einer Negerin verbunden ist. Neger darzustellen verschmähte übrigens die spätere Kunst nicht, wie noch vorhandene Proben erweisen. Auch die Ausführung deutet auf antike Arbeit. (Höhe 2 F. 9 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Torso eines verwundeten Kämpfers, in der Stellung sehr ähnlich dem berühmten Ludovisischen Fechter, doch, wie sich erweisen lässt, keine Wiederholung. (Man sehe die Gründe, gegen Aloys Hirts Annahme, in den Bl. für lit. Unterhaltung 1831 No. 51.) Fragment von vorzüglichem Werthe. Früher entstellt durch Ergänzungen, ist er nicht mit im Augusteum aufgenommen. Leplat, t. 79. (Höhe 2 F. 9. Z. Aus der Chigischen Samml.) — Zweiseitiges Basrelief. Auf der Hauptseite sind Masken zur Bezeichnung der Tragödie, der Komödie und des Satyrspieles angebracht. Auf der Kehrseite eine phallische Darstellung. Nach Zoëga (*Bassril. Ant. di Roma T. I. p.* 69) sind solche doppelt gearbeitete Stücke Seitenwände von bacchischen Kästen. Der gut gearbeitete und gut erhaltene Marmor ist abgebildet im Augusteum, t. 84. Höhe 1 F., Breite 2 F. (Aus dem Palast Chigi.) — Jugendlicher Herkules als Besieger des kretensischen Stiers. Vier Fuss hohe Statuette von nicht ungeschickter Ausführung. Nur in den untern Theilen ergänzt. Der Heros ruht auf der Keule, welche auf den Stierkopf gestützt und mit der Löwenhaut bedeckt ist. Aus der Chigischen Sammlung. Abgebildet im Augusteum, t. 90. — Faun, zum Takte der Cymbeln tanzend. Vier Fuss hohe Statuette von sehr guter Arbeit und gleich guter Erhaltung. Der Kopf, mit einem Fichtenkranze umwunden, ist durch die Hörnchen für den Faun bezeichnend. Er war gebrochen, entspricht aber dem Ganzen. Arme und Füsse sind neu. Abgebildet im Augusteum, t. 79. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Faun, der die Ziege trägt. Marmorkopie der berühmten Statue zu St. Ildefonso. Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Samml. des Grafen Brühl. — Schlafendes Kind, dem eine herbeischleichende Schlange Gefahr droht. Rohe Arbeit, doch wird man versucht, ein besseres Urbild vorauszusetzen, von dem in der griechischen Anthologie und in Virgils Culex ferne Andeutungen vorkommen. Abbildung bei Leplat, t. 126. Hoch 1 F. 9 Z. (In Rom gekauft.) — Weibliche Gestalt an einer Stele (Grabsäule), den linken Fuss auf einen Grabhügel gestellt. Durch die Anfügung des Kopfes und der Arme zur Venus mit dem Apfel umgestaltet. Roh gearbeitete Statue, die durch die Untersuchung über die Venus von Melos wichtig geworden ist. Für Elektra am vermeintlichen Grabhügel des Orestes wurde sie zu ihrer Zeit zu deuten versucht im Lit. Conv. Bl. 1822 No. 123. Dann wäre sie eine rohe Wiederholung eines berühmten Urbildes. Abgebildet bei Leplat, t. 127.

Hoch 2 F. (Aus der Chigischen Samml.) — Stehender Neptun; mit dem rechten Fuss auf den Delfin gestützt (als Sieger im Kampf und Beherrscher des unterworfenen Elements ποντοποσειδῶν), wie so viele Münzen ihn zeigen, und Pausan. X, 36, 4. ihn beschreibt. Nur der linke Arm, der den Dreizack, und die rechte Hand, welche wahrscheinlich das Aplustre hielt, sind an dieser sonst gut erhaltenen Statue neu. Ob der Delfin in alter oder erst in neuer Zeit zur Brunnenmündung benutzt worden ist, lässt sich nicht bestimmen. Abgebildet im Augusteum, t. 47. Die Statue steht in einem mit *Verde antico* belegten Becken. Höhe der Statue 3 F. 6 Z. (Aus der Chigischen Sammlung.) — Sterbender Sohn der Niobe. Antike Wiederholung der berühmten liegenden Statue zu Florenz. Diese Kopie gibt dem Urbilde an Verdienst nichts nach, ist aber weniger gut erhalten. Höhe 1 F. 6 Z. Länge 6 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. (Füsse und Arme sind angefügt. Abbildung in Beckers Augusteum, t. 32.) — Weiblicher Bildnisskopf mit eigenthümlich geflochtenen Zöpfen. Nach Heinrich Hase's Vermuthung das freie heitere Gesicht der Orbiana, der dritten Gemahlin des Imperators Alexander Severus. (Vgl. Mionnet: *rareté et prix des médailles Romaines, p.* 227.) Hoch 2 F. 3 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. Abgebildet unter dem unhaltbaren Namen der Annia Faustina, des dritten Weibes des Elagabal, auf Tafel 144 des Beckerschen Augusteum. — Satyr im lüsternen Kampfe mit einem Hermaphroditen, Gruppe, oder wie es das griechische Wort richtiger bezeichnet, Symplegma, von vorzüglicher Arbeit und Erhaltung. Wenn auch nicht völlig befriedigend, sind doch die neu angefügten Theile im Sinne des Ganzen. Wiederholungen dieser Darstellung, in der Blundellischen Sammlung zu Ince bei Liverpool und anderwärts (m. s. Böttiger's Archäologie und Kunst I, 1. S. 168 ff.) lassen an ein anerkanntes Musterwerk denken. Abgebildet im Augusteum, t. 95. (Höhe 4 F. 8 Z., Länge 5 F. 7 Z. in Tivoli gefunden und erkauft vom Fürsten Mazarin.) — — Achter Saal, oder der Saal der Sfäristen. Enthält folgende hervorhebenswerthe Werke: die sehr erhaltene Statue der verrufenen Valeria Messalina, des vierten Weibes des Kaisers Claudius, der Mutter der Octavia und des Britannicus. Hoch 7 F. 6 Z. Aus dem Palast Chigi. Abgebildet im Beckerschen Augusteum (t. 126) unter der irrigen Bezeichnung: „Agrippina." — Lucius Verus, überlebensgrosse Büste von sehr guter Arbeit. Hoch 3 Fuss. Aus der Bellorischen Samml. — Aus Travertin gearbeitete Statue einer römischen Frau in der so oft wiederkehrenden Stellung, die meist als *Pudicitia* gedeutet wird. Blos die rechte Hand ist an dieser 7 Fuss hohen Statue neu. — Zwei 7 Fuss hohe Statuen römischer Beamten. Die eine (aus Travertin) bei Leplat, t. 89, die andre im Augusteum, t. 117, abgebildet. Die zahlreiche Klasse der gleichartigen Statuen, die bald als *viri consulares*, bald als *togati* oder *scriniarii* bezeichnet werden, mögen zur Ausschmückung der öffentlichen Plätze in den Municipien gedient haben. — Sarkophagseite mit der Vorstellung einer Jagd. Wilh. Gottl. Becker sieht hier die kalydonische Eberjagd, Aloys Hirt hingegen die Jagdlust (*ludiaria venatio*) eines römischen Imperators, zu der Hirsche, Eber, Löwen und Stiere zusammengetrieben waren. Heinrich Hase glaubt in dem Kopfe der Hauptperson die Züge des Kaisers Philippus, nicht Balbinus, wiederzuerkennen, den ähnliche Denkmäler (*Admiranda Romae, t.* 24) in gleicher Beschäftigung darstellen. Zu den Festlichkeiten bei Roms tausendstem Geburtstage (im J. Chr. 248), die Kaiser Philippus I. veranstaltete, gehörten auch Thierhetzen im Circus, wo der Kaiser selbst mehre Bestien mit eigner Hand umbrachte. Dieses gut erhaltene Werk ist abgeb. im Augusteum, t. 110. Hoch 2 F. 10 Z. Lang 8 Fuss. Durch den Grafen Marcolini in Rom erworben. — Fragment eines ziegenfüssigen Pan, der in der Rechten einen Krug, in der Linken etwas schwer zu Bestimmendes trägt. Relief in Marmor. (In Athen gefunden und 1835 vom Bibliothekar Dr. Klemm ertauscht.) — Weibliche Gewandfigur alterthümlichen Styls, vielleicht eine Artemis. Nur der ganze Torso ist ursprünglich, das Uebrige angepasst oder ganz neu. Hoch 3 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 97. (Man hat diese Figur wohl irrig als Hestia gedeutet.) — Amor, auf dem Knie eingeschlafen; rohe Statue eines Kindes, deren Motiv jedoch bessern Zeiten anzugehören scheint. Gedichte der griechischen Anthologie, wie das Epigramm des Statyllius Flaccus *Anal. II.* 263. *n.* 8., feiern ein Bildwerk, das man als das unerreichte Muster dieses Marmors ansehen darf. Abgebildet bei Leplat, t. 62. Hoch 2 F. 4 Z. (Aus der ältern Dresdner Sammlung.) — Triumfzug des Kaisers Lucius Verus, Basrelief. Dem auf einer Quadriga stehenden Imperator setzt eine herbeifliegende Victoria einen Kranz auf. Lictoren folgen. Manches könnte Bedenken gegen die Aechtheit erregen, doch scheint die charakteristische Auffassung mancher Gestalten sie zu verbürgen. Abgeb. bei Leplat, t. 146. (Höhe 2. F. Breite 2 F. 8 Z. Einzeln in Rom gekauft.) — Caracalla. Statuenfragment, durch die Vereinigung zweier Theile ent-

standen. Der Kopf des Imperators ist auf einen gepanzerten Rumpf aufgesetzt, der in seinen erhaltenen Theilen vorzüglich gut ist. Im Augusteum, t. 142. (Höhe 4 F. 2 Z. in Rom gekauft.) — Statue eines gepanzerten Kriegers, mit einem sich bäumenden Pferde zur Seite. Vielleicht Kaiser Carinus, der 283—285 nach Chr. regierte und dessen Münzen einen ähnlichen Typus zeigen. Ziemlich erhalten und der besagten Zeit in der Arbeit entsprechend. In dem schlechten Abbildungswerke Leplat's wird diese Skulptur sehr pöffig Alexander der Grosse benannt. Hoch 3 F. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum auf Tafel 148. — Eingemauert als Medaillon am Durchgange vom achten zum neunten Saale: Zwei Schildreliefs aus gebrannter Erde, mit Spuren früherer Anmalung. Bei Birten unweit Xanten aufgefunden und aus der Brandenburger Sammlung hieher gekommen. Jedes drei Fuss hoch. Beschrieben und abbildlich vorgeführt in Beger's *Thesaurus Brandenburgensis*. Das eine gibt das Bildniss einer Frau mit entblösster rechter Brust; das andre zeigt uns (nach Begers Vermuthung) den Kaiser Aurelius Probus, welcher 276—282 nach Chr. regierte und mit seinen Legionen, besonders der XXX. *Ulpia Victrix* in der gedachten Rheingegend siegreich war. — Statue einer römischen Frau mit den Attributen der Ceres. Man hat die Julia Mammäa, die Mutter Alexanders Severus, wieder zu erkennen geglaubt, deren Münzen Aehnlichkeit zeigen. Die Hände dieser Statue, die für eine Nische bestimmt war, sind neu. Abgebildet im Augusteum, t. 145. (Höhe 7 F. Aus der Albanischen Sammlung.) — Freistehend im Saale: Kaiser Hadrian, mit dem Spiele der *pila trigonalis* beschäftigt, das er nach Spartianus (s. dessen Lebensbeschreibung Hadrians, Kap. 26) tagtäglich übte. Als dekorative Statue für ein Sphäristerium gedacht. Die Arme und der rechte Fuss sind neu. Abgebildet im Augusteum auf Taf. 107. — Wiederholung dieser Statue, doch mehr ergänzt. — Der mitspielende Sphäristes, der dem Kaiser Hadrian zur Linken stand. Die ergänzten Arme sind verfehlt, sowie überhaupt die Statue sehr misshandelt ist. — Wiederholung dieses Mitspielers; weit besser erhalten. Die Andeutungen der Armmuskeln, soweit sie alt sind, weisen darauf hin, dass die Hände vor der Brust geballt waren, um den Ball (*follis*) zurückzuschlagen. Abgebildet, jedoch nur von der Rückseite, im Augusteum auf Taf. 108. — Diese aus der Chigischen Samml. erworbenen Sfäristenstatuen sollen aus Hadrians Villa bei Tivoli stammen. Die Züge des Kaisers sprechen sich in der ersgenannten Spielerstatue sicher aus, und die Arbeit an diesen Bildsäulen deutet auf einen Standpunkt, wo dieselben als Massen wirken sollten. Jede 7 Fuss. Leider fehlt zu dem Ganzen der dritte Mitspielende, welcher dem Kaiser zur Rechten stand. — — Neunter Saal, oder der Saal der Ariadne. Sitzende Kolossalstatue der Ariadne auf Naxos. Hoch 6 Fus 6 Zoll. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Beckerschen Augusteum auf Taf. 17. (Früher hat man diese Statue „Agrippina" getauft.) Der rechte Arm ist neu und verfehlt; auch ist die linke Hand neu. Was den gebrochenen Kopf betrifft, so stimmt derselbe dermasen im Marmor überein, dass man ihn als Theil des ganzen betrachten kann. Ausser Zweifel gestellt ist die jetzige Benennung Ariadne seit dem Bekanntwerden eines zu Salzburg gefundnen Mosaiks. — Venus in der Stellung der Medicéischen, aber mit Abweichungen, welche darthun, dass diese Statue keine Kopie der Florentinischen war. Kopf und Torso sind alt, das Uebrige schlecht ergänzt. Für den Werth der alten Fragmente haben sich viele Stimmen erhoben. Hoch ist diese Venus 5 F. 3 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. Abbildung im Augusteum, Taf. 27. — Gut erhaltener weiblicher Idealkopf von sehr edlem Ausdruck, aufgesetzt auf eine Bekleidung von dunkelfarbigem Kalksinter. Früher, ganz ohne Grund, Berenike genannt. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Chigischen Samml. Abgeb. im Augusteum, t. 56. — Kolossalstatue des Antinous Bacchus, welche lebhaft an die ähnliche Statue des schönen Bithyniers im Palaste Braschi zu Rom erinnert. (Levezow, über den Antinous t. VII. und VIII.) Aloys Hirt erkannte zuerst ihre Bedeutung, als sie noch durch falsche Anfügungen ergänzt war. (Man sehe Levezow's angeführte Schrift S. 88.) Nach dem Vorbilde des Antinous von Mondragone, jetzt zu Paris, ward vom Bildhauer Knauer im Jahre 1830 Kopf und Arm ausgeführt, wie sie jetzt sind. Abgebildet im Augusteum, t. 18. (Höhe 3 F. 9 Z. Erkauft von H. Carioli zu Rom.) — Kopf einer Bacchischen Nymfe, die den Arm über den weinbekränzten Scheitel gelegt hat. Gut gearbeitet und ziemlich erhalten. Hoch 2 F. Aus der Chigischen Samml. Dieser Kopf, in welchem man das Bruchstück einer Gruppe vermuthet, findet sich auf Taf. 77 im Augusteum abgebildet. — Kanephore. Mädchen im heiligen Aufzuge der Panathenäen, deren Urbilder man in den Gestalten des Parthenonfrieses findet. Nur die Körper alt. Ein schlechtberathener Ergänzer hat die Arme und den Kopf angefügt, welche wenig zum Ganzen stimmen. Hoch 6 F. Aus der Chigischen Samml.

Abgeb. im Augusteum, t. 58. — Ziemlich gut erhaltener Kolossalkopf einer Frau von schmerzlichem Ausdruck, aufgesetzt auf ein Bruststück von verschiedenartigem Marmor. Früher als Kleopatra bezeichnet und abgebildet auf Taf. 57 des Beckerschen Augusteum. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. — Ein Athlet, der sich den Nacken salbt. Statuarisches Fragment von vorzüglichem Kunstwerthe, nur entstellt durch die Anfügung des rechten Beines. Der Kopf und der rechte Arm fehlen. Hoch 6 F. 6 Z. Aus dem Palast Chigi. Abbildung im Augusteum, t. 37 und 38. — Kopf eines jungen bedlademten Mannes, vermuthlich eines Siegers in den gymnischen Spielen. Hoch 2 F. 4 Z. Ebendaher. Abgebildet unter der Benennung Juba II. von Mauritanien, im Augusteum, t. 57. — Statue eines Epheben im langen Mantel. Dem aufgesetzten neuen Kopfe hat der Ergänzer die Züge des Marc Aurel gegeben. Die alten Reste sehr rühmenswerth. Hoch 6 F. Ebendaher. Abbildung im Augusteum, t. 44. — Athletenkörper, durch den Ergänzer zum Alexander von Macedonien gemacht. Die erhaltenen alten Theile gehören zu den bessern Bruchstücken dieser Sammlung. Hoch 5 F. 9 Z. Abgeb. im Augusteum, t. 50. — Kolossalbüste des Achilles, vermuthlich Bruchstück einer Achillesstatue. Der Helm ist von einem Restaurator überarbeitet worden, wobei die Helmverzierung gelitten hat. Höhe der Büste 3 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Sammlung. Abgeb. im Augusteum, t. 25. — Zwei antike Gefässe von gefälligen Verhältnissen, das eine aus grobkörnigem Syenit und 1 F. 9 Z. hoch, das andre aus Serpentin und 2 F. hoch. Beide in Rom gekauft. — Büste der Julia, Tochter des Augustus von seiner dritten Gemahlin Scribonia. Gute und wohlerhaltene Arbeit. Hoch 2 Fuss. Aus der Samml. des Principe Chigi. Abbildung im Augusteum, Taf. 121. — Sehr gut gearbeiteter und wohlerhaltener Kopf des Caligula aus dunklem Porfyr. Völlig übereinstimmend mit der Bronzebüste, welche von Mongez in der *Iconographie Romaine t.* 25 benutzt ward und jetzt im Palast Borghese sich befindet. Die genaue Uebereinstimmung jener Bronzebüste mit der hiesigen Porfyrbüste macht es glaublich, dass wir in der einen das Urbild der andern sehen; nur ist die Priorität zwischen beiden schwer zu unterscheiden. Hoch 2 F. 3 Z. Erworben aus der Samml. Chigi. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 127. — Statue des Antoninus Pius in kriegerischer Bekleidung. Sehr gut erhalten und gut gearbeitet. Nur die Arme neu. Hoch 7 F. 6 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 135. — Kopf der ältern Faustina, der Gemahlin des Antoninus Pius, von guter Arbeit und guter Erhaltung. Auf einer Bekleidung von *verde antico*. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Brandenburger Samml. Abgeb. im Augusteum, auf Taf. 134. — Statue des Britannicus, Sohnes des Claudius und der Messalina, in reicher Toga. Eine Münze bei Mongez (*Iconogr. Rom. t.* 28. *n.* 6.) begründet den besagten Namen des Letzten der Claudier für dieses Standbild. Uebrigens würde der Name Marcellus wegen der Aehnlichkeit einer Statue zu Paris (*Iconogr. Rom. t.* 19.) vorgezogen werden, wenn die Benennung der Pariser Figur sicherstände. Hoch 5 F. 6 Z. Aus der fürstl. Chigischen Samml. Abgeb. in Beckers Augusteum, auf Taf. 124. — Trefflich gearbeitete und vorzüglich erhaltene Büste des Commodus, mit ergänzter Nase. Unter diesem Namen abgebildet im Beckerschen Augusteum, auf Taf. 138. Indess stimmen die Münzen nicht ganz bei, da sie den Commodus düsterer darstellen, als er sich hier zeigt. Auch die Arbeit deutet auf bessere Zeiten. Hoch 2 F. 9 Z. Aus der Samml. des Fürsten Chigi. — Statuette des Schlafgottes (Hypnos), der als geflügeltes Kind nackt auf einem Löwen ruhend, mit Mohnköpfen in der Linken, dargestellt ist. Zu seinen Füssen die Eidechse (σαῦρα oder γαλεός) entweder als Eingeberin prophetischer Träume, oder als Hüterin der Schlafenden bei Gefahr von giftigen Thieren (*Zoëga Bassiril. t.* 93. *not.* 9. und Kunstbl. 1823. N. 17.) Von minderer Ausführung und ziemlicher Erhaltung. Abgebildet im Augusteum, t. 152. (Höhe 1 F. 7 Z.) Ebendaher. — Länglichrunder, rings bearbeiteter Sarkophag, an der Vorderseite mit Gestalten im höchsten Relief, an den Seiten und auf der Rückwand mit flächeren. Satyrs, Bacchanten und Pane umgeben den freudebringenden Gott, welcher ruhig auf dem rennenden Panther sitzt. Sie verkünden die Ausgelassenheit einer Lust, die durch seine Nähe geweckt und geschützt wird. Die Verzierung der Stirnseite des Deckels ist nur in Ueberresten erkennbar. Sonst ist das Werk vorzüglich erhalten; überhaupt aber verdient es alle Beachtung wegen der Künstlichkeit der Ausführung. Hoch 2 F. Lang 6 F. 2 Z. Aus der Samml. des Kardinals Albani hieher gekommen. Abgebildet mit allen seinen Seiten im Augusteum auf Taf. 113 — 115.

Ausser den antiken Skulpturresten und den (bereits im Obigen gelegentlich mitgenannten) Nachbildungen neuerer Hand nach klassischen Vorbildern, finden sich in diesen Sälen auch manche mittelalterliche und viele moderne Bildwerke, von welchen

nur die folgenden hervorgehoben werden mögen. Messingene Büste des Kurfürsten Friedrichs des Weisen mit dem Datum *MCCCCLXXXVIII* und der Schrift darunter: *Fridericus. Dux. Saxoniae. Sacri. Ro. Imperii Elector.* Im Innern steht: *Hadrianus Florentinus me faciebat.* (Hoch 2 F. 2 Z. Früher in der Schlosskirche zu Torgau.) Weissmarmorne Büste des Kurfürsten Moritz von Sachsen. (Hoch 3 F. 3 Z. Aus der ältern Dresdner Samml.) Weissmarmorne Büste des Marschalls Moritz von Sachsen. Arbeit von *Laur. Delvaux.* (Hoch 2 F. 9 Z.) Aus der Samml. des Grafen Brühl.) Bronzebüste des Kurfürsten Christian I. mit der Unterschrift: *Christian. D. G. Dux S. El.* (Hoch 2 F. 9 Z.) Bronzebüste des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, mit dem Medaillon Kaiser Rudolfs II. um den Hals. Hoch 3 F. 6 Z. (Beide Büsten aus der ältern Samml.) Büste des Kurfürsten und Königs August II. Jugendlicher dargestellt, in weissem karrarischen Marmor. Arbeit von *Guillaume Coustou*, welcher 1746 zu Paris starb. (Hoch 2 F. 9 Z. Aus der ältern Samml.) Büste Desselben in weissem italiänischen Marmor, gearbeitet von *P. Coudray*, welcher 1770 zu Dresden starb. (Hoch 3 F. Geschenk des Königs Friedrich August.) Büste des Kurfürsten und Königs August III., ebenfalls von *Coudray.* (Hoch 2 F. 9 Z. Aus der ältern Samml.) Büste des Königs Friedrich August I. von Sachsen, durch *Josef Herrmann* 1828 zu Rom in karrarischem Marmor gearbeitet. (Hoch 2 F.) Büste des Königs Anton, von dems. Bildhauer in dems. Jahre gearbeitet. Büste des Prinz-Mitregenten Friedrich, jetzigen Königs Friedr. Aug. II., ebenfalls durch Herrmann [zu Rom 1829] in karrarischem Marmor ausgeführt. (Hoch 2 F.) Apollo, hocherhaben auf einem Schilde ausgearbeitet von *Raphael Donner.* Diana auf flachem Schilde, hocherhaben gearbeitet von dems. Meister. (Beide Werke aus karrarischem Marmor und von 3 F. Durchmesser. Aus der frühern Sammlung.) — Die Morgenröthe (*Aurora*). Kleine Nachbildung der kolossalen Statue von Mich. Angelo Buonarroti am Grabe des 1518 gestorbenen Herzogs Lorenzo Medicis von Urbino. Das Original befindet sich in der von Leo X. begründeten Kapelle *de' depositi* bei S. Lorenzo zu Florenz. (Höhe 1 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Der Abendschein (*Creposcolo*). Gegenstück des vorigen Werks. Ebendaher, und gleich der Aurora von Alabaster. (Man vergleiche über die Urbilder *Agincourt hist. des arts. Sculpture, pl. XLVII, n.* 7. und die dort beigebrachten Bemerkungen.) — Der Tag, in Alabaster. Kleine Nachbildung der grossen Statue des Michel Angelo am Grabe Julians von Medicis (Herzogs von Nemours, gest. 1516 als päpstlicher Feldherr) in der Kapelle *de' depositi* bei S. Lorenzo zu Florenz. (Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Die Nacht, in Alabaster. Gegenstück zur vorigen Statue. Nach Michelangelo's Originale gearbeitet. Ebendaher. — Hippomenes und Atalante, Bronzegruppe nach *Bernini.* (Hoch 1 F. 9 Z. Breit 2 F.) — Beckenschlagende Bacchantin, Bronzestatuette. (Hoch 1 F. 9 Z.) — Juno mit dem Adler und Leda mit dem Schwane, Bronzestatuetten nach französischer Art. — Apollo mit der Leyer. Statue in weissem karrarischen Marmor. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Herkules, der den Kakus erschlägt; Gruppe von weissem karrarischen Marmor. Arbeit des *Franc. Baratti*, eines Römers. Abgebildet in der *Suite des marbres modernes de Dresde, p.* 209. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Ein Kind von weissem italiänischen Marmor auf einer Kugel von schwarz geädertem sitzend; es hält ein Gefäss, als wolle es mit Seifenblasen spielen. (Höhe 2 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Ceres nach moderner Darstellungsart. Kopf und Hände von weissem durchsichtigen Alabaster, das Gewand grösstentheils von bandartigem Kalksinter. (Höhe 2 F. 3 Z. Aus der Brühlschen Samml.) — Thalia; Kopf und Hände von vergoldeter Bronze, das Gewand von durchsichtigem Kalksinter. (Höhe 3 F. 3½ Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Boreas die Orithya entführend, nach der bekannten, für die Gärten der Tuilerien bestimmten Gruppe, die Gaspard Marsy begann und sein Schüler Anselme Flamen vollendete. (Landon, Ann. du Musée XV, t. 64.) Bronze. (Höhe 1 F. 9 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Apollo mit der Lyra; Statue in Bronze. Arbeit des *le Gros.* (Höhe 2 F. 3 Z. Ebendaher.) — Hannibal; wie das alte Inventarium belehrt. Moderne gut gearbeitete Büste. Hoch 3 F. (Aus dem Nachlasse des Grafen Wackerbart.) — Bleierne Statuette, einen krankhaft angespannten und abgezehrten Körper vorstellend, wahrscheinlich Hiob in der Zeit seiner Schmerzen. Hoch 2 F. 6 Z. (Aus der Samml. des Grafen Brühl.) — Romulus und Remus mit der Wölfin: diese in grauem, jene in weissem Marmor gearbeitet. Polylithisch. Nach Becker, gothische Arbeit aus dem siebenten oder achten Jahrhundert. Indessen weist die Uebereinstimmung mit einer gleichen Arbeit auf dem Diptychon von Rambona (*Gori thes. diptych. vet. Vol. III. t. XXII.*) und die eigenthümliche Rohheit auf das 9. Jahrhundert hin. Abgebildet bei Leplat, t. 147. (Höhe 1 F. 6 Z. Breite 2 F. 6 Z. Herkunft unbekannt.) — Faun an

einen Baumstamm gebunden, vermuthlich als Marsyas zu deuten, welchem neuere Künstler, wie Guercino u. A., Ziegenfüsse gaben. Bronze von *le Gros*. Hoch 2 F. 3 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Büste des Apostels Paulus, in karrarischem Marmor. Ziemlich neue Arbeit. Hoch 2 F. 9 Z. (Herkunft unbekannt.) — Schreitender nackter Held, in der Bewegung eines Mannes, der etwas behauptet, vielleicht als Agamemnon im Streite mit Achilles gedacht. Bronze von 1 F. 6 Z. Höhe. (Unbekannt woher.) — Nackter Held in lebhafter Bewegung, etwa Achilles. Die ältesten Verzeichnisse scheinen diese und mehre ähnliche Bronzen der Samml. unter dem Namen „der kleine Scharfrichter" aufzuführen. Hoch 2 F. — Die Auferstehung Christi. Hocherhabenes Relief in Marmor. (Höhe 3 F. 9 Z. Breite 2 F. 9 Z. Vermächtniss des Hofbuchhändlers Walther an die Sammlung. — Dieses Relief wurde 1782 bei einer Versteigerung von Kirchengütern zu Prag erstanden, wo es unter Donatello's Namen verkauft ward.) — Johannes der Täufer als Kind, zu den Füssen das Lamm. Von dem sächsischen Künstler Johann Böhme (dem Stammvater eines achtungswerthen Künstlergeschlechts) 1674 aus Alabaster zu Schneeberg gearbeitet. Die Einfassung ist vortrefflich aus Holz geschnitzt und vergoldet. Hoch 3 F. 10 Z. (Seit 1835 aus der ehemaligen Kunstkammer hier aufgestellt.) — Christus als Kind, die Schlange niedertretend. Gegenstück zum vorigen Werke, von Johann Böhme 1677 gearbeitet. — Gruppe in Bronze: ein Reiter, der ein Mädchen entführt, wahrscheinlich ein Römer mit der erbeuteten Sabinerin. Französische Arbeit. (Höhe 1 F. 6 Z. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Der Raub der Proserpina in Bronze, nach der Gruppe von Girardon in den Gärten von Versailles. Die Erfindung der Gruppe stammt von *Charles le Brun*. Audran gab 1680 davon einen Kupferstich. Man vergleiche damit den bei *Cicognara, storia della scultura, T. III. tav. XV.* gegebenen. (Höhe 2 F. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Venus von Bronze, auf der Hand einen Krebs. Französische Arbeit. (Höhe 2 F.) Ebendaher. — Meleager mit dem Fusse auf dem Kopfe des kalydonischen Ebers. Bronze von 2 F. 6 Z. Höhe. Diana mit der Hirschkuh, in der Stellung ähnlich der Versailler Diana. Von gleicher Höhe. Beide Werke werden für Originale des Johann von Bologna ausgegeben. (Aus der frühern Samml.) — Apollo und Dafne; kleine Nachbildung der bekannten Gruppe vom Ritter *Bernini* im Borghesischen Palaste zu Rom. Bronze. Abweichend in Nebendingen von dem in Cicognara's *storia della scultura* mitgetheilten Kupfer. — Nackte Heldenfigur, mit einem Schilde und Schwerte bewaffnet. Auf dem Schilde die Jahrzahl *M.DC.LIV.* Hoch 1 F. 6 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Bronzene Büste des Schwedenkönigs Gustav Adolf. Der Sage nach gleichzeitig. Hoch 2 F. 6 Z. (Aus der frühern Samml.) — Büste Karls I. von England, ebenfalls in Bronze. Hoch 2 F. 9 Z. — Büste des Papstes Innocenz XII. (*Pignatelli*), aus karrarischem Marmor. Ueberlebensgross. Hoch 2 F. 6 Z. — Büste des Kardinals Richelieu in Bronze, übereinstimmend mit der Statue im Palaste der Akademie der Wissenschaften zu Paris. Von Coyzevox, einem 1720 zu Paris verstorbenen Bildhauer. (Höhe 3 F. Aus der Brühlschen Sammlung.) — Modell des berühmten Reliefs von Algardi am Altare des heiligen Leo in der Peterskirche zu Rom, das unter dem Namen: die Flucht des Attila bekannt ist. (Zu vergleichen mit *Cicognara storia della scultura, T. III. tav. V.*) In Holz gearbeitet und mit vergoldeter Wachsmasse überzogen, doch beschädigt. (Höhe 3 F. 6 Z. Breite 2 F. Unbekannt woher.) — Raub der Sabinerinnen. Kleine Nachbildung der berühmten Marmorgruppe des *Joh. von Bologna* auf der Piazza del Granduca zu Florenz. Bronze. Hoch 2 F. (Aus der frühern Samml.) — Nessus die Dejanira entführend. In Bronze. Eine Marmortafel, eingelassen in das Postament von farbigem Marmor, hat die Inschrift: *Joannis Boloniae Magni Hetrur. Ducis Sculptoris (sc. opus).* Hoch 3 F. 9 Z. Breit 1 F. 3 Z. Ebendaher. — Paris die Helena entführend, zu den Füssen eine hilferufende Sklavin. Bronzegruppe. Auf der Basis ist, in Relief, Anchises dargestellt, welchen Aeneas aus den Flammen Troja's trägt, während Julus mit der Leuchte vorausgeht. Hoch 1 F. 9 Z. — Sonnenuhr von weissem Marmor als Planisphär gearbeitet; mit einer Nymfe und einem Kinde von Bronze. Die zierlich gearbeitete Tafel trägt die Bezeichnung: *P. Le Maire inv.* (Breit 6 Z.) Aus der frühern Samml. — Vase von bandartig gestreiftem rothen Marmor (*marmo fiorito*). Höhe 1 F. 6 Z. (Aus der Brühlschen Samml.) — Marmortisch, dessen Platte mit farbigen Marmorstücken nach florentiner Art eingelegt ist. *Opera di Commesso.* (Aus den Zimmern der raffaelischen Teppiche.)

Bevor wir zum zehnten, die verschiedenartigsten Alterthümer aufweisenden Saale übergehen, wollen wir einen Blick auf die Ausschmückung der durchwanderten neun Säle zurückwerfen. Im Eintrittssaale ist die Malerei mit Rücksicht auf die Büsten der

fürstlichen Gründer der Sammlung und die meistens modernen Skulpturen, welche hier aufgestellt sind, angeordnet worden. Wappen des sächsischen Hauses schmücken daher die Borde der Deckenverzierung und eine tapetenartige Färbung die Wände. — Im zweiten Saale (im Saale der dreiseitigen Ara) sind die Wände und die Decke in der Weise des Zeitalters Leo X. geschmückt. Reiche Muster erheitern die, die Felder abtheilenden Streifen und maurisch geschmückte Medaillons, in Bezug auf die der Uebergangsperiode angehörigen Monumente, die Durchgangseinfassungen. — Im dritten Saale (im Saale der alten Pallas) hat Professor Semper bei der in Felder abgetheilten Decke die Farben angewendet, welche durch genauere Beobachtung an der Decke des Theseustempels zu Athen wahrgenommen worden sind. Auch die Farbe der Wände und ihres oben umherlaufenden Schmuckes ist nach gleich alten Vorbildern aus griechischen Tempeln gewählt worden. — Im vierten Saale (im Saale der Pallas Parthenos), dessen gefällige Verhältnisse eine von den andern abweichende Eintheilung gestatteten, prangen die Wände im reichsten Schmucke. Zu den einzelnen heroonartigen Kapellen wird man in alten Wandgemälden entsprechende Muster finden; doch nur durch ihre so wohlberechnete Zusammenstimmung zu allen Einzelnheiten konnte diese so überraschende Wirkung erreicht werden. Die kleinen Landschaften an dem oberen Theile des Frieses sind von H. Frey aus München, die beiden ausgeführten Bilder (Idyllen in jedem Sinne des Wortes) von Aug. Haach aus Meissen, zwei jungen Künstlern, die unter Prof. Semper's anordnender Leitung alle ähnlichen Bilder in diesen Sälen ausführten. — Im fünften Saale (im Saale der Satyrisken) hat die Abtheilung der Decke den belehrenden Versuch veranlasst, die Form der vielbesprochenen alten Götterthrone unter seinen Verzierungen anzubringen. Herkulanischen Vorbildern ähnlich gehalten sind die Wände. Alle Figuren in den Medaillons u. s. w. sind von August Haach. — Im sechsten Saale (im Saale der Herkulanerinnen) hat Professor Semper die Wände und Decken entschieden im Pompejanischen Charakter gehalten, wie die wichtigsten Statuen des Saales zu fordern schienen, die demselben den Namen geben. Selbst die Bilder, die Haach in den Medaillons der Decke anbrachte, wirken in diesem Sinne zum Ganzen mit. — Im siebenten Saale (im Saale der Gruppen) ist die Decke in Felder abgetheilt, zwischen denen die zwölf Zeichen des Thierkreises erscheinen. Heitere Bilder füllen die Medaillons der umlaufenden Borde. Für die Wände ist die Eintheilung eines vom Prof. Semper zu Corneto gezeichneten und durch das Institut der archäol. Correspondenz herausgegebenen Hypogeums aus römisch-etruskischer Zeit zum Muster genommen. Zwischen den farbigen Triglyphen schmückt die Metopen ein wechselnder Zierrath. — Im achten Saale sind mit Rücksicht auf die vielen hier vorkommenden Imperatorenbilder die verschiedenen Wahrzeichen der römischen Kaiserherrschaft angebracht. — Im neunten Saale endlich (im Saale der Ariadne) ist in der reichsten Mannichfaltigkeit der Deckenschmuck ausgeführt, bei welchem man weder die Thiere noch die Landschaften unter dem Kapellchen übersehen wird. Mit Absicht behielt Prof. Semper bei dem fünften Saale, der später gemalt wurde, die hier gewählte Abtheilung im Wesentlichen bei; denn auch für Farbe und Eintheilung der Wände diente er für jenen als Anhalt.

Der zehnte Saal oder das sogen. Mumienzimmer (dessen Einrichtung noch vom J. 1785 herrührt und das als Gegensatz zu den eben durchwanderten Sälen seine Wirkung übt) enthält Alterthümer im weitesten Sinne, von welchen wir nur die interessantesten hier anzugeben haben. — Männliche Mumie (von 6 Fuss Länge), die durch ihre Malerei, durch das aufgeschriebene Wort εὐψυχε und durch andre Eigenthümlichkeiten den Scharfsinn vieler Archäologen, namentlich Karl Aug. Böttiger's (s. dessen Ideen zur Archäologie der Malerei), beschäftigt hat. Abgebildet in Beckers Augusteum auf Taf. 1. Weibliche Mumie (von 5 Fuss Länge), ziemlich erhalten und merkwürdig durch das Gemälde, welches auf der äussern Byssusdecke selbst aufgetragen ist. Die oft erwähnte Mumie (über die zuerst Winckelmann in einer eigenen Nachricht im 1. Bande der Dresdner Ausgabe seiner Werke Mittheilung machte) ist abgebildet im Augusteum auf Taf. 2. Kindermumie (von 3 Fuss Länge) mit blossgelegtem Schädel und nur in Bänder gewickelt. Sehr ungenau abgeb. bei Lepsit. Diese Mumien wurden 1615 durch *Pietro della Valle* aus den Hypogäen von Sakkara gezogen und von seinen Erben an den Fürsten Agostino Chigi verkauft, aus dessen Sammlung sie hieher wanderten. — Mumienkasten von Sykomorenholz (ein Taphos nach griechisch-ägyptischem Sprachgebrauche) mit Spuren von Bemalung. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 3. Hoch 5 F. 6 Z. — Aegyptischer Haubenlöwe von Syenit, in Grösse und Ausführung den beiden am Eingange des ersten Saales gleich, jedoch von besserer Erhaltung. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 4. (Aus der Samml. des Kardinals Albani.) — Aegyptische Leichenritualrolle auf Papyrus in

hieratischer Schrift mit farbigen die ganze Psychostasie darstellenden Bildern dazwischen. Lang 13 F. 8 Z. Hoch 1 F. Erworben vom Dr. Ricci aus Florenz, dem Begleiter Rosselini's und Champollions auf deren ägyptischer Reise im J. 1829. — Fragment einer Papyrusrolle von minder sorgfältiger Ausführung. Lang 6 F. 10 Z. Hoch 1 F. Erworben vom Dr. Ricci. (Die vertikalen Streifen hieratischer Schrift sind roth und schwarz, die Figuren nicht illuminirt. — Papyrus mit demotischer Schrift, vielleicht ein Brief. Hoch 1 F. Breit 4½ Zoll. Ebenfalls vom Dr. Alessandro Ricci erworben. — Antike Wandgemälde aus Antium (dem heutigen 35 Miglien von Rom liegenden *Porto d'Anzo*). Das eine stellt den Herkules dar, wie er die Alkeste aus der Unterwelt ihrem Gemahle zuführt. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 92. Das andre führt uns die Gestalt eines Mädchens vor, welches auf einer Säule stehend in der Rechten einen Reif, in der Linken eine Lyra hält. Auf dem Kopfe ein Halbmond. Abbildung im Augusteum auf Taf. 93. Das dritte zeigt bacchische Masken, gelb auf weissem Grunde. Abgeb. im Augusteum auf Taf. 94. — Sehr zierlich gearbeitetes Bronzebildchen der Venus, welche mit der Rechten die Locken sich ordnet und mit der Linken den Apfel hält, der völlig ursprünglich scheint. Mit schöner Patina. Der Stamm, an welchem die Figur befestigt ist, modern. Hoch 7¼ Zoll. (Geschenk des Grafen Wackerbarth an den König Friedrich August I.) — Kleiner nackter Jupiter mit dem Blitze, sehr sorgfältig gearbeitet. An den Füssen und an der Linken, die den Scepter hielt, ergänzt und verbogen. Hoch 4½ Zoll. — Faun mit einem Kruge auf der Schulter. Bronzette von gefälliger Arbeit. Hoch 5 Zoll. Eine gleiche findet man abgebildet auf Taf. 21 der *Antiquitatis reliquiae a March. Jac. Musettio coll.* Verona 1756.) — Bronzener Stier, 10 Zoll hoch, in welchem Heinrich Meyer eine Nachbildung des im Alterthum berühmten Stiers des Strongyllon zu erkennen glaubte. Abgeb. im Kupferheft zu Meyers Kunstgesch. t. 9. C. — Ein zweites bronzenes Exemplar desselben Stiers, mit Spuren reichlicher Vergoldung. — Kleiner schreitender Stier. Bronzette von guter Arbeit und guter Erhaltung. — Schreitendes ungezäumtes Pferd von guter Erhaltung und Arbeit. 1 F. hohe Bronzette. — Schreitender Löwe. Gut gearbeitete, aber sehr verletzte Bronze. Abgeb. bei Leplat, t. 186. — Fragment eines sitzenden jungen Mannes von vorzüglicher Formenschönheit. Vielleicht Theil einer Gruppe. Hoch 10 Zoll. Abgeb. bei Leplat, t. 192. — Stehende Frau im Doppelchiton, von Hase als Nemesis erklärt. Ihr Kopf ist einfach mit Bändern umwunden; sie hat die Linke in die Seite gestemmt und den Finger der Rechten warnend an den Mund gelegt. Unverkennbar gehört diese (unciselirte) Bronzette noch einer Periode an, wo die Darstellung der Nemesis den alten Afroditenbildern ähnlicher war und man von der allegorischen Sinnbildnerei, wie solche in der spätern Kunstweise zu Tage tritt, sich fernhielt. Frühere Archäologen nannten gleiche und ähnliche Bronzebilder Angerona, deren Begriff aber uns noch ganz im Dunkel liegt und deren Bild auch nur in altitalischer Weise denkbar ist. Hoch 7½ Zoll. — Stierkörper von durchsichtigem Alabaster, mit Kopf, Schweif und Füssen von Bronze. Um den Hals herum ein Kranz. Der grössere Theil davon sicher antik. Hoch 8 Zoll. (Aus dem grünen Gewölbe hieher versetzt.) — Dreifuss zum Aufstellen der Lampen. Der auseinander zu schiebende staudenförmige Schaft, welcher in einen Blumenkelch endet, ist von drei Hunden gebildet. Hoch 3 F. Abbildung bei Leplat, t. 183. — Völlig erhaltner Metallspiegel, auf dessen Fläche man in Umrissen den Hermes mit dem Caduceus und den Flügelschuhen sieht. — Venus mit dem Klappspiegel. Nackte, 8 Zoll hohe Figur, deren Kopfschmuck in ein Blatt ausgeht; wahrscheinlich Griff eines Spiegels. — Glockenförmiges Gefäss von gebrannter Erde. Eine nackte Frau mit der Handtrommel steht vor einer halbbekleideten sitzenden, die den Thyrsus in der Linken hält und mit der Rechten etwas darauf zu legen scheint. Dahinter ein tanzender Satyr. Im Felde Binden. Auf der Rückseite drei Manteifiguren. Röthliche Gestalten auf schwarzem Grunde. Vortrefflich erhalten. Ueber dieses bei Leplat, t. 179 ungenügend abgebildete Gefäss vergl. man Böttigers Griech. Vasengemälde 1. Bd. 3. Heft S. 10. (Höhe 1 F. 1½ Z.) — Vase mit der Darstellung des Theseus, welcher den stierköpfigen Minotaurus ersticht. Dahinter eine Frau. Auf der Rückseite ein Satyr tanzend mit einer Nymfe. Schwarze Gestalten auf rothem Grunde. Abgebildet im Augusteum, t. 154 und früher in Winckelmanns *Mon. ined. t. C.* (Hoch 7½ Z.) — Andre Vase. Ein nackter Krieger mit der Chlamys auf der Schulter hält in der Rechten den Speer; zur Seite das Schild. Ein Anthemion mit Blumen umgibt ihn. Auf der Rückseite ist eine gleiche Darstellung. Rothe Gestalten auf schwarzem Grunde. Abgeb. bei Leplat, t. 181. (Höhe 1 F.) — Vase mit der Darstellung eines Fürsten im phrygisch-asiatischen Kostüm. Er hält das Scepter und eine Schale, in welche die vor ihm stehende Weiblichkeit einzugiessen scheint. — Vase mit der Darstellung eines

jungen mit Schild und Doppelspeer gerüsteten Kriegers, welcher vor einer Frau steht, die ihm Kranz und Fruchtkorb bietet. Im Felde Trommel und Binde. Der Grund der Vase ist rothbraun. Auf der Rückseite zwei Mantelfiguren. Bis auf den Fuss sehr gut erhalten. Abgeb. bei Leplat, t. 180. (Höhe 22½ Z.) — Vase, deren Hauptseite zwei Mädchen und zwei spitzohrige Satyren zeigt, die einen bacchischen Tanz aufführen: auf der Rückseite drei Mantelfiguren. Sie ist bei Leplat, t. 180 abgeb. Vergl. noch Böttigers Vasengemälde, 1. Bd. 3. Heft, S. 12. (Höhe 13½ Z.) — Sorgfältig gearbeitete Bronzefigur eines nackten mit Thierhaut bekleideten Kriegers, der um die Hüften das kurze germanische Schwert hat. Durch das Haar und den Schnurrbart kündigt sich in dieser 1 Fuss hohen Figur ein Barbar an. Bemerkenswerth bleibt, dass der Rücken abgesägt ist. — Germanischer Brautschmuck von Bronze. Dem Materiale nach zu schliessen römische Arbeit. In der Form weicht dieser Schmuck von dem in Dr. Klemm's Handb. der german. Alterthumskunde auf S. 72 beschriebenen und auf Taf. V. 1. mitgetheilten etwas ab. Uebrigens empfiehlt er sich durch die saubere Arbeit und gute Erhaltung. Gefunden 1824 in der Nähe von Hof und hieher geschenkt 1834 durch den Generallieutenant von Miltitz. — Fünf Gefässe von gebranntem Thon, Meisterstücke germanischer Thonbildnerei. Darunter ein Vogel und dreifache und doppelt getheilte Gefässe, über welche Dr. Klemm's Handb. der german. Alterth. nachzulesen ist. — Mehre römische Marmorkistchen mit giebelartigem Deckel und mit Frontziegeln an der Seite; auch solche mit Rollen am Ende des frontonartigen Deckels. — Altchristliche Malerei hinter Glas, auf der andern Seite durch Glas geschlossen; angeblich aus dem Grabmale der Atier. Das Gemälde zeigt in Gold auf schwarzem Grunde einen älteren Mann und einen Knaben. (Hergeschenkt durch den Grafen Wackerbarth.) — In den Nischen eines in diesem Saale nachgebildeten römischen Columbariums sieht man 143 Gefässe aus germanischen Gräbern, welche im Umfange des Königreichs Sachsen (nämlich Alles dazu gerechnet, was 1812 noch dazu gehörte) seit mehr denn hundert Jahren aufgegraben wurden. Man findet hier so ziemlich alle in Dr. Klemm's Handb. der germ. Alterthumskunde (S. 164) verzeichnete Formen von der Schale bis zur zierlichen Urne in interessanter Mannichfaltigkeit und zum Theil in höchst merkwürdigen Exemplaren beisammen. Von der rohesten Thonarbeit finden sich Proben, so wie von den Anfängen der verfeinerten Masse; und eben so zeigt die Gestalt die Uebergänge von der Sorge für das erste Bedürfniss bis zu den frühesten Regungen des Luxus. Da eine Zusammenstellung nach Fundorten unmöglich war, so hat man sie nach den Formen gruppirt. Viele dieser Krüge enthalten noch Asche. Ungenau abgebildet findet man die merkwürdigeren Formen bei Leplat, t. 195. 196; nachträglich mehre bei Lipsius, Supplementband, t. 30. 33. — Farnesischer Congius, ein auf dem Kapitole im Jahre 828 d. St. geaichtes Gefäss, mit der Inschrift: *Imp. Caesare* || *Vespas. VI* || *T. Caes. Aug. F. IIII.*[ps] || *Mensurae* || *exactae. in* || *Capitolio* || *P. X.* Dies Gefäss (farnesischer Congius genannt nach dem frühern Besitzer, dem Kardinal Odoardo Farnese) war vergoldet und ist sehr gut erhalten. Die Geschichte dieses Gefässes und die Verhältnisse der daraus sich ergebenden Maase zu den jetzt gebräuchlichen erzählt die Abhandlung von Heinrich Hase: Ueber den farnesischen Congius im K. Antiken-Saale zu Dresden. Berlin 1824. 4. Ungenau bei Leplat, t. 184. — Farnesischer Sextarius, gleichberühmt in der Geschichte der Metrologie und in der eben angeführten Abhandlung gleichfalls bestimmt und erörtert. Leplat, t. 193. — Kleine Sammlung geschnittener Steine, darunter ein Niccolo mit der sehr zierlich gearbeiteten Darstellung eines lesenden Philosophen vor einer Herme (mit der Beischrift *Spaprt*); ein Taschenkrebs, Karneol mit antiker Fassung; ein Agathonyx mit weiblichem, durch eine eigenthümliche Locke sich auszeichnenden Kopf; gefasster Karneol des jugendlichen Herkules mit der Keule, dabei zur Täuschung das Wort *ΓΝΑΙΟC*. (Nach Natters Ansicht — s. *Traité de la gravure en pierres fines, préf. XXX* eine Arbeit des Costanzi.) Dunkler Jaspis mit dem durch Widderhörner und durch sieben umgebende Stralen bezeichneten Ammonskopfe (abgeb. bei Lippert I. 857, bei Tassie Nr. 1443). Karneol mit der dreigestaltigen Hekate (abgeb. bei Lippert I. 224, bei Tassie Nr. 2049). Weissgebrannter Chalcedon mit dem thronenden Zeus (bei Lippert I. 15, bei Tassie Nr. 940). Gefasster Karneol, welcher Hermes, Pallas, Zeus, Juno und Apollo stehend mit ihren Attributen zeigt; Zeus und Juno mit Pateren in den Händen, die auf einen Gang zum Festmahl deuten. (Abgeb. bei Lippert I. 25, bei Tassie Nr. 835.) Topas mit dem einen Helm schmiedenden Hephästos in altheilenischer Auffassung. Karneol mit panzerschmiedendem Hephästos. (Lippert III. 480.) Amethyst mit nackter Venus, die sich mit der Linken auf eine Säule stemmt, während sie mit der Rechten die Periskelis des Fusses umlegt (einer kleinen

im Besitze des Hrn. von Quandt befindlichen Marmorstatue ähnlich.) Gefasster Karneol mit dem ruhenden Herkules in der Stellung des Farnesischen. (Arbeit des 1737 verst. Steinschneiders Flavio Sirleto.) — In einem Schaukasten kleine ägyptische Götterfiguren in Porzellanmasse mit blauem und grünem Schmelzüberzuge, merkwürdig durch die saubere Arbeit und treffliche Erhaltung. — Weibliches, wahrscheinlich indisches Idol, in sehr sauber ausgeführter Bronze, welche Spuren von Vergoldung zeigt. Vielleicht Lakschmi, die Göttin des Segens. Hoch 6 Z. — — (Literatur und Kupferwerke: J. Casanova's Abhandlung über alte Denkmäler der Kunst, besonders zu Dresden. Leipzig 1771. 8. — Beschreibung der kurfürstlichen Antikengallerie in Dresden, von J. Fr. Wacker und J. G. Lipsius. Dresden 1798. 4. — Kunstbemerkungen auf einer Reise nach Dresden und Prag, von Aloys Hirt. 1830. S. 128. — Verzeichniss der alten und neuen Bildwerke und übrigen Alterthümer in den Sälen der kön. Antikensammlung zu Dresden. Von H. Hase. Dresden, Walthersche Hofbuchhandlung. — Wilh. Gottl. Becker's Augusteum, Dresdens antike Denkmale enthaltend. 2. Auflage, mit Nachträgen von Wilh. Adolf Becker. Drei Bände oder dreizehn Hefte mit 154 Kupfertafeln in Folio. Text in gr. 8. Leipzig 1832—33. — Des Ingenieuroffiziers, Baron Leplat's *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la galerie de Dresde.* 1733. *fol.* [wozu noch 1803 ein Nachtrag von Lipsius kam], hat künstlerisch keinen Werth und ermangelt alles Textes.)

Im Stallgebäude befindet sich die Sammlung von Gypsabgüssen, deren Hauptbestandtheil die von Raphael Mengs in Italien zusammengebrachten 600 Abgüsse antiker Bildwerke ausmachen. Vergl. Matthäi's Beschreibung der antiken und modernen Bildwerke, die sich im Mengsischen Museum in Gyps nachgebildet finden. Dresden 1832. — Im Zwinger sieht man seit 1839 die Abgüsse der berühmten im Britischen Museum befindlichen Elgin-Marmors (der von Lord Elgin aus Athen entführten Tempelbildwerke). — Das grüne Gewölbe im königlichen Schlosse enthält in acht grün gemalten Sälen, welche mit Spiegelglas, Serpentin und Marmor geschmückt sind, einen reichen Schatz von Edelsteinen und verschiedenen Kunstarbeiten in Gold, Silber und Elfenbein. Seit 1832 ist es noch durch einen Theil der frühern Kunstkammer vermehrt worden. Unter den mancherlei Kunstwerken und Kostbarkeiten zeichnen sich aus: der grosse Onyxcameo mit dem Kopfe des Kaisers Augustus; der Onyx von 6⅔ Zoll Höhe und 4¼ Zoll Breite; das Kriegsschiff mit Tauen von gesponnenem Golddrath und mit Segeln von dünnem Elfenbein; fünf Tische von florentinischer Musivarbeit; ein sich kratzendes Hündchen, Bronzefiguren von Peter Vischer; Emailfigur der Magdalena (ein Werk Dinglinger's); Elfenbeinschnitzwerk, darstellend die Opferung Isaaks etc. etc. (Vergl. A. B. v. Landsberg: das grüne Gewölbe in Dresden. 9. Aufl. 1843. Arnoldische Buchhandlung.) — Im Gebäude auf der Brühlschen Terrasse: die Gemälde von Canaletto und Alexander Thiele, und die nach Raffael's Zeichnungen gewirkten Teppiche.

Die kön. Gallerie der Kupferstiche und Handzeichnungen, im Zwinger befindlich, theilt sich in 12 Klassen mit mehren Unterabtheilungen, wo die Portefeuilles und Bücher in folgender Ordnung aufbewahrt sind: Klasse I. Italische Schule der Maler und Stecher. Kl. II. Französische Schule. Kl. III. Niederländische Schule. Kl. IV. Deutsche Schule. Kl. V. Englische Schule. Kl. VI. Galleriewerke. Kl. VII. Bildnisssammlungen. Kl. VIII. Architektur- und Ansichtenwerke. Kl. IX. Antiquitäten. Kl. X. Ceremonien, Festlichkeiten, Kostüme, Curiosa etc. Kl. XI. Die zur ganzen Kunstsammlung gehörende Bibliothek. Kl. XII. Originalhandzeichnungen. Die Samml. umfasst über 300,000 Blätter, darunter sich die kostbarsten Merkwürdigkeiten finden. Zu diesen zählt man: eine Silberstiftzeichnung von Jan van Eyck (Bildniss des Jodocus Vitus, Vyts oder Veit, des Donators des berühmten Genter Altarbildes, nämlich derselbe Kopf, der sich auf dem einen der jetzt im Berliner Museum befindlichen Flügelbilder jenes grossartigen Altarwerks vorfindet) mit vielen undeutlichen Schriftzügen im Hintergrunde; ferner Handzeichnungen von Albrecht Dürer (köstliche Maria mit dem Kinde von spielenden Engeln umgeben, in reichverzierter Arkade, *auf braunem Papier mit Tusche und Gold, bezeichnet* 1509; bärtiger aufblickender Apostelkopf von edlem Ausdruck, *auf blauem Papier mit Tusche und weiss gehöht*), Hans Burgkmair (mehre einzelne Bischöfe und Heilige, *leicht in den Schatten getuschte Federzeichnungen*), Heinrich Aldegrever (zwei lebensgrosse Brustbilder, *mit Kohle gezeichnet und das eine mit weissen Lichtern aufgehöht*), Christoph Amberger (ein Flötenbläser, *Tuschzeichnung*); Sebald Beham (sehr schöne Studie von zwei gegen einander gefalteten Händen aus dem J. 1576, *mit der Feder gezeichnet und weiss aufgehöht;* auch eine Auferstehung Christi mit mehren Episoden), Veit Hirschvogel d. A. (sehr schöne Federzeich-

nungen zu drei Glasfenstern, namentlich auch zum Markgrafenfenster zu Nürnberg), Michel Wolgemut (sehr schöne Federzeichnung einer Marie mit dem Kinde), Hans von Kulmbach (Christus als Weltrichter, zur Seite Maria und Johannes knieend und fürbittend), Hans Schäuffelin (die Vermählung Josefs und Mariens, *grosse Federzeichnung mit wenigen leicht getuschten farbigen Tönen* — die Figuren auffallend kurz; eine knieende Weiblichkeit mit einem Tuch in den Händen, *sehr schön und lebendig, doch leider die Umrisse beschnitten*), Georg Pencz (sehr schön mit der Feder gezeichneter Saturn, *breit und kühn und in den Schatten leicht getuscht;* der Kopf Johann Friedrichs von Sachsen, lebensgross mit der Feder auf Pergament gez. 1543), Hans Seb. Lautensack (mit der Feder gezeichnete Landschaften), Christoph Maurer (Federzeichnung vom J. 1608), Joachim Sandrart (Röthelzeichnung eines schlafenden Faun und Federzeichnung einer Allegorie auf die Eitelkeit alles irdischen, letztere fleissig und sauber getuscht und weiss aufgehöht), D. van Heer (eine höchst seltene Feder- und Bisterzeichnung dieses wenig bekannten Meisters, nämlich eine in Brouwers Art gehaltene, äusserst reich componirte Darstellung eines holländischen Dorffestes), Heinrich Wehle (grosse Landschaft mit Eichen bei einer Mühle, kostbare Kreidezeichnung nach der Natur) etc. etc. Ferner Originalzeichnungen von Michelangelo (der Leichnam des Herrn, von zwei Engeln gehalten und von der Gottesmutter beweint, in einem schönen Stiche von Julio Bonasone bekannt), Raffael (die Marter der heil. Felicitas, eine sehr reiche, durch Marcantonio's Stich bekannte Composition), Carlo Maratti (Selbstporträt in natürlicher Grösse, höchst geistreich vollendete Rothsteinzeichnung, wonach Johann Anton Riedel eine Radirung geliefert hat), A. R. Mengs (ausgezeichnet fleissig mit schwarzer Kreide gearbeitete Halbfigur des 1763 verst. Kurfürsten Christian von Sachsen in Rüstung; ferner Mengs eigenes Bildniss, von ihm und seinem Schüler Casanova in natürlicher Grösse gezeichnet, schön modellirt und ausserordentlich vollendet) etc. etc. Schätzbare Zeichnungen bedeutender Zeichner nach berühmten Gemälden, z. B. die ausserordentlich geistreichen Bisterzeichnungen Maratti's nach Hauptwerken Correggio's (Madonna des heil. Sebastian; Mad. des heil. Georg; der zu Parma befindliche heil. Hieronymus oder der Tag des Correggio, und die weltberühmte Nacht); treffliche Seplazeichnungen Seydelmann's nach *Baroccio's* Hagar in der Wüste, *Mengs'* pfeilprüfendem Amor und *Antoine Pesne's* Taubenmädchen; schöne Kreidezeichnungen von Pierre Hutin (nach *Rembrandt's* goldwiegender Mutter), Charles Hutin (nach *Rubens* Löwenjagd und *Bassano's* die Krämer aus dem Tempel jagendem Christus), Marcello Bacciarelli (nach *Holbein's* Londner Goldschmied und *Parmeggianino's* Madonna della Rosa), Küchler und Stölzel (nach *Mengs* Altargemälde der Himmelfahrt Christi in der kath. Hofkirche Dresdens, nach welcher äusserst fleissigen Zeichnung eine gleich grosse Lithographie von Louis Zöllner existirt); gute Rothstiftzeichnungen von Gandini (nach *Trevisano's* reich componirtem Kindermord und nach einem männlichen Porträt *Dosso Dossi's*), Bacciarelli (nach *Pietro Facini's* heil. Familie), Internari (nach *Tizian's* berühmtem Zinsgroschen und nach desselben Meisters liegender Venus, welche auch die Prinzessin Eboli genannt wird), Therese Mengs (nach *Ann. Caracci's* Täuferbilde), Adam Oeser (nach *Andrea del Sarto's* Opfer des Abraham und *Calabrese's* Esther vor Ahasverus); die Blätter Torelli's nach *G. M. Crespi's* sieben Sakramenten (charaktervolle Zeichnungen, klarer als die nachgedunkelten Gemälde); die treffliche Zeichnung Charles Hutin's nach der grossen Landschaft mit Heerden von *Rosa di Tivoli*, u. a. m. Aus der Samml. der Kupferstiche heben wir hervor: die sehr seltenen Blätter des „anonymen Meisters mit den Bandrollen," der um Beginn des 15. Jahrh. arbeitete. Ein Blatt von dem in Zeichnung und Form eigenthümlichen, in der Grabstichelarbeit äusserst feinen deutschen Meister C. S. vom J. 1466. Stiche von Martin Schongauer (z. B. eine sehr reiche Composition der Kreuztragung des Herrn, eins der grössten Blätter jener Zeit, zugleich seltnes Hauptblatt des Meisters), Albrecht Dürer (z. B. der heil. Hubertus, eins der trefflichsten und seltensten Blätter des grossen Meisters, von der Platte, welche Kaiser Rudolf II. wegen ihrer Schönheit vergolden liess), Barthel und Sebald Beham, Georg Pencz, Jakob Binck, Wenzel Hollar (der grosse Katzenkopf mit der Inschrift: *le vray portrait du chat du Grand-Duc de Moscovie* 1663, ein höchst seltenes Meisterblatt, nicht zu verwechseln mit dem kleineren Katzenkopf mit deutscher und böhmischer Schrift), Prinz Ruprecht, Lukas Kilian, Joh. Hainzelmann, Georg Friedr. Schmidt, Joh. Georg Wille, Joh. Gotthard und Friedr. Müller, Moritz Steinla (der bethlehemitische Kindermord, sehr ausgeführtes Blatt nach der Originalzeichnung Raffaels, die sich im Privatkabinet des Königs von Sachsen befindet),

Samuel Amsler, Raph. Morghen, Pietro Anderloni, Paul Toschi, Mercury, Prudhomme, John Burnet, G. P. Gibbon, Edw. Finden etc. Die fast completten Werke des J. Chr. le Blon, Erfinders der Kupferstich-Farbendruckerei. (Darunter die Kinder Karls I. nach van Dycks Bilde im Kensingtonpalaste zu London, in Schwarzkunst gearbeitet und mit mehren Platten in Farben gedruckt; die heil. Agnes nach dem ebendaselbst befindlichen Bilde von Domenichino, ebenso in Farben; Grablegung Jesu nach Tizian; Bildniss des Peter Paul Rubens in Mantel und Hut, vorzügliches Hauptblatt von grosser Wirkung und äusserst selten; Bildniss von Shakspere nach Zuccharo, von gleich herrlicher Wirkung; die heil. Katharina im Buche lesend, Halbfigur nach Correggio's im Windsorpalaste befindlichen Bilde.) Friedr. August III. von Polen als Kronprinz, ganze Figur in Harnisch, nach Rigand's Gemälde gestochen von J. J. Balechou; eins der merkwürdigsten Hauptblätter dieses Stechers im aller seltensten Abdruck vor aller Schrift. (Die Platte wurde für August III. gestochen und zum Dresdner Gallerlewerke als Frontispice benutzt. Ein zweiter Abdr. *avant la lettre*, in der Pariser Samml., ward 1807 mit 1200 Francs bezahlt.) Der Kardinal Mazarin auf dem Krankenbette, nach Delaroche gestochen von Girard; Hauptblatt dieses Schabkünstlers in vereinigter Rouletten- und Tuschmanier. — Eine grosse Anzahl in Bunzenarbeit (*au maillet*) vollendeter Platten, deren einige von Silber, die übrigen aber alle gut vergoldet sind, von der Hand der sächs. Meister Konrad Johann und David Kellerdaler aus dem 16. und 17. Jahrh., darunter ein Göttermahl, der Raub der Sabinerinnen und das Bildniss des Kurfürsten Joh. Georg II. zu Pferde sich auszeichnen. Eben so merkwürdig ist der heil. Hieronymus, Kopie nach Dürer, vom Nürnberger Matth. Strobel 1557 gearbeitet, welche Platte einst Lukas Kranach besass. Solche vergoldete Platten dienten damals zur Verzierung der Schreine und sind keineswegs zum Abdruck geeignet. — Landschaftsminiaturen von Jan Bol, darunter eine figurenreiche ausgezeichnete Ansicht vom Haag, bezeichnet 1558. — Vortreffliche Gobelins (sogenannte *Arrazzi*, gewirkte Tapeten aus Arras), darunter zwei in reichem Rahmen, welche die heil. Cäcilie nach Romanelli und die heil. Magdalene nach Guido Reni veranschaulichen und als Geschenke des Kardinals Albani nach Dresden kamen. — 43 Blätter nach den von Raffael und seinen Schülern in der vatikanischen Loggia ausgeführten Wand- und Deckenbildern, unter Leitung des Prof. Seydelmann fleissig zu Rom selbst in Gouachefarben vollendet. — Eine Sammlung von mehren hundert gezeichneten Bildnissen berühmter und ausgezeichneter Persönlichkeiten der Gegenwart, grösstentheils von der Hand Karl Vogel's von Vogelstein. Dieser Künstler, bekannt durch seine historischen Werke, durch die im kön. Schlosse zu Pillnitz und in der kath. Kapelle ausgeführten Wandbilder, und berühmt durch seine naturtreuen, geistig wahren Bildnisse, begann besagte Sammlung bereits im J. 1811, wo er nach längerer Anwesenheit in Petersburg bei der Abreise die Porträts seiner Freunde, grösstentheils Künstler, in sein Stammbuch zeichnete. Wiederholte Reisen durch Deutschland, Italien, Russland, Frankreich und England, wo der Künstler allenthalben längere Zeit verweilte und in vielverzweigten Verbindungen lebte, boten ihm reiche Gelegenheit zur Bereicherung seiner Sammlung. Im J. 1831 war letztere bis zu der Zahl von 258 Bildnissen gediehen, und nun gab ihr der Künstler eine würdige Bestimmung, indem er sie dem kön. Kupferstichkabinet zum Geschenk machte, wo sie in 11 Portefeuilles in Grossfolio aufbewahrt und den Kunstfreunden bereitwillig gezeigt werden. Seitdem vermehrte der rastlos thätige Meister theils in Deutschland, theils auf wiederholten Reisen ins Ausland die herrliche Sammlung um eine bedeutende Anzahl. Im J. 1840 wurden davon gegen eine mässige Vergütung dem kön. Kabinet noch 182 Porträts (nachmals wieder eine weitere Anzahl) überlassen, welche meist auch von Vogels eigner Hand nach dem Leben gezeichnet sind und unter welchen sich fast alle namhaften Künstler Europa's, die bedeutendsten Gelehrten und grössten Staatsmänner und viele fürstliche Häupter finden. Im Frühling 1842 ging der Künstler wieder nach Italien, wo er beinah drei Jahre verblieb; hier sowohl als auf der Hinreise durch Deutschland bereicherte er seine Sammlung abermals um 150 Bildnisse, welche (theils von seiner, theils von fremder Hand) sich jetzt noch im Besitze des Sammlers befinden. In der im kön. Kabinet aufbewahrten Samml. findet man die Ebenbilder von Goethe, Tieck, Alexander v. Humboldt, Dr. Carus, Peter Cornelius, Friedr. Overbeck, Leo v. Klenze, Schadow, Camuccini, Raph. Morghen, Paul Toschi, Canova, Thorwaldsen, Rauch, Schinkel, Gauermann, Füger, David, Gérard, Baron le Gros, Desnoyers etc. etc. Unter den noch beim Sammler selbst befindlichen Bildnissen bemerkt man das schon im J. 1822 von Vogel nach der Natur gezeichnete sprechend ähnliche Porträt Jean Paul's, ferner die P. von Thiersch, Kaulbach, Julius Schnorr, Schwanthaler, Aug. Wilh. v. Schlegel, Angelo Mai, Mezzofanti, Niccolini

Landgräfin Elisabeth, nach Näke's Bild in der Quandtschen Sammlung.

(in Florenz), Avellino (in Neapel), Paul Laroche, Graf Josef Lemaitre und Gräfin Ida Hahn-Hahn. Jedem der von Vogel zusammengebrachten, jetzt über 600 betragenden Bildnisse, ist die eigenhändige Namensunterschrift der dargestellten Personen nebst Angabe des Geburtsjahres und Geburtsortes beigefügt; von vielen der Dargestellten findet man auch einen ihrem Geist und Charakter entsprechenden Gedanken beigeschrieben. — — (Ausführliche Belehrung über die gesammten Schätze des kön. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets, welches dem studirenden Besucher den vollständigsten Ueberblick über die ältern und neuern Schulen der zeichnenden und vervielfältigenden Kunst gewährt, ist in einem vom verdienten Inspector der Sammlung, J. G. A. Frenzel, verfassten *Catalogue raisonné* zu suchen.)

Unter den Dresdner Privatsammlungen ist vornehmlich die des namhaften Kunstkenners und Kunstschriftstellers Joh. Gottfr. von Quandt mit Auszeichnung zu nennen. Zu den schätzbarsten Stücken der Quandtschen Samml. gehören: ein seltnes Bild von Giorgione da Castel Franco; ein berühmtes grosses Oelgemälde von Heinrich Näke: die im Hofe der Wartburg Almosen spendende heil. Elisabeth (wovon auch bei Quandt sich die herrliche Zeichnung befindet, welche 1834 von Stölzel treulichst im Stich wiedergegeben ward und wonach wir auf S. 159 einen in Eduard Kretzschmars Atelier ausgeführten Holzstich mittheilten); von Friedrich Overbeck ein Oelbild und der Carton zu den in der Villa Massimi zu Rom ausgeführten Freskobildern nach Tasso's befreitem Jerusalem (woraus Ruscheweyh die grandiose allegorische Gestalt der befreiten *Gerusalemma* und A. Krüger die Scene Sofronia's und Olindo's gestochen hat); von Julius Schnorr v. Karolsfeld eine heilige Familie und eine Madonna mit dem Kinde; von Philipp Veit eine Judith; sodann eine italiänische Idealiandschaft vom Tyroler Josef Anton Koch mit Figuren von Cornelius; eine italiänische Gebirgslandschaft, rechts Felsen und die Wohnung eines Einsiedlers, von J. M. Rohden (bekannt durch ein Blatt in kl. Querfolio mit der Bezeichnung: *Frenzel fc. aqua forti* 1827); andre italiänische Landschaften von Ernst Friedr. Oehme und Ludwig Richter; eine nordische Gebirgslandschaft von Christian Dahl: Labrofoss bei Kongsberg in Norwegen (bekannt durch den Stich von Julius Fleischmann); Landschaften von Ferdinand von Olivier, Karl Rottmann, Friedrich Helmsdorf und andern ausgezeichneten Künstlern. Endlich bemerken wir auch jene zur Quandtschen Samml. gehörige antike Marmorstatuette der mit der Rechten sich die Periskelis um den Fuss legenden Venus, deren schon bei Erwähnung einer sehr ähnlichen Figur auf einem geschnittenen Steine in der Antikensammlung gedacht worden ist.

Oeffentliche Denkmale. — An der Mauer des Kirchhofs der ehemaligen Dreikönigskirche befand sich ein altdeutscher Todtentanz in siebenundzwanzig Sandsteinreliefs. Im ersten Felde die Geistlichkeit mit dem Papst voran, im zweiten der Kaiser mit den weltlichen Standespersonen, im dritten der Bürger- und Bauernstand, im vierten die Frauenwelt unter Anführung einer Aebtissin. Ob dieser Todtentanz noch vorhanden ist und in welcher Erhaltung, darüber hat der nicht in Dresden selbst lebende Verf. dieses Art. keine genügende Kunde erhalten. — An der Ecke des botanischen Gartens in der vom Zeughause nach dem Elbberge führenden Moritzallee sieht man das steinerne, bei der Zerstörung der Festungswerke wiederhergestellte Denkmal des Kurfürsten Moritz; es stellt die Scene dar, wie Herzog Heinrich der Fromme, wenige Tage vor seinem Tode, die Regierung an seinen Sohn Moritz übergibt. Von diesem Denkmal ist immer mit vieler Rührung gesprochen worden. — Auf dem Freiplatze vor der Brücke in der Neustadt befindet sich die 1736 errichtete Reiterstatue Königs August II. (August des Starken), ein zwar imponirendes, aber keinen sonderlichen Kunstwerth beanspruchendes Werk des Augsburger Kupferschmiedemeisters L. Wiedemann. — Die Brunnen auf dem Alt- und Neumarkte mit sonderbaren Verzierungen. — Das auf dem Postplatze durch den Freiherrn von Gutschmidt gestiftete und nach dem Plane des Prof. Semper in altdeutscher Art 1843 errichtete Brunnendenkmal, bestehend aus einer vom Brunnen umgebenen sandsteinernen Spitzsäule nebst prächtigen Figuren an den Seiten unter den vier Bassins. Es sind Zwerggestalten (sogenannte Kobolde), welche als Bassinsträger unter ihrer Last zu ächzen scheinen und dem Drucke sich zu entziehen vergebens bemüht sind. — Mitten im Zwinger auf einem hohen Granitpostament die nach Rietschel's Modell in der Giesserei zu Lauchhammer ausgeführte bronzene sitzende Kolossalstatue des Königs Friedrich August mit den ebenfalls bronzenen, durch ihre grossartige Auffassung ausgezeichneten Idealfiguren der Frömmigkeit, Weisheit, Gerechtigkeit und Milde an den vier Ecken des Fussgestells. Die würdige Greisengestalt Friedrich August's, in ruhiger würdevoller Haltung auf dem Throne, hält in der Rechten das Scepter, in der Linken das Gesetzbuch. (Errichtet 1843.) — In der

Friedrichstadt, in den neuen Gartenanlagen an der Weiseritz, die seit 1835 auf hohem Granitgestell sich erhebende eiserne Kolossalbüste Antons des Gütigen, des ersten konstitutionellen Königs von Sachsen.

Neue Bauwerke. — Unter dieser Rubrik ist vor allem das nach dem Plane des Professors Gottfried Semper im J. 1837 begonnene, im J. 1840 vollendete kön. Theater zu nennen, ein kostbarer, auf Kosten der Staatskasse ausgeführter Bau, der mit seiner vordern der katholischen Kirche zuliegenden Seite einen Halbkreis bildet, an welchen sich ein Viereck anschliesst, womit links und rechts zwei quadratische Flügel oder Anbaue verbunden sind. Die Länge des Gebäudes beträgt 123, die Breite 120 und die Höhe (mit dem Dache) 58 Ellen. Durch seinen äussern ausgezeichneten Skulpturenschmuck, innerlich aber durch seine kostbare Malerei, Vergoldung und Stuccaturarbeit, sowie durch die Zweckmässigkeit seiner Einrichtung, stellt sich dieses Schauspielhaus als eins der schönsten Theater in ganz Europa heraus. In den Nischen vor dem Eingange sind die Statuen Goethe's und Schiller's aufgestellt, und im Giebelfelde nach dem Zwinger hin befinden sich funfzehn meist freistehende Figuren von Sandstein, welche Arbeiten sämmtlich aus dem Atelier des Professors Ernst Rietschel hervorgingen. Die Giebelskulpturen enthalten die symbolische Darstellung der dramatischen Kunst; vor der Muse Melpomene entfaltet sich eine Scene aus den Eumeniden des Aeschylus: die Verfolgung des Orest durch die Furien. Im Friese auf der Abendseite ist der Bacchuszug geschildert, ein reiches lebendiges Bildwerk, durch welches Ernst Hähnel, einer der talentvollsten Schüler des Professors Rietschel, seinen jetzigen Ruf als plastischer Künstler begründet hat. Gemeinsame Schöpfungen Rietschels und Hähnels sind die Statuen und Reliefs, welche das Innere des Schauspielhauses schmücken. Hinsichtlich der Architektur bleibt zu bemerken, dass Prof. Semper hier über den Kreis seiner strengen klassischen Studien, die er auf dem Boden Griechenlands und Italiens gemacht, hinausging, indem er bei diesem Baue auch bunte Renaissanceformen anwandte. Indess hat er dabei glänzend gezeigt, dass ein nach strengen Regeln gebildeter Künstler auch in diesen schon etwas verblühten Formen Originelles zu schaffen vermag. — Nach Plänen Sempers sind ferner gebaut: das neue Frauenhospital (1837—38) und die Synagoge (1838—40), bei welcher letztern man byzantinische und im Innern selbst maurische Formen angewandt findet. In nächster Zeit wird als ein Hauptbau Sempers das neue Museum erstehen. — Die in grossartigem Style 1833 erbaute Hauptwache, eins der edelsten Bauwerke, welches Dresden dem klassischen Geiste Josef Thürmer's (des Vorfahren Sempers im Directorat der kön. Bauakademie) verdankt. — Das neue Postgebäude auf dem Antonsplatze. Die neue Freimaurerloge, mit Skulpturen von Rietschel. Das massiv steinerne Orangeriehaus mit prächtiger Fasade, im königl. Orangegarten 1842 durch den Hofbaumeister von Wolframsdorf erbaut. Die in dems. J. auf der Brühlischen Terrasse in Halbkreisform erbaute prachtvolle Restauration, genannt Belvedere. Das stattliche Gebäude der Gewerbschule (der technischen Bildungsanstalt), vollendet 1846. Die im Bau begriffene Eisenbahn-Elbbrücke, etc.

Lebendige Förderung finden die bildenden Künste in Dresden zunächst durch die Kunstakademie (welche seit 1819 mit einer Bauschule vereinigt ist und dermalen die Künstler Bähr, Bendemann, Dahl, Ehrhardt, Hübner, Krüger, Peschel, Retzsch, Rietschel, Schnorr von Karolsfeld, Semper, Steinla, Vogel von Vogelstein etc. zu Professoren zählt); sodann durch einen grössern Kreis älterer und jüngerer schaffender Künstler (Bildhauer Beyer, Architekt Bothen, Stecher Hugo Bürkner, Maler Eppelin und Frenzel, Kupferstecher J. G. A. Frenzel, Maler Goldstein und Gonne, Baumeister Günther, Bildhauer Ernst Hähnel, Maler Hartmann, Hauschild, Köhler, Robert Kummer, Gustav Metz, Rudolf Meyer, Naumann, Nies und Theobald von Oer, Kupferstecher Karl Peschek und Gustav Planer, Maler Rolle und Röting, Glasmaler Scheinert, Maler Scholz und Schulz, Architekt Sommer, Kupferstecher Julius Thäter, Maler Otto Wagner, Lithograph Zöllner und noch mehre andre ehrenwerthe Künstler); endlich mittelbar auch durch den sächsischen Kunstverein. (In den neuen Statuten des Letztern sind folgende Paragraphen auch für die beim Verein sich betheiligenden Auswärtigen von Interesse und Wichtigkeit. Nach § 15. sollen jährlich 5 pCt. der Bruttoeinnahme zur Stiftung und Erwerbung von Kunstwerken für öffentliche Zwecke zurückgelegt werden. Vorschläge für derartige Kunstwerke können sowohl vom Directorium als auch von Einzelnen und Kommunen ausgehen. Nach § 16. hat das Directorium zu prüfen, ob letzteren Falls die Vorschläge ausführbar, kunstgemäss und den Mitteln entsprechend sind. Erheischt der Vorschlag mehr als die dem Directorium dafür angemessen schei-

nenden Mittel, so bleibt es den Betheiligten überlassen, den Mehrbetrag selbst aufzubringen oder einen weniger Kosten verursachenden Gegenstand vorzuschlagen. Wird der Vorschlag hingegen annehmbar gefunden und in der Generalversammlung der Vereinsmitglieder genehmigt, so wird sofort zur Bestellung des Werkes geschritten, welches dann unveräusserliches Eigenthum der Kommune bleibt. Eine Denkschrift davon wird bezeichnen, ob es ausser dem Vereine auch durch Kommunalzuschüsse oder andre Mittel unterstützt ist. Nach § 17. ist die Wirksamkeit des Vereins durch Ankauf auf die Werke von Künstlern aller deutschen Länder und selbst von ausländischen Künstlern, wenn selbige auf einer deutschen Kunstschule gebildet worden oder in einem deutschen Lande wesentlich wohnhaft sind, ausgedehnt. Dabei sollen, ausser den in Sachsen gebornen oder daselbst lebenden Künstlern, vorzugsweise die Künstler derjenigen deutschen Länder berücksichtigt werden, welche durch eine grössere Anzahl von Aktien, wenigstens 25, die Mittel des sächsischen Kunstvereins unterstützen.) — — Zu den Männern, welche begünstigt sowohl durch ihre ausgezeichnete Stellung, als durch ihre künstlerische oder kunstwissenschaftliche Bedeutung, die Kunstpflege an diesem Wallfahrts- und Studienorte der Kunstjünger und Kunstfreunde theils unmittelbar theils mittelbar zu fördern vermögen, zählen namentlich Semper (Director der Bauschule), Jul. Schnorr (Dir. d. Kunstakad. u. Gemäldegall.), Rietschel, Bendemann, Retzsch und Steinla (an der Akademie), der bewährte Kenner der Malerei J. G. v. Quandt, der gewiegte Archäolog Dr. Heinr. Wilh. Schulz (Director des Antikenkabinets und der Münzsammlung), der blätterkundige, auch selbst als Aetzkünstler geschätzte Frenzel (Inspector des Handzeichnungs- und Kupferstichkabinets), und der der wissenschaftlichen Welt als Physiolog, der Kunstwelt aber als geistreicher Autor über Landschaftsmalerei sowie als poesievoll schaffender Dilettant in der romantischen Landschaft bekannte Geh. Medicinalrath und kön. Leibarzt Dr. C. G. Carus.

Drevet, Stecherfamilie. — Der Aelteste dieses Namens, der 1664 zu Lyon geborne, 1739 zu Paris verstorbne Pierre Drevet, zeichnete sich als Porträtstecher aus und lieferte unter andern folgende vorzügliche Blätter: *Louis le Grand* (*Louis XIV.*) im Krönungsornate in ganzer Figur. Ein Hauptblatt in Royalfolio nach Hyazinth Rigaud. — *Marie Serre*, Mutter des Hyaz. Rigaud. Brustbild in Oval, mit Einfassungen. Grossfolio. — Das berühmte Bildniss des Malers Rigaud mit der Reissfeder in der Hand. Nach dessen Selbstporträt. Grossfolio. (Bei Rud. Weigel ein Abdruck vor aller Schrift 8 Thaler.) — *Louis Hector, Duc de Villars*, französischer Marschall; ein grosses Blatt nach Rigaud, welches in den ersten Abdrücken sechs Zeilen Unterschrift hat, deren letzte Worte *de France en Italie* heissen. — Die Stiche des ältern Drevet sind in einer sehr angenehmen Manier gearbeitet, stehen jedoch den Leistungen des berühmten jüngern Drevet bedeutend nach. — — Pierre Imbert Drevet, Sohn des Vorigen, geb. 1697 zu Paris, gest. daselbst 1739, wird von Watelet ein geborner Stecher genannt, da er bereits als dreizehnjähriger Knabe eine Platte gestochen habe, die in vielen Stücken die geübtesten Stecher zur Verzweiflung bringen könne. Es ist die Auferstehung Christi nach Jean André gemeint, wo allerdings in dem Herausgebrachten sich die Geschicklichkeit des jungen Kunstbeflissenen ausspricht, ohne dass man darum von dem Ganzen grosses Aufheben machen dürfte. Stufenweise wie jeder andre Begabte seines Fachs errang sich Pierre Imbert die Ehrenstelle, die man ihm heute in der französischen Chalkographie zugestehen muss. Er stach und zeichnete gleichermaasen verständig und sorgfältig. Seine Behandlung ist rein, auch abwechselnd genug, geschmeidig, geistreich bewegt, ja manchmal mehr als nöthig geschwungen. Seine Fleischpartien sind in den hellen Halbtönen klar durch geschwänzte Punkte nach dem Vorgange Nanteuil's, Masson's und Edelink's, behaupten aber dabei dennoch eine ihm eigene Verschmelzung, Weichheit und Vereinigung mit den Strichen. Bei vielen seiner Bildnisstiche hört das Geschwänzte dieser Punkte tiefer herab nach dem Kinne zu auf, indem sie mehr Rundung annehmen, so dass sie annähernd die Punktirung eines frischrasirten Bartes ausdrücken. Hauptsächlich stellen seine Porträts des Bischofs Bossuet und des Staatsraths Samuel Bernard (beide nach Rigaud) diese stärkere Rauhigkeit mit dem glücklichsten Erfolge dar, und sein ganzes Verfahren kann für jeden Stecher, welcher Muth hat gut nachzuahmen, als die beste Norm dienen. Auch in der Darstellung von noch so schwierig zu behandelnden Nebendingen wird er von Keinem übertroffen, und er überbietet Alle durch die Leichtigkeit, Feinheit und Weichheit der Manier, mit der er den Hermelin im Bildniss des Kardinals Dubois nachahmte; denn dieser Hermelin steht noch über dem des Bossuetporträts. Uebrigens zeigte sich Drevet der Sohn als treuer Uebersetzer der Malereien, die er zu stechen übernahm, denn obschon er die Fehler seiner Originale erkannte, that er doch nichts, um sie in

der Uebertragung auf Kupfer zu mildern und zu vermindern. Wären die Bücher zu Bossuets Füssen etwas weniger zerrissen, hätten die Gewänder des Bernard etwas weniger tütenförmige Falten, und wären die Lichter weniger verbreitet, so würde der Werth der beiden Porträts ein noch weit grösserer sein; indess wollte Drevet seine richtige Kenntniss nicht blos der Vorzüge, sondern auch der Mängel des Hyazinth Rigaud zeigen, und obschon es wahr bleibt, dass der Stecher von Malerwerken denselben nicht ängstlich nacharbeiten soll, so kann man doch bei ähnlichen Werken wie die erwähnten keineswegs die gewissenhafte und aufrichtige Treue der Nachbildung verwerfen, wie denn auch die Fälle, wo es möglich ist, mit einer gewissen Freiheit zu arbeiten, ohne dem Urbilde untreu zu werden, immerhin zu den seltnern gehören. Fast ebenso wie in Porträts, die er bewunderungswürdig stach, zeichnete sich der jüngere Drevet in der Historie aus. Der schätzbarste seiner Historienstiche ist die Darbringung im Tempel, nach Louis de Boulogne. Hätte Drevet ein Gemälde besseren Styles gewählt und hätte er an einigen Stellen eine breitere, dem Reichthum der Composition und der Grösse der Platte angemessenere Behandlung angewandt, so würde man wohl allgemein im Zweifel stehen, ob er vortrefflicher als Porträt- oder als Historienstecher sei. Wenn man aber in diesem Stiche auch sonst nichts ausserordentlich fände als den Priesterkopf, so würde dieser schon hinreichend sein, dem Stecher den höchsten Preis zu sichern. Die Haar- und Bartlocken sind, soweit sich dergleichen in so kleiner Dimension fein, weich und grossartig zugleich mit dem Grabstichel bewirken lässt, mit überraschender Wahrheit ausgedrückt. Das Gesicht scheint nicht gestochen, sondern mit lebhaftester Farbe gemalt, ja nicht gemalt, sondern lebend, athmend, sehend, beseelt von profetischer Freude. Es ist ein wahrer Edelstein; wenn man es gesehn, gedenkt man keines Mangels dieses Stiches mehr, weder in malerischer noch kupferstecherischer Hinsicht. — — Claude Drevet, der für den Neffen Pierre Imberts ausgegeben wird und dessen Leben in den Zeitraum von 1710—1780 fällt, hatte ebenfalls seine Hauptstärke im Porträt. Man kennt von ihm den Maler Thomas Murray nach Gottfried Kniller; Karl IV. von Lothringen zu Pferd, nach Callot; den Erzbischof Vintimille, nach Rigaud, u. a. Bl.

Drimborn heisst eine freundliche Villa, welche rechts von der Chaussee von Aachen nach Trier liegt. An dieses Landhaus schliesst sich ein schöner Garten und ein anmuthiges Lustwäldchen an, das durch seine hohen Bäume, durch seine kleine Eremitage, durch seine Grotten und Tempelchen sowie durch einladende Aussichten einen wahrhaft romantischen Anstrich erhält. In einer Grotte steht ein römischer Sarkophag aus Stein, welcher beim Schlosse Palant (zwischen Eschweiler und Düren) in der Erde gefunden ward. Früher hatten hier die Edeln von Drimborn, die eine Rolle in der Geschichte Aachens spielen, ihren Stammsitz. Gleich hinter Drimborn, jenseit des Beverbachs, liegt das durch eine schöne Linde bemerkenswerthe Dorf Forst und hinter diesem das Rittergut Schönforst, einst der Sitz eines Jülichschen Amtes, jetzt Besitzthum des Grafen Spee. Von dem uralten Schlosse sind nur noch ein Thurmtheil und etliche Mauerreste übrig.

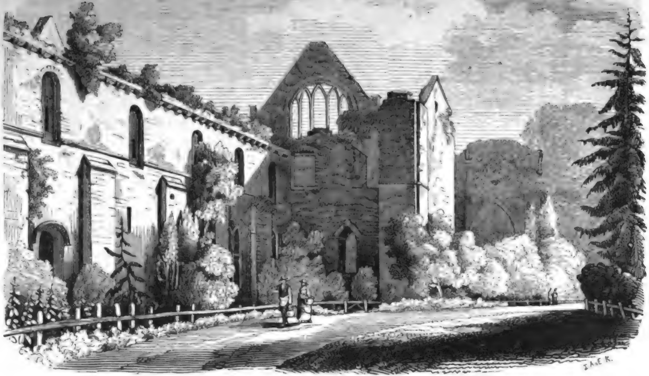
Drogo (Drüon), ein Heiliger des 7. Jahrhunderts, der für den Patron der Schäfer gilt, entweder weil er vor seinem Priesterthum selbst Schäfer gewesen oder weil sein geistliches Hirtenamt irrthümlich von einem wirklichen Hüten der Schafe verstanden worden ist. Aus gleichem Grunde gilt auch St. Wendelin für einen Schäferpatron. St. Drogo's Tag ist der 16. April.

Drouyn, Leo, Herausgeber des noch im Erscheinen begriffenen Werks: *Choix des types les plus remarquables de l'architecture religieuse au moyen-âge, dans le département de la Gironde.* Jede Lieferung (Lithographien in Folio nebst Text) zu fünf Francs.

Drübeck, ein Ort unweit Halberstadt, besitzt eine mit der im nahen Huysburg 1080 gegründeten etwa gleichzeitig entstandene Kirche, welche ihren romanischen Charakter jedoch durch vielfache spätere Veränderungen sehr verloren hat. Sie war einst Klosterkirche und reiht sich jenen romanischen Basiliken an, welche mit einem Thurmbau verbunden sind. Ein der ursprünglichen Anlage nach ähnlicher Bau ist die Schlosskirche von Ilsenburg.

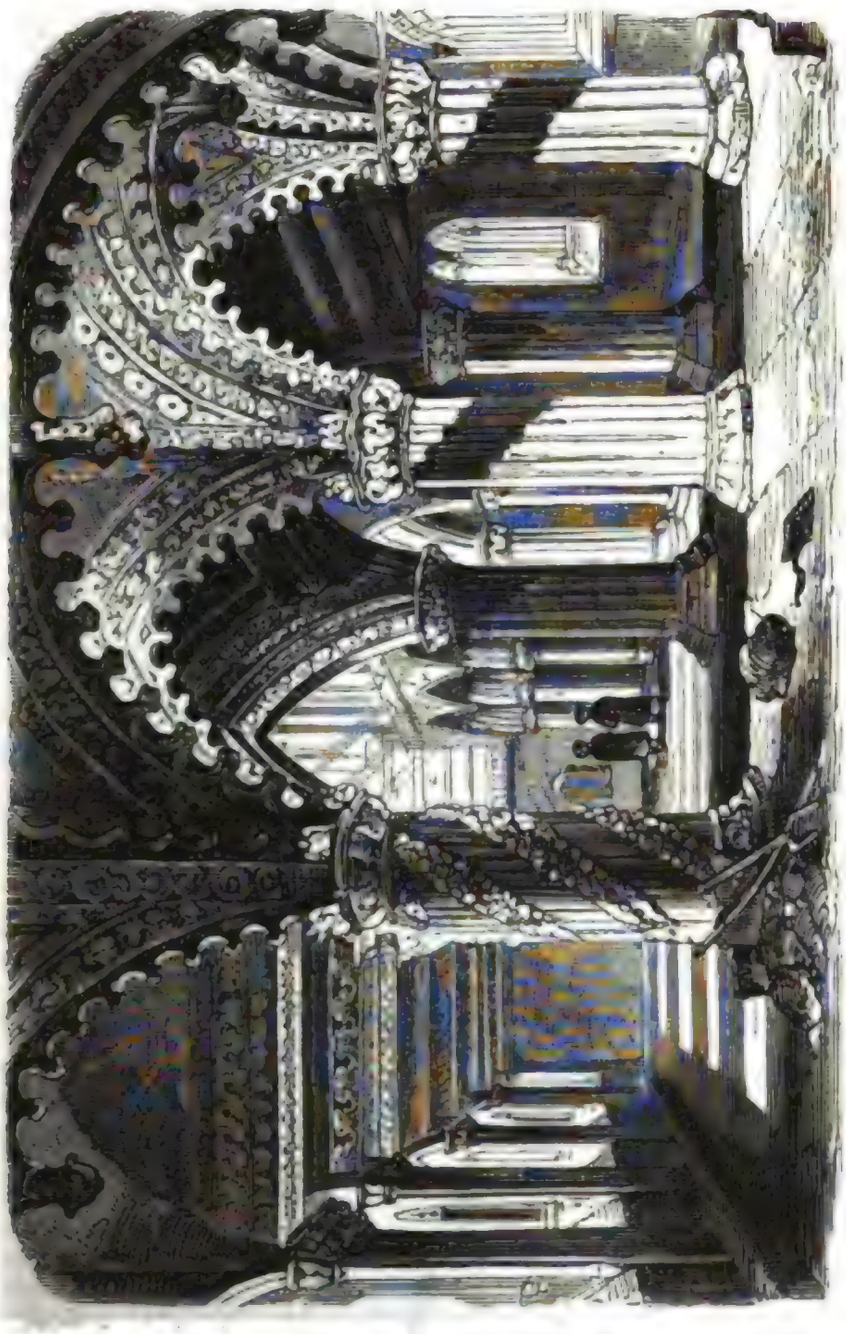
Drüoholte, ein Ort bei Soest, welcher eine eigenthümliche alte Kapelle aufweist, die als ein Denkmal des deutsch-romanischen Gewölbebaues von kunsthistorischer Wichtigkeit ist. Sie stellt ein Zwölfeck dar und hat zwei Säulenkreise, welche um einen kleinen offenen Raum gewölbte Umgänge bilden. (Vergl. Tappe's Alterth. der Stadt Soest. T. 1. Nr. 7—8.)

Dryburgh und **Melrose**, zwei sehr malerisch liegende alte Abteien Schottlands, deren erstere sich in ruinhaftestem Zustande befindet. Beide datiren aus der kräftig-



(Dryburgh.)

sten Zeit gothischer Baukunst und Bildnerei, und sind namentlich in den Schriften Walter Scott's, dem sie von seinem Landsitz Abbotsford aus die interessantesten Excursionspunkte gewährten, auf das Umständlichste geschildert worden. In der Dryburghabtei hat man diesem Dichter ein Denkmal geweiht, wozu der Bildhauer Chantrey und Allan Cuningham die erste Idee angegeben haben. — Die von dem mönchsfreundlichen Könige David I. im J. 1136 gestiftete Abtei Melrose stellt sich als die lieblichste und malerischeste aller Klosterruinen und als eins der herrlichsten Denkmale gothischer Architektur in ganz Schottland heraus. Sir Walter Scott, der diese Abtei von mehren Punkten in der unmittelbaren Umgebung seines Landsitzes erschauen



(*Melrose.*)

konnte, erkor sie zum Hauptpunkte in der Scenerie eines eigenen Romans, den man unter dem Titel: „das Kloster" kennt. Kenner der anglogermanischen Bauweise erklären sie für das schönste und regelrechteste Muster der Gothik in Schottland. Bewundernswerth ist die Eleganz und der Reichthum ihrer Skulpturen, die Schönheit des verwendeten Gesteins, die Menge ihrer statuarischen Zierden und die schöne Ebenmässigkeit und Harmonie in den Details der ganzen Architektur. Durch Leichtigkeit und Zierlichkeit zeichnet sich namentlich das östliche Fenster aus. Das Gestein dieser kostbaren Ruinen ist durchaus nicht ausgewittert; ja es haben sämmtliche Ornamente noch ihre ursprüngliche Schärfe. Das prächtige Kloster war der Jungfrau Maria geweiht, und die Mönche waren Cisterzienser, deren Bauten fast

überall einen hohen, diesem Orden vornehmlich eigen scheinenden Sinn für schöne Architektur beurkunden. Historisch bleibt zu erwähnen, dass der tapfere Graf James Douglas, welcher in der berühmten, ebenso muthig und geschickt als blutig ausgefochtenen Schlacht bei Otterburne (am 15. August 1388) den Sieg der Schotten mit seinem Tode erkauft hatte, hier unter dem Hochaltare der Abteikirche seine Ruhestätte erhielt. Ueber dem ihm errichteten Grabmale ward sein Banner aufgehangen. Bei Melrose selbst fand im J. 1526 ein Gefecht statt, wo der Plan des minorennen Königs Jakob, mit Hilfe des Laird von Buccleugh sich aus der Gewalt des übermüthig schaltenden Grafen von Angus und der andern Douglas zu befreien, gänzlich vereitelt ward. Dieses Gefecht bei Melrose zog eine schreckliche Fehde zwischen den Stämmen der Carr's und Scott's nach sich, welche mehre Jahre auf der schottisch-englischen Grenze wüthete und unter dem Namen des Border- oder Grenzerkriegs aus der Geschichte wie aus Dichtungen bekannt genug ist. Prächtig sind diese Grenzerkämpfe in den Erzählungen des letzten Minstrel von Walter Scott geschildert. In dieser Dichtung wird auch die Abtei Melrose apostrophirt, und zwar in den ersten Versen des zweiten Gesanges.

Willst du recht das schöne Melrose sehn?
Musst hin im blassen Mondschein gehn,
Wenn die Nacht die zerbrochenen Bogen umspinnt,

Die Säulen vortreten im weissen Schimmer,
Wenn das kalte Licht herniederrinnt
Und strömt auf des Mittelthurms Trümmer;
Wenn Pfeiler um Pfeiler in wechselnden Reihn
Wie von Ebenholz und von Elfenbein
Sorgsam scheinen gebildet zu sein;
Wenn die Bilder besäumt das Silberlicht
Und die Schrift aus ihrem Munde spricht:
„Leb' recht und im Tode verzage nicht!"
Wenn fern das Rauschen des Tweed hertönt
Und über den Gräbern die Eule stöhnt;
Dann geh du — doch geh allein — und schau
Des heiligen David zertrümmerten Bau,
Und du schwörest, musst du heimwärts gehn,
Dass solch ein Bild, so traurig und schön,
Dein Auge nie zuvor gesehn!

— Kaum eine Viertelmeile westlich von der Melrose-Abtei befindet sich ein grünbewachsener Hügel, der etliche hundert Fuss über dem Spiegel des Tweed sich erhebt, jenes schönen Stromes, welcher in breitem Bette klar und durchsichtig über milchweissen Kieselgrund fliesst. Der grüne Hügel heisst der „Zauberhügel," denn nach alter Sage hielten hier die Elfen einst grosse Versammlung, um diejenigen zu bestrafen, die durch boshafte Streiche ihren Zorn auf sich geladen hatten.

Dryope (griech. Myth.) hiess die Tochter des Königs Dryops, welche umherziehend mit den Heerden ihres Vaters am Oeta eine Gespielin der Hamadryaden wurde, die ihr Hymnen auf die Götter singen und im Reihen tanzen lehrten. Beim Reihentanz ward sie von Apollo gesehen, der nun, sie zu besitzen verlangend, flugs in Gestalt einer Schildkröte erschien. Mit dieser spielten die nichts ahnenden Nymfen, und auch Dryope nahm sie auf den Schoos. Kaum ruhte aber die Schildkröte auf dem holden Schoose, als sie plötzlich verwandelt als mächtige Schlange dalag, vor deren Ringeln die Nymfen entsetzt flohen, so dass Schlangenapollo allein bei der Geliebten zurückblieb. Als Dryope darauf mit Andrämon, dem Sohne des Oxylos, sich vermählt hatte, gebar sie einen von Apollo empfangenen Sohn, den Amphissos. Als dieser herangewachsen war, baute er die Stadt Oeta am gleichnamigen Berge und errichtete hier dem Apollo einen Tempel. Aus diesem entführten die Hamadryaden die Dryope und verbargen sie im Walde. An ihrer Stelle liessen sie eine Schwarzpappel und eine Quelle entstehen. Dryope aber ward aus einer Sterblichen eine Nymfe. Amphissos baute den Nymfen einen Tempel, dem kein Weib nahen durfte, weil zwei von den Nymfen zur Strafe in Fichten verwandelte Jungfrauen die Entrückung der Dryope gesehn und davon geplaudert hatten. — Ovid (Metamorphosen IX. V. 325 ff.) nennt die Dryope eine Tochter des Eurytos und eine Halbschwester der Iole auf Euböa. Die Beziehungen zu Apollo und Andrämon bleiben bei ihm dieselben, nur beschreibt er anders die Verwandlung Dryopens. Mit ihrem Säugling Amphissos am Ufer eines Sees wandelnd, um den Nymfen Kränze zu bringen, bricht sie für das Kind eine Lotosblüte. Dadurch verletzt sie die in einen Lotos verwandelte Nymfe Lotis, und wird nun selber in einen Baum verwandelt.

Dschimilah, der neuere arabische Name einer alten römischen, in Ruinen liegenden Stadt im Algierischen, welche erst in jüngster Zeit, seit die Franzosen ihre afrikanische Herrschaft begründet haben, der europäischen Forschung zugänglich geworden ist. In der Trümmerstadt Dschimilah liegen die Reste vom alten Cuiculum vor; dies beweisen an Ort und Stelle gefundene Inschriften wie: *Splendidissimus ordo coloniae Cuicultanorum* oder *Cuicitaniae*. Die Stadt liegt 26 Lieues westlich von Constantine, am Weg nach Biban, 9 Lieues östlich von Setif, und gehörte sonst zu dem sitifischen Mauritanien. Die Zugänge sind schwierig, auf schmalen Pfaden längs steilen Abhängen, nirgends die Spur einer Römerstrasse, rings düster aussehende Berge, die oft des Winters von Schnee bedeckt sind. Für die Römer scheint es ein Lustort gewesen zu sein, man findet ein noch fast ganz erhaltenes Theater, in der Nähe stehen noch zwei Mauern von einem Tempel, weiterhin sieht man Säulenschäfte von beträchtlicher Dimension, Siegesaltäre, man findet Basreliefs, Mosaiken etc. Besonderes Interesse hat den Franzosen der hier vorgefundene Triumfbogen gewährt, der sich zwar als ein bescheidenes, dazu sehr verwittertes Bauwerk herausstellte, aber als antikes Siegesdenkmal den neuen Eroberern der einst zum römischen Weltreich zählenden nordafrikanischen Provinz sehr würdig erschien, nach Paris versetzt und zu einem Monumente für den frühverstorbenen Herzog Ferdinand von Orleans, der so jugendmuthig und glücklich in Algérien kämpfte, verwendet zu

werden. Der besterhaltene Theil dieses Triumfbogens war die etwas eingedrückte Bogenwölbung, deren Schlussstein jedoch nur noch an den Enden gehalten ward, daher er alle Augenblicke herabzustürzen drohte. In einer Beschreibung aus dem J. 1843 heisst es: Die Höhe des Monuments, wie es jetzt ist, beträgt 11 Metres, die Breite 11½; es besteht aus einer einzigen Arkade, die 6 Metres hoch und 4 breit ist. Zwei Pfeiler auf jeder Seite ruhen auf einem gemeinschaftlichen Säulenstuhl und rahmen die Trumeaux ein, in deren jedem eine Nische eingegraben ist, die vielleicht zur Aufstellung einer Statue bestimmt war. Das Fries ist einfach, die Attika bietet die auf fünf Steinen eingehauene Inschrift dar, der erste Stein ist aber herausgefallen und liegt zerbrochen auf dem Boden, so dass auch mehre Buchstaben fehlen. Auf der Vorderseite des linken Pfeilers nach innen entdeckt man die Namenszüge des Herzogs von Orleans, die derselbe im Jahr 1839 eigenhändig eingegraben hat.

Dübel; s. Döbel.

Dubufe, Eduard, Geschichts- und Bildnissmaler zu Paris, stammt noch aus Davids Schule und brachte es, wiewohl er spät zu malen anfing, zu einer enormen Technik, zu einer staunenswerthen Leichtigkeit und hohen Eleganz. Vor Winterhalter, der hier jetzt alle andern Porträtisten in Schatten stellt, war er der Modemaler von Paris. Dubufe ist ein Mann von feinem Geschmack, aber seine Behandlung zu duftig zart als dass sie ganz Natur sein könnte; sie eignet sich mehr für weibliche denn für männliche Porträts. Im J. 1844 rühmte man sein ausgestelltes Genrebild „das Gebet" als eins der gelungensten Staffeleigemälde des Salons. Es zeigt eine schöne Mutter im Kostüme des 15. Jahrh. Sitzend hält dieselbe ihr fast nacktes Mädchen auf dem Schoosse und faltet dem Kinde die Händchen zum Gebet. Zu ihren Füssen befindet sich ein schöner älterer Knabe, in dessen Haltung sich schon eine gewisse Unabhängigkeit zu erkennen geben will, und dahinter sieht man den jungen Vater, der das Ganze mit Liebe betrachtet.

Duchalais, Ad., Verfasser einer 1846 erschienenen *Description des médailles gauloises faisant partie des collections de la bibliothèque royale, accomp. de notes explicatives. Paris.* (Ein 23 Bogen starkes Werk in 8. mit zwei Kupfern.)

Duchesne, ein Kunstliebhaber zu Paris, besonders bekannt durch seine Schrift: *Essai sur les Nielles. Paris* 1826.

Ducornet, ein jetztlebender Maler zu Paris, der ohne Arme geboren ist. In seiner Werkstatt sah man 1845 ein für die St. Ludwigskirche auf der Insel Louis (in Paris) bestelltes kleines Bild von 3 F. Höhe und 6 Fuss Breite, das den heil. Dionysius vorstellt, wie derselbe mit dem heil. Rustikus und dem heil. Eleutherius, seinen Schülern, den Gallischen Völkern die „frohe Botschaft" verkündet.

Ducq, Jan le, geb. im Haag 1636, gest. um 1672 als Hauptmann in einer holländischen Grenzfestung, war ein Schüler Paul Potters und malte in dessen Weise ausgezeichnete Thierstücke. Auch glänzte er als Schilderer soldatischer Scenen. Er ward von seinen Landsleuten über Palamedes gestellt; man lobte nämlich ein Palamedisches Stück gewöhnlich mit den Worten: *het is als van le Ducq geschildert!* Man fand die Ducqschen Arbeiten genauer in den Umrissen, bestimmter in der Zeichnung, breiter in den Massen und transparenter im Kolorit. Natürlich schätzte man auch seine Handzeichnungen sehr, die er mit schwarzer und rother Kreide sowie in Aquarell ausführte. Gleiches gilt von seinen Kupferstichen, besonders von den acht Hundeblättern. Man bewundert hier den frappanten Ausdruck, die naturtreue Charakteristik und die glücklichen, geistreich gegebenen Stellungen der Thiere. Im Ganzen gemahnen seine Blätter an den Meister Paul Potter; sie sind aber von härterer und nicht so zierlicher Arbeit. Die Hundefolge hat ein Titelblatt, das ein Basrelief mit drei Hunden und einem Kinde in architektonischem Rahmen zeigt. Die kais. Gemäldegallerie zu Wien besitzt von ihm ein Soldatenstück. In einem grossen leeren Saale bittet eine in schwarzen Atlas gekleidete Dame einen Offizier fussfällig um ihre Kostbarkeiten, welche ein Soldat aus ihrem Koffer nimmt. Sie legt dem Offizier zugleich eine Schrift und Geld vor. Weiter zurück kniet ein Mann vor einem andern von mehren Soldaten umgebenen Offizier. (Der Bezeichnung nach, welche *A. le Duc f.* lautet, möchte dies Bild freilich einem andern, weniger bekannten, aber gleichzeitigen Künstler angehören, von welchem unter gleicher Bezeichnung auch Stücke in der Dresdner Gall. gefunden werden.)

Ducq, Jos. Franz, geb. 1762 zu Ledegham in Flandern, gest. 1829 als erster Prof. und Director der Akademie zu Brügge, hat sich einen guten Namen in der Geschichts- und höhern Genremalerei erworben. Bekannt sind von ihm: ein Scipio, der die Gesandten des Antiochus empfängt; Esther und Ahasverus; der Schulmeister nach Bions Idylle; Meulemeester im Vatikan vom hohen Gerüst herabsteigend, nachdem er die Logen Raffaels gezeichnet; Angelika und Medor (für Hrn. von

Ecluse zu Brügge gemalt und in Bast's Salon de Gand 1820 gestochen); Antonello da Messina in der Werkstatt des Jan van Eyck. Letzteres Gemälde ward 1821 durch den Brand im Palaste des Prinzen von Oranien vernichtet; einen Umrissstich davon findet man in Bast's Genter Salon.

Dufay, J. E., Verfasser einer *Notice sur la vie et les ouvrages de Wicar, peintre d'histoire* (4½ Bogen in 8. mit Bildniss), die 1844 zu Lille erschien.

Dughet, Kaspar; s. unter Poussin.

Dujardin, Karel; s. K. du Jardin.

Dumont, Augustin Alexandre, Sohn des im hohen Alter 1844 verstorbenen Bildhauers Jacques Edmond D., ward 1801 zu Paris geboren, lernte bei seinem Vater, arbeitete dann im Atelier des Cartellier, gewann den ersten grossen Preis 1823, förderte hierauf seine grössere Ausbildung auf einer Studienreise in Italien, arbeitete in Rom die schöne (1827 vom König von Frankreich erworbene) Gruppe des Amor und der Psyche und eine andre der Leukothea als Pflegerin des jugendlichen Dionysos, schuf auch eine Büste des Barons Guérin, die er der franz. Akademie zu Rom, deren Director G. gewesen, als dankbarer Pensionär schenkte, lieferte später zu Paris noch mehre werthvolle Skulpturen und ward endlich in Folge des gewonnenen Rufes zum Mitglied des französ. Instituts erwählt. Seine Werke bezeugen den Einfluss, den Canova auf ihn geübt, doch verbindet Dumont der Jüngere mit dem Streben nach dem Glatten und Zierlichen auch ein genaueres Naturstudium.

Dumont, Jacques Edmond, Bildhauer und Vater des Bildhauers Augustin Dumont, gestorben 1844 zu Paris, war daselbst den 10. April 1761 geboren, hatte unter Pajou seine Studien gemacht und den grossen Preis im Jahre 1788 davon getragen. Grosse Ehre erwarb er sich später durch die tüchtigen Statuen des Ministers Colbert (am Eingange der Deputirtenkammer) und des Lamoignon de Malesherbes (im Justizpalast zu Paris). Die Colbertstatue hat eine Höhe von 12 Fuss; abbildlich findet man sie in Reveil's und Duchesne's *Musée de peinture et de sculpture*. Andre werthvolle Skulpturen Dumonts sind: die im J. IX der französ. Republik gefertigte Büste des Generals Moreau (im Marschallsaale der Tuilerien), die des Generals Cosse vom J. 1805; die aus dems. J. datirende Moreau-Statue an der grossen Treppe des Luxemburger Palastes, die Statue des Louis d'Outremer in St. Denis, die 10 F. hohe des Generals Pichegru (gearbeitet für die Stadt Sous le Sauinier), die Büste des Malesherbes u. a. m. Jacques Edmond versuchte sich auch mit Glück im erhobenen Gemmenschnitt; es geschah dies zu Anfang dieses Jahrhunderts, aus welcher Zeit wenigstens drei Cameen von ihm bekannt sind, welche Perikles und Aspasia, die Julia der Augusteischen Zeit und Napoleon Bonaparte darstellen. Ein reicheres Verzeichniss der Dumontschen Werke, darunter auch mehre Basreliefs vorkommen, hat Gabet geliefert.

Dunbar, eine kleine schottische Hafenstadt, mit den berühmten Trümmern eines alten Kastells, welches sehr malerisch auf einem ziemlich weit ins Meer sich erstreckenden und von demselben hie und da tief ausgehöhlten Felsen liegt. Von dem Gebäude selbst stehen nur vereinzelte moosbewachsene und halbverwitterte Bruchstücke, durch die man auf das Meer hinausblickt, das sich schäumend über die Klippen bricht und die niedrigeren davon oft ganz überflutet. Das Wappen der Familie, deren Eigenthum einst diese Burg war, ist noch deutlich über dem Schlossthore zu sehen, das noch ziemlich wohlerhalten dasteht.

Duncan, Thomas, ein englischer Maler unsrer Zeit, bekannt durch mehre romantische Darstellungen. Nach ihm stach Frederic Bacon das schöne Blatt unter dem Titel: *Prince Charles Edward and the Highlanders entering Edinburgh after the battle of Prestonpans* (erschienen in London bei Hering und Remington, in Edinburgh bei Hill). Es ist dies nicht nur eine figurenreiche, sondern auch sehr charaktervolle Composition im Geiste Walter Scotts, interessant durch die historischen Personen sowie durch die Züge aus dem Volksleben.

Dunimei, Bildhauer zu Rom. Von ihm sah man 1843 eine gelungene Büste des hannöverschen Ministerresidenten, Legationsraths Kestner.

Dunkinfield, in Cheshire, weist eine Kapelle der Presbyterianer auf, die als Bauwerk von Tattersall interessant ist. Vergl. Kunstblatt 1840, Nr. 51.

Dünkirchen, eine im französ. Norddepartement mitten in den Dünen liegende feste Seestadt, deren erste Anlage im J. 960 durch Balduin von Flandern geschah. Das heutige *Dunkerque* (auch *Dunquerque* geschrieben) ist regelmässig und gut gebaut; die Häuser meist von Backstein. Die Nähe von Holland thut sich durch eine grössere Reinlichkeit kund, als sonst in französ. Städten getroffen wird. Das einzige Gebäude von besondrer Auszeichnung ist hier die Kirche St. Eloi, welche der Architekt Louis nach dem Muster des römischen Pantheons erbaut hat. Man preist na-

mentlich die mit zehn korinthischen Säulen und griechischem Fronton geschmückte Fasade. Zu beachten sind ferner das Rathhaus, das Marinegebäude, das Theater und der Platz Dauphine, letzterer wegen der Statue eines geborenen Dünkircheners, des berühmten Seemannes Jean Bart. Das Modell zu diesem Standbilde ging aus der Hand Davids von Angers hervor. — In der Nähe der Dünen (Sandhügel), die bei flutendem Meer zum Theil bedeckt werden, schlug der tapfere Turenne am 10. Mai 1658 die spanische Armee unter Don Juan d'Austria und dem grossen Condé, der sich mit einer grossen Zahl unzufriedener franz. Grossen in die Reihe der Feinde Frankreichs gestellt hatte.

Dunweggo, Heinrich und Victor, ein sehr achtbares aus Dortmund gebürtiges Malerpaar, blühten um 1521 und beurkunden noch den Eyck'schen Einfluss. Von diesen westphälischen Meistern rühren drei herrliche Tafeln in der Dortmunder Pfarrkirche her; das Mittelbild mit der Kreuzigung, die Flügel mit der Familie der heil. Anna und der Anbetung der Könige. Die rundlichen Köpfe der Frauen erinnern an die frühere Kölner Schule, die bildnissmässige Behandlung der männlichen Köpfe, der scharf gebrochene, aber breit in schönen Massen gehaltene Faltenwurf, die Engel und die reichgeschmückten Sammetgewänder an die Eyck'sche Schule. (Vergl. J. D. Passavant's gediegene, höchst interessante „Beiträge zur Kenntniss der alten Malerschulen in Deutschland vom 13. bis ins 16. Jahrh." im Cotta'schen Kunstblatt, Jahrg. 1841.)

Dupont, Henriquet, Kupferstecher zu Paris, seit 1843 Mitglied der königl. preuss. Akademie der Künste zu Berlin, zeichnet sich vornehmlich in Bildniss-Stichen aus, welche er sehr energisch und geistvoll ausführt. Man darf wohl sagen, dass jedes seiner Blätter ein Hauptblatt ist. Wir erwähnen nur folgende kostbare Stiche: Peter der Grosse, Kniestück, nach Paul Delaroche (Grossfolio); Gustav Wasa oder die Abdankung, nach Louis Hersent (gr. qu. Royalfolio); Gregor XVI. sitzend im Lehnstuhle, nach der Zeichnung von Delaroche (Grossfolio); Christus der Tröster nach Ary Scheffer (gr. Querfolio) u. a. m. Mitbetheiligt war Dupont bei Herausgabe der *Collection de portraits de contemporains d'après les médaillons de Pierre Jean David d'Angers*, welche von 1838 an zu Paris erschien. — Dupont's Porträt hat A. Louis nach Paul Delaroche gestochen.

Dupré, Giovanni, ein junger geistvoller Bildhauer aus Siena, der in Florenz neben Bartolini glänzt. Im Auftrage der Grossherzogin schuf er die Statue des Giotto für eine der Nischen des Uffizienpalastes. Es ist dies freilich kein monumental aufgefasstes, sondern ein durchaus genreartig behandeltes Werk. Die grösste Bewunderung fanden seine Marmorstatuen des Kain und Abel, welche von der Herzogin von Leuchtenberg angekauft und dem Kaiser Nikolaus geschenkt wurden. Der todte Abel liegt in der reinsten Ruhe edelster Körperformen ausgestreckt; es ist kaum möglich, einen schöner geformten und natürlicher liegenden jugendlichen Körper und grössere Wahrheit des Ausdrucks zu sehen.

Düren, an der alten Kaiserstrasse nach Köln liegendes Städtchen, ist das Marcodurum der Römer und wies einst das ausgedehnte feste Kastell auf, welches unter dem Namen der *Arx Vipsaniana* bekannt ist und in der Nähe der jetzigen Annenkirche lag. Marcus Vipsanius Agrippa soll es erbaut haben. Hier grub man öfters römische Alterthümer aus; auch erkennt man in verschiedenen Richtungen die Reste von Römerstrassen. Unter Karl dem Grossen ward aus dem Kastell ein Jagdschloss. Von den fränkischen Königen wurden mehre Reichstage und Synoden zu Düren abgehalten. Die Stadt ward durch Kaiser Ruprecht zur Reichsstadt erhoben. Sie ist Geburtsort des Geschichtsforschers Fabricius. Ihre Bewohnerzahl beträgt jetzt 8000. Man trifft hier grosse Gebäude und schöne Spaziergänge, zwei katholische Pfarr- und drei Klosterkirchen, drei evangelische Kirchen und eine Synagoge, drei Nonnenklöster und ein Gymnasium. Eine der katholischen Kirchen weist einen stattlichen Thurm auf, der ein merkwürdiges Beispiel von der ernsten stolzen Einfachheit derartiger germanischer Bauten jener Gegend bietet. Düren gehörte zur Zeit der Erbauung dieser Kirche zur Jülichschen Herrschaft, daher hier eine Einwirkung des niederrheinischen Styls, etwa von Kleve und Kalkar aus, sich erklärlich macht. — Die Stadt wird jetzt von der rheinisch-belgischen Eisenbahn berührt, die jenseit Düren sich stark krümmt und auf einer hohen sechsbogigen und 226 Fuss langen Brücke über die Ruhr führt. Von Düren hat man noch 2½ Stunden nach dem Flecken Niedecken, in dessen Burg (der sagenberühmten Niedeck) der Graf von Jülich den Erzbischof Engelbert den Zweiten eingekerkert hielt.

Dürer, Albrecht. — Um Mitte des 15. Jahrh. (1455) kam Albrecht Dürer der Vater, Sohn eines deutschen Goldschmieds in Ungarn und selber ein Goldschmied, der lange in den Niederlanden gearbeitet hatte, nach Nürnberg, um hier noch als

Gesell seine Kunst bei einem Meister zu üben. Zwölf Jahre später (1467) erhielt er die Tochter des Meisters zur Gattin und damit das Nürnberger Meisterrecht. Die Frau gebar ihm achtzehn Kinder, unter welchen der ihm gleichnamige Albrecht das dritte und zwar der zweite Sohn war. Dieser erblickte das Licht der Welt im Jahre 1471, an einem Freitage in der Kreuzwoche (24. Mai), wie eine handschriftliche Notiz vom Vater selbst besagt; also drei Jahre vor Michelangelo, sechs vor Tizian, zwölf vor Raffael, dreiundzwanzig vor Correggio; dagegen achtundzwanzig später als Lionardo da Vinci. Hauptpathe war Antoni Koberger, der den Knaben nach dem Vornamen des Vaters „Albrecht" taufen liess. Vater Dürer war ein Mann von wenig Worten und kein grosser Gesellschaftsliebhaber; dafür aber war er ein trefflicher Erzieher seiner Kinder. Zur Erhaltung der Seinigen hatte er freilich weiter nichts, als was er mit seiner Hände Arbeit erwarb, obwohl er übrigens zu bürgerlichen Ehren emporstieg. Acht Söhne und sieben Töchter starben allmälig dahin, einige jung, andre schon erwachsen; nur Albrecht und zwei jüngere Söhne überlebten die frommen Aeltern. Nun war Albrecht die ganze Freude seines Vaters. Sobald der Knabe lesen und schreiben konnte, nahm er ihn in seine Werkstatt, um ihn zur Goldschmiedekunst anzuleiten. Diese Kunst aber wurde damals ganz anders als heute geübt. Man arbeitete dazumal fast nur aus freier Hand, was ohne Geschicklichkeit im Zeichnen, Modelliren, Giessen, Treiben und Stechen unmöglich war. Sowohl in Italien als in Deutschland gingen deshalb viele der grössten Künstler aus den Werkstätten der Goldarbeiter hervor; ja die Kupferstechkunst, in welcher Dürer so gross war, hatte keinen andern Ursprung. Eine Probe seiner frühen Fortschritte hat sich bis heut erhalten, nämlich sein eigenes Bild in halber Gestalt auf Pergament, welches er in seinem 13. Jahre (1484) nach dem Spiegel zeichnete. [In der Sammlung des verst. Herzogs Albert von Sachsen-Teschen.] Zwei Jahre später war er bereits geschickt genug, die Leiden Christi, in sieben Darstellungen von getriebener Arbeit, in Silber auszuarbeiten. Nun aber hatte diese Kunst für den Höheres wollenden Geist keinen weiteren Reiz mehr. Ungern jedoch gab der Vater seine Einwilligung dazu, dass Albrecht ein Maler würde. So kam denn Albrecht im J. 1486 als funfzehnjähriger Jüngling in die Werkstatt des Meisters Michel Wolgemut, des ausgezeichnetsten Malers, den damals Nürnberg und der fränkische Kreis überhaupt aufwies. Eine vortreffliche Bereitung und höchst sauberer Auftrag der Farben, eine energische, wenn auch nicht auf gehörige Kenntniss der Formen gegründete Zeichnung, eine nachdrückliche Wahrheit im Auffassen derber Charaktere und Leidenschaften, sowie eine gewisse naive Lebendigkeit der Anordnung waren die Vorzüge dieses Meisters, der bis 1519 lebend ein Alter von 85 Jahren erreichte und für welchen sein grosser Lehrling immer eine kindliche Liebe und Ehrerbietung behielt. Der Unterricht bestand wahrscheinlich in nichts Anderem, als dass Dürer unter Wolgemut's Augen an den hier bestellten Gemälden mitarbeiten musste, wobei er in allen Handgriffen Zurechtweisung erhielt. Er musste hier die bedungene Zeit von drei Jahren aushalten, die für ihn freilich wohl viel zu lang war, um blos Handwerkliches sich anzueignen. Wahrscheinlich lernte Dürer inzwischen auch die Mathematik, da Johannes Regiomontanus, von dem die Wiedererweckung dieser Wissenschaft ausging, sich in den letzten Jahren seines Lebens zu Nürnberg aufhielt und gründliche Schüler hinterlassen hatte. Die Mathematik, deren Kenntniss Dürer zur Malerei für unentbehrlich hielt und die er später durch Schriften förderte, schärfte seinen Blick für die Auffassung der Formenverhältnisse, wodurch er schon damals allen deutschen Künstlern überlegen war. Denn wie sehr er am Ende seiner Lehrzeit seinen Meister übertraf, beweisen zwei erhaltene Zeichnungen aus dem J. 1489, welche Schweizergeschichten darstellen (die eine in der Sammlung des Fürsten Esterhazy, die andere in der vom Herzog v. Sachsen-Teschen hinterlassenen höchst merkwürdigen Sammlung), und noch mehr das in der Tribüne der Florentiner Gallerie bewahrte angebliche Bildniss seines Vaters, das er im Beginn des J. 1490, also in einem Alter von erst 19 Jahren vollendete. Um Ostern desselben Jahres verliess er Nürnberg und besuchte mehre deutsche Städte, wahrscheinlich auch die Niederlande. Im J. 1492 finden wir ihn in Kolmar, wo noch drei Brüder von Martin Schongauer als Maler und Goldschmiede lebten, und darauf zu Basel bei einem vierten Bruder desselben. Auch Venedig scheint er damals schon besucht und gewisse Gemälde dort sehr bewundert zu haben. In einem Briefe Dürers an Pirkheimer vom J. 1506 heisst es von dem Werke eines Venezianers: „Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir itzt nicht mehr, und wenn ich es nicht selber sähe, so hätt' ich es keinem Andern geglaubt." Um Pfingsten 1494 (aus welchem Jahre ein Paar in der vom Herzog v. Sachsen-Teschen zu Wien hinterlassenen Samml. befindliche Zeichnungen Dürers datiren, welche etwas an die Art des Andrea Mantegna erinnern) rief ihn sein Vater aus der Fremde zurück

und hatte bereits dafür gesorgt, ihn für immer an die Heimath zu fesseln; denn kaum zwei Monate nach der Heimkehr musste es der gute Sohn, obwohl erst 23 Jahre alt, sich schon gefallen lassen, an eine nach ihrem wahren Werthe (etlichem Vermögen) geschätzte Bürgerstochter gebunden zu werden. Und von nun an finden wir ihn als betriebsamen Bürger zu Nürnberg unablässig mit Ausübung seiner Kunst beschäftigt. Ein Bildniss seines bereits 70jährigen Vaters, das er noch im ersten Jahre malte, legt Beweis ab von seiner gereiften Meisterschaft. Dieses Bild (in der Pinakothek zu München, 7. Kab. 128.) ist mit einer Wahrheit und Kraft gemalt und mit so unglaublicher Sorgfalt vollendet, dass man es nicht ohne Staunen betrachten kann. Weibliche und männliche Bildnisse folgten, darunter noch einmal sein Vater und mehrmals der Künstler selbst, welcher mit Raffael und Andern die Neigung theilte, gern sein eigenes Ich darzustellen. Uebrigens mag man aus dieser Richtung seiner Thätigkeit abnehmen, dass fremde Bestellungen ihm vor der Hand noch nicht sehr häufig vorkamen. Ins Jahr 1498 fällt das Selbstporträt (Brustbild), welches sich in den Uffizien zu Florenz befindet und ihn in weisser, schwarzgestreifter Jacke, mit zusammengelegten Händen vor einem Fenster darstellt. Aus dem Jahr 1499 schreibt sich das in der Pinakothek zu München (7. Kab. 120.) befindliche Bildniss des Oswald Krel, dessen Hintergrund einen rothen Teppich und die Aussicht auf eine Landschaft enthält. Ein ebenfalls in der Münchener Pinakothek (7. Kab. 124.) befindliches ausgezeichnetes Selbstporträt Dürers vom J. 1500, wo er 28 Jahre alt war, bestätigt die Nachricht gleichzeitiger Schriftsteller, dass Dürer einer der schönsten Menschen gewesen, von hohem schlanken Wuchse, breiter Brust, zartem Ebenmaase des Baues und männlicher Stärke. Aus seinem schönen Angesicht von bewundernswerther Regelmässigkeit spricht ein eigenthümlicher Adel und Tiefsinn, während die funkelnden Augen die Regsamkeit des Geistes verkünden. Lockig fällt das gescheitelte braune Haar zu beiden Seiten bis auf die Schultern herab und die männliche Zierde des Bartes schmückt Lippen und Kinn. Ueberdies sieht man, dass Dürer nichts weniger als gleichgültig war für den Reiz seiner Gestalt; immer ist sein Anzug sorgfältig gewählt und sogar nicht ohne Kostbarkeit. Die Biederkeit und Treue seines Herzens, die Klarheit und Tiefe seines Geistes voll Erfindung und beharrlichen Wollens machten die körperliche Schönheit zu einem Spiegel seiner männlichen Seele. (Einen Stich besagten Porträts, das ihn im Pelz mit der rechten Hand auf der Brust zeigt, hat man von Friedrich Fleischmann im „Neuen Taschenbuch von Nürnberg.") Mit dem Monogramm

und dem J. 1500 bezeichnet findet sich im Landauerbrüderhause zu Nürnberg (Nr. 163 im sechsten Kabinet) ein nach den Harpyen schiessender Herkules mit reicher Landschaft zum Hintergrund. Diese geistreiche Composition zeigt die Harpyen ähnlich gebildet wie in den berühmten, durch die Strixnerschen Lithographien allgemein bekannten „Randzeichnungen Dürers zu Kaiser Maxens Gebetbuch." Merkwürdig ist dieses Gemälde zugleich als eins der wenigen Beispiele von in Leimfarben auf feiner Leinwand ausgeführten Bildern, welche aus Dürers Hand bekannt sind. Leider ist das Bild durch einen Mastixfirniss sehr verdunkelt und auch sonst durch Retuschen hart mitgenommen. — Sodann sind aus demselben Jahre bemerkenswerth: das Bildniss eines jungen Mannes, welches ehedem im Praunschen Kabinet zu Nürnberg sich befand, und eine Kreuzabnahme, beide jetzt in der Münchener Pinakothek, ersteres im 7. Kabinet, Nr. 147, letztere im 1. Saale, Nr. 66. — Aus dem Jahre 1503 datirt das 9 Zoll hohe, 6½ Zoll breite, auf Holz gemalte Brustbildchen der säugenden Maria, welches in der kais. Gall. zu Wien sich befindet, und die schöne grosse Composition einer Abnahme vom Kreuz (Federzeichnung, mit Wasserfarben leicht angetuscht), welche Agincourt in der Villa Aldobrandini sah und wovon derselbe eine Durchzeichnung machen liess, nach welcher der Stich in seinem bekannten Werke gefertigt ist. (Wir theilen diese herrliche Composition in einem Holzstiche von Flegel nach Gustav Kühn's Zeichnung mit.)

Dürer hatte übrigens seit seiner Rückkehr in die betriebsame Vaterstadt ein Hauptaugenmerk und grossen Fleiss auch auf die vervielfältigenden Kunstzweige gerichtet, denn noch war das 15. Jahrh. nicht abgelaufen, als bereits eine Reihe Dürerscher Kupferstiche und Holzschnitte in ganz Europa mit Staunen gesehn wurden. Nach seinem Lehrer in diesen Kunstbeziehungen braucht man nicht weit zu suchen. Dass sein Meister Wolgemut in Kupfer gestochen, radirt und Zeichnungen für den Holzschnitt, nach dem damaligen Zustande der Kunst von mehr als mittelmässigem

Werthe, gemacht hat und dass einige von Dürers frühern Blättern Kopien nach ältern Kupferstichen sind, ist bis zu hoher Wahrscheinlichkeit gegen die gewöhnliche Meinung durch Sotzmann dargethan worden. Gewiss ist wenigstens, dass Wolgemut durch seine Zeichnungen zu den Holzschnitten in Schedels Chronik von 1493, die schwerlich früher gemacht sind, als nachdem Dürer schon von ihm abgegangen war (1490), eine bedeutende Verbesserung in der Behandlung des Holzschnittes hervorbrachte, welche Dürer, durch Uebertragung aller Eigenschaften einer freien, ausgebildeten und kräftigen Federzeichnung auf denselben, weiter auf das Höchste vervollkommnet hat. Da Zeichnen, mit inbegriff der Erfindung und der historischen Composition, und das Stechen in Metall ein Haupterforderniss der damaligen Goldschmiede war, so braucht man zu dem, was Dürern die Natur verliehen hatte und er aus sich selbst entwickelte, nur die technische Anweisung seines Vaters und das etwa bei Wolgemut noch Gelernte zu rechnen, um sich die Stufe, die er in seinen Kupferstichen und Holzschnitten erreichte, genügend zu erklären. Durch seine Holzschnittwerke der Offenbarung St. Johannis, des Lebens der Maria und der Passion, welche gedruckten Titel und Text hatten, trat Dürer zugleich in die Reihe der Bücherverleger und musste als solcher auch manche bittere Erfahrung machen. So wurde er bald nach dem ersten Erscheinen seiner Folge von sechzehn Holzschnitten zur Offenbarung durch eine schöne Kopie, welche Hieronymus Greff 1502 zu Strassburg herausgab, und durch gleichfalls bis zur Verwechslung genaue Nachbildungen der übrigen Werke von unbekannten Formschneidern in Deutschland beeinträchtigt, daher er sich denn, wie die wiederholten Ausgaben von 1511 beweisen, von seinem Gönner Maximilian das erste kaiserliche Druckprivilegium erwirkte.

Im Jahre 1502 war sein Vater, 78 J. alt, verstorben. Jetzt nahm er seinen jüngsten Bruder und zwei Jahre nachher auch die verlassene fromme Mutter zu sich. Seine Thätigkeit steigerte sich mit der fortwährenden Gesuchtheit seiner Arbeiten; dabei aber beschlich ihn eine neue Lust, sich wieder einmal in der Welt umzuschauen, und vornehmlich drängte ihn die Sehnsucht nach dem Süden. So geschah es, dass er mit Nürnberger Handels- und Gewerbsleuten nach Venedig wanderte, wo er im Herbste des Jahres 1505 anlangte. In seinen Briefen aus jener Zeit lässt uns Dürer freilich über seinen Reisezweck ganz unbelehrt; indess weiss man soviel, dass diese Reise Veranlassung ward, dass er wieder mehr mit der Malerei sich beschäftigte, denn in den letzten Jahren hatten hauptsächlich nur einige vortreffliche Bildnisse seine fortgesetzte Uebung dieser Kunst dargethan. Die in Venedig angesiedelten deutschen Kaufleute übertrugen ihm hier ein Gemälde für ihre Betkapelle, welches so meisterhaft gerieth, dass es ganz Venedig, wo damals Tizian und Giorgione blühten, durch den Glanz der Farben und die gründlichste Vollendung in Erstaunen setzte. Ja es hatte zur Folge, dass Tizian bewogen ward, sich in einem Werke (dem bekannten *Cristo della moneta* in der Dresdner Gallerie) einmal versuchsweise der deutschen Art anzunähern. Besonders war auch der alte Giovan Bellini für Dürer eingenommen, so sehr sonst die übrigen Maler den Fremdling anfeindeten, die ihm namentlich den Vorwurf machten, dass sein Gemaltes nicht antikischer Art sei. Selbst die venezianische Regierung wollte ihm wohl; diese trug unserm Dürer einen Jahresgehalt von 200 Dukaten an, wenn er in Venedig verbleiben wolle. (Dürer selbst meldete dies in einem spätern Schreiben dem Nürnberger Rath. Vergl. die „Reliquien etc.“ S. 59.) Das angedeutete erste Werk, welches Dürer zu Venedig schuf, stellte den heil. Bartholomäus dar; später kam es um eine bedeutende Summe in den Besitz des Kaisers Rudolf II., der das kostbare Bild, damit es keinen Schaden nehme, von vier starken Männern auf den Schultern aus Italien nach seiner Prager Residenz tragen liess. Jetzt ist es untergegangen, welch Missgeschick fast alle die Werke Dürers betroffen hat, die von seinen Zeitgenossen am Meisten bewundert wurden. Ein zweites bedeutsames Werk, welches Dürer im J. 1506 ebenfalls zu Venedig (und zwar laut der Inschrift: in fünf Monaten) schuf, war für den Kaiser Maximilian bestimmt, der den Künstler von nun an mit häufigen Aufträgen beehrte. Es ist eine Krönung Mariens durch zwei Engel mit Anbetenden, unter denen die Bildnisse des Kaisers Max, Willibald Pirkheimers und Dürers selbst sich befinden. Jetzt trifft man dieses Gemälde, das Rosenkranzbild genannt, im Stifte Strahof zu Prag. (Es existirt danach ein Stahlstich von Battmann nach Friese's Zeichnung.) Von Venedig ritt Dürer, dessen fröhliche Briefe beweisen, wie das Herz ihm aufging in dem südlichen Lande und wie sehr ihn der erhaltene Beifall erhob, nach dem kunstgelehrten Bologna; hier ward er mit nicht minder grossen Ehren von den Künstlern empfangen und es nützte ihm hier manche Belehrung hinsichtlich des perspektivischen Theils der Malerei. Im Spätherbst 1506 kehrte er in sein liebes Nürnberg zurück, und jetzt ward seine Thätigkeit, in der nun mehre Schüler aus Deutschland und den Niederlanden

ihn unterstützten, eine immer grossartigere. Es begann seine eigentliche Glanzzeit, die man jedoch keineswegs italiänischem Einflusse zuschreiben darf. Man ersieht durchweg aus seinen Farbenschöpfungen und weiss es obendrein aus seiner Feder, dass er sich nicht dazu verstehen wollte oder konnte, „antikisch" zu malen. Betrachten wir z. B. seine Madonnen, so finden wir in ihnen immer vielmehr die stillbescheidenen, sittsamen, redlichtreuen Nürnbergerinnen seiner Zeit und in ihnen die zufälligen Besonderheiten eines äusserlich Gegebenen wieder, als etwa ein Ideal weiblicher Schönheit, wie es sich ihm wohl schwerlich jemals dargestellt hat. Ihm als einem Kerndeutschen musste die Schönheit vielmehr etwas Sittliches denn etwas Sinnliches sein, daher sie ihm mehr im Herzen und Gedanken als in der Fantasie und im Auge lag. — In der ersten Zeit nach seiner Rückkunft von Venedig beschäftigten ihn die Gemälde, welche Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen, für die Kollegiatkirche seiner neugegründeten Hochschule Wittenberg ihm übertragen hatte. Bereits zwei Jahre früher hatte Dürer für diese Kirche eine „Anbetung der heil. drei Könige" vollendet. Nach den Arbeiten für Wittenberg folgte in den Jahren 1508 und 1509 die „Himmelfahrt Mariens" für eine Kirche zu Frankfurt am Main, — ein Werk, das man einst allen übrigen vorzog und dem er selbst eine Jahrhunderte lange Dauer versprach (vergl. die zu Nürnberg erschienenen „Reliquien" S. 49); allein wie die vorhergenannten ist auch dieses vernichtet. Bald darauf (1511) ward indess auch eins der Bedeutsamsten, die sich noch erhalten haben, vollendet: die berühmte Anbetung der heil. Dreifaltigkeit, welche er für die Kapelle des Landauer Brüderhauses (zu Nürnberg) malte. Dies Bild auf Holz, von 4 F. 3 Z. Höhe und 3 F. 10¾ Z. Breite, befindet sich jetzt in der k. k. Gallerie im Belvedere zu Wien. Gott Vater auf dem Regenbogen thronend, den am Kreuze stehenden Sohn in seinem Schoosse haltend und von dem heil. Geiste umschwebt, in einer Glorie von unzähligen Engeln, wird angebetet von allen Patriarchen, Heiligen, Märtyrern und den Seligen aus allen Ständen, welche knieend auf Wolken die Dreifaltigkeit umgeben. Unten breitet sich eine weite Landschaft am Meere aus, in welcher vorn Dürer selbst mit einer Tafel steht, worauf nebst seinem Monogramm folgende Schrift befindlich ist: *Albertus Durer Noricus faciebat anno a Virginis partu* 1511. Die Ausführung ist ganz des grossen Meisters würdig und wunderbar fein; der Faltenwurf meist grossartig, die Gestalten der Trinität voll Würde und nicht unschön. Indess fehlt in diesem Bilde ebenso wie in andern Compositionen des Meisters eine höhere Auffassung, und nur wenige Köpfe der übrigen Figuren, wie z. B. der Davidskopf, sind schön zu nennen. Es zeigt sich hier wie anderwärts bei Dürer eine fantastische und bis an die Karikatur grenzende Auffassung des gewöhnlichen Lebens, selbst in den Gestalten der Heiligen. Man sieht, dass das Streben Dürers, wo er mit Bewusstsein und Absicht in die Durchführung des Einzelnen einging, zu dieser Zeit nicht dahin gerichtet war, die irdische Form des Menschen von ihren Mängeln und Zufälligkeiten zu reinigen, sondern dass er vielmehr der Individualität in ihrer Befangenheit einen giltigen Werth zuerkannte; dass er diese nur durch ein Wunder, wie es dieses fantasmagorische Farbenspiel ist, zu erheben vermochte, statt ihr durch innere Bedeutsamkeit der Form eine höhere Weihe zu geben.

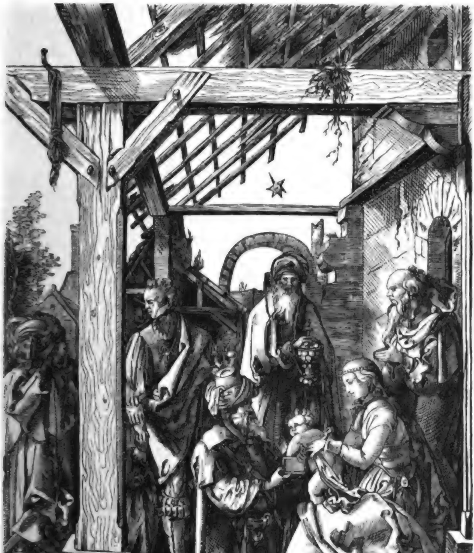
In derselben Zeit, wo dieses Gemälde entstand, gab Dürer drei grosse Reihenfolgen in Holz geschnittener Blätter heraus: zwei verschiedene Darstellungsreihen der Leiden des Heilandes (die grosse und die kleine Passion) und das noch berühmtere Leben der Maria. Diese Werke gehören zu dem Vorzüglichsten, was von Dürers künstlerischen Arbeiten auf uns gekommen ist, denn in ihnen treten sehr erfreuliche Andeutungen eines lebendigen Gefühls für Schönheit, Adel und einfache Würde hervor, und es nehmen hier die Elemente fantastischer und gemein bürgerlicher Auffassung eine mehr untergeordnete Stellung ein. In diesen und vielen andern Holzschnitten, deren mechanische Ausführung er geschickten Formschneidern zu überlassen pflegte, die unter seinen Augen arbeiteten, entwickelte Dürer eine unerschöpfliche Fülle von Erfindungen, die bald dem Leben selbst angehören, bald von der tiefsten dichterischen Bildungskraft zeugen, und denen ihre fromme Beziehung allenthalben einen höheren Werth leiht. Wie viele Maler, selbst ferner Völker und Zeiten, haben hier ihre Gedanken entlehnt! Manche begnügten sich, diese meisterhaften Compositionen unverändert in Gemälden zu wiederholen; Andre suchten einzelne Züge sich anzueignen oder in seinem Geiste Aehnliches zu schaffen. Von den Italiänern Andrea del Sarto, Ubaldini, Cosimo Tura, Jacopo da Pontormo, besonders von beiden letztern, ist dies unleugbar; ein Spanier aber, Fernando Gallegos, malte so völlig in Dürers Art, dass behauptet worden ist, er müsse ein persönlicher Schüler desselben gewesen sein. Noch häufiger wurden die Dürerschen Holzschnittwerke von Kupferstechern nachgeahmt. Marcantonio Raimondi übertrug mehr denn sechzig

Dürersche Holzschnitte auf Kupferplatten und verdankte dieser Uebung jene Meisterschaft, die ihn so namhaft gemacht hat. Ausser ihm waren damals und bald nachher auch Agostino Veneto, Martino Rota, Benedetto Montagna, Mario Cartaro, Zoan Andrea, Giovanni da Brescia, Niccoletto da Modena, nebst andern namenlos gebliebenen, in Italien mit Nachbildung der Arbeiten Dürers beschäftigt; der weit grössern Zahl, die in Deutschland und den Niederlanden, selbst noch lange nachher, sich damit abgaben, nicht zu gedenken. — Zu den in der höchsten Blütezeit des Dürerschen Geistes entstandenen Erfindungen gehört auch der Holzschnitt der heil. Dreifaltigkeit. Derselbe ist von solcher Majestät der Anordnung und freier kühner Zeichnung, dass man kaum begreift, wie sie in Holz sich festhalten liess. Der dogmatische Inhalt eignet sich zu keiner wortreichen Entwickelung; wir haben hier eine symbolische Darstellung des tiefsten Geheimnisses unseres Glaubens. Gott der Dreieinige, dreimal Heilige (darauf deutet die dreifache Krone) ist zugleich der Versöhner; der ewige Hohepriester (darauf deutet der von Engeln gleichwie von Chorknaben getragene Mantel) ist auch zugleich das dargebrachte Opfer. Der Engel, welcher das Kreuz und die Leidenswerkzeuge trägt, ist mit einem Lorberzweige gekrönt, um anzudeuten, dass Leiden und Sieg hier eins sind. Dieser Holzschnitt datirt aus dem J. 1511; von gleichem Datum sind auch mehre heilige Familien, die Anbetung der Könige oder Beschenkung des Christkindes (nach welcher wir einen Holzstich von Eduard Kretzschmar mittheilen) und andre Blätter.

Im J. 1512 schuf Dürer das kleine Gemälde der heil. Jungfrau mit dem nackten Kinde auf den Armen, das eine angeschnittene Birne hält. Maria trägt einen Schleier über dem Haupte und ein blaues Gewand. Ihr Gesicht ist zwar in den gewöhnlichen Formen Dürers, aber zugleich von zart jungfräulichem Charakter. Das Kind ist schön, besonders das Gesicht ausgezeichnet. Die Malerei ausserordentlich sauber, nur leider mit graulichen Schattentönen im Nackten. Dieses Brustbild (auf Holz, 1 F. 5½ Z. hoch und 1 F. 1½ Z. breit) sieht man jetzt in der k. k. Gallerie zu Wien. Ein leidender Christus, Nr. 102 in der Moritzkapelle zu Nürnberg, soll ebenfalls aus dem J. 1512 stammen, ist aber wohl sicher ein Nachbild von einem wenn auch sehr fleissigen doch geistlosen Nachahmer Dürers, etwa von Georg Fischer oder Georg Gärtner. Der Heiland (halbe Figur) ringt die Hände vor der Brust. Die Formen des Körpers und Kopfes ohne höhern Adel; das Bild übrigens sehr weich und durchgeführt modellirt, die Haare höchst fein gemalt.

In den Jahren 1507 — 1513 erschien die grosse Reihenfolge der kleinen Kupferstiche Dürers, welche eine dritte Darstellung der Passion enthalten. Der grösste Theil derselben fällt in das Jahr 1512, in welchem Dürer von seinem grossen Gönner, dem Kaiser Max, einen seine Holzschnitt- und Kupferstichfolgen vor unberufener Nachbildung schützenden Freibrief erhielt. Viele von den Passionsstichen sind von vorzüglichstem Werthe und das Ganze gewinnt um so mehr an Interesse, als wir hier überall die eigenhändige zarte Durchführung des Meisters sehen, die den meisten Holzschnitten, wozu er nur die Vorzeichnungen machte, natürlich abgeht. Ebenso sehr wie die Vervollkommnung des Holzschnitts lag ihm die der Kupferstechertechnik am Herzen, und wenn es auch wahr ist, dass die Werke der aus der niederländischen Schule hervorgegangenen vordürerschen Kupferstecher, z. B. des anonymen Meisters vom J. 1466, des Franz von Bocholt, Martin Schongauer und Anderer, eine Menge von Blättern aufweisen, welche in Reichthum und Eigenthümlichkeit der Composition, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Ausdruck, Adel und Lieblichkeit der Köpfe und der Bewegungen, den besten Dürerschen theils an die Seite gesetzt, theils sogar vorgezogen zu werden verdienen, so bleibt doch Dürern immerhin das grosse Verdienst, seine Vorgänger im Stichfach durch Richtigkeit und Gründlichkeit der Zeichnung, durch Ausbildung der Linienmanier und des Schraffirungssystems, durch Kraft und Wirkung des Helldunkels, durch treue Durchführung und Gleichförmigkeit der Darstellung auch in den Nebensachen und Hintergründen, sowie durch Gewandtheit und Fleiss des Grabstichels wesentlich überboten zu haben. Wenige seiner Zeitgenossen führten ihr Instrument so zart. Nie wandte er die unbestimmte wässerige Punktirmanier an, bei welcher die Bestimmtheit des Umrisses und das Charakteristische der Zeichnung verloren geht; die Linie, der Strich ist das ausschliessliche Mittel, das ihn zum Zwecke führt, weil der Strich nicht nur der Kupfertafel, sondern auch dem Werkzeuge, dem Grabstichel, am Vollkommsten entspricht. Leider verführte Dürern der Wettstreit im Kupferstich zwischen ihm, Lukas von Leyden und Lukas Kranach, zu ängstlichem Haschen nach Feinheit und Eleganz, wodurch er seiner ursprünglichen Meisterschaft schadete. Nachdem er damit seinen frühern Styl verlassen, vollendete er auch seltner als ehedem Kupferstiche, welche den Werth seiner ältern Blätter erreichten. Unwandelbar treu blieb er seinem ursprünglichen

Genius hingegen in den Holzschnitten und Handzeichnungen. Die Radirnadel hat er nur bei wenigen Blättern angewandt, die aber nicht minder tüchtig sind als seine Grabstichelarbeiten. Er hat im Ganzen sechs Blätter radirt, welche in die Jahre 1515 und 16 fallen; jedoch ist er keineswegs als Erfinder des Aetzens zu betrachten, wie Manche geglaubt haben.



Die Beschenkung des Christkindes durch die heil. Dreikönige.
(Verkleinerte Kopie eines Dürerschen Holzschnittes.)

Einer seiner berühmtesten Stiche ist der „Ritter mit Tod und Teufel." Dieses Blatt von höchst meisterhafter Ausführung datirt aus dem J. 1513 und ward

von Dürer selbst schlechthin der Reuter genannt. Ob hier eine Anspielung vorliegt auf den wackern Ritter Franz von Sickingen, „den nicht Tod und Teufel schiert,“ muss dahingestellt bleiben. Kurz wir sehen einen Ritter, der einsam durch ein finsteres Thal hinreitet und dem die furchtbarsten Dämonen zu Leibe rücken, welche der Mensch sich ersonnen hat: die Grauengestalt des Todes auf dem hinken-

den Rösslein und das sinnverwirrende Schellsal des Teufels. Der vom Scheitel bis zur Zehe gerüstete Reiter, an welchem jeder Zoll ein Ritter ist, mit einem von der Zeit gefurchten, durch Sorge und Entsagung zum Ausdruck innerlicher unerschütterlicher Festigkeit gediehenen Gesicht, blickt streng vor sich hin auf den Pfad, den er eingeschlagen, und lässt die Wahngestalten des Traumes wieder in ihr ohnmächtiges

Reich versinken. Gewiss ist dieses wundervolle Blatt, womit Dürer wohl dem untergehenden Ritterthum und dem scheidenden Mittelalter ein Ehrenblatt widmete, für das allerbedeutsamste Produkt zu nehmen, das aus der gesammten fantastischen Richtung altdeutscher Kunst hervorgegangen ist. (Wir lassen danach einen Holzstich von Ritschl von Hartenbach folgen.) — Vielleicht gleichzeitig mit diesem Kupferstich, wenn nicht früher, ist das Altarwerk zu setzen, welches Dürer für die Nürnberger Patrizierfamilie der Paumgärtner malte. Es ward in die Nürnberger Katharinenkirche gestiftet, kam aber im Beginn des 17. Jahrh. in den Besitz des Kurfürsten Max I. von Baiern und befindet sich jetzt in der Pinakothek zu München (Nr. 72 im ersten Saale). Wir erwähnen hier dieses Werk, welches im Mittelbilde die Geburt Christi enthält (in der Mitte das von fünf Engelchen umgebene Kind, zu den Seiten die

„Der Reuter."
(Nachbildung eines Dürerschen Kupferstichs.)

knieenden Aeltern Maria und Josef), nur der Flügelbilder wegen, wo der eine der beiden unter den Gestalten der Heiligen Georg und Eustachius als geharnischte Ritter im Eisenpanzer und rothen Wappenzeug prächtig dargestellten Donatoren aus der Paumgärtnerschen Familie lebhaft an das vorerwähnte wundersame Blatt „Ritter, Tod und Teufel" erinnert. Die hagere Gestalt des Mannes, neben dem sein Ross steht, ist wohl etwas fantastisch, schon in der Stellung, aber äusserst anziehend; in dem durchgearbeiteten charaktervollen Gesichte spricht sich ebensoviele Entschiedenheit als Resignation aus. Die Schlucht und die Burg im Hintergrunde erinnern nicht minder an jenes Blatt.

Nächst dem Todtenritter datiren auch folgende Blätter aus dem J. 1513: das Schweisstuch Christi, von zwei Engeln gehalten (Bl. in qu. gr. 8.,

wovon man in der Rumohrschen Samml. einen kostbaren Druck von der schönsten Kraft und Erhaltung sah); Maria, rechts unter einem Baume, das Kind liebkosend. (Bl. in 8.)

Der künstlerische Drang unsers grossen Meisters beschränkte sich nun aber keineswegs auf Pinsel, Grabstichel und das Messer des Holzschneiders, welche allerdings zunächst mit seiner kunstreichen Hand wie verwachsen erscheinen. Auch der Plastik kehrte er sein Augenmerk zu. Wie er überhaupt nicht die Pausen müssiger Erholung kannte, so war er selbst produktiv in den spärlichen Freistunden, die er sich nach den Anstrengungen des Tagewerks gönnte. In solchen Momenten spielte seine müde Hand, indess sein Geist neuen grossen Entwürfen nachsann, mit bildsamem Wachse, das sich wie unwillkürlich zum anmuthigen Modell eines Goldschmiedewerks gestaltete, oder er schnitt wie im Traume aus der Härte des Elfenbeins ein Figürchen von wunderbarer Feinheit, oder riss wenigstens in eine Eisenplatte in kecken freien Zügen einen fantastischen Einfall. In die Kategorie dieser geistreichen Erholungsspiele seiner Kunst gehören wohl die meisten seiner kleinen Schnitzwerke in Holz, Speckstein und feinen Marmor. Freilich kann von ihm beiweitem nicht Alles herrühren, was von solchen Arbeiten durch das gütige Zutrauen kunstfreundlicher Nachkommenschaft ihm beigemessen wird. Vor allem ist von derlei Schnitzwerk ihm mit Sicherheit zuzuschreiben ein in Speckstein geschnittenes Hautrelief mit der Geburt des Täufers. Dasselbe hat 7½ Zoll Breite bei 5½ Zoll Höhe, datirt vom J. 1510, trägt des Meisters Monogramm und befindet sich jetzt im Britischen Museum. Das Seitenstück dazu, ein ebenfalls in Speckstein geschnittenes Relief mit dem predigenden Johannes in der Wüste, zählt zu den Schätzen des Braunschweiger Museums. Zwei vortreffliche Arbeiten aus Holz, die mit Wahrscheinlichkeit unserm Albrecht zugeschrieben werden, besitzt das herzogliche Kunstkabinet zu Gotha. Die eine ist ein in Buchsbaum geschnitztes, 2 Fuss hohes und 1½ Fuss breites Relief, welches den Sündenfall darstellt und dessen in Keysslers Reisen mit dem Bemerken gedacht wird, dass es für das Gothaer Kunstkabinet um 1000 Dukaten erworben worden sei. Die andre Arbeit besteht aus zwei Schnitzstatuetten des Adam und der Eva, welche mit äusserster Feinheit und Zartheit, durchaus frei von aller Manier, im edelsten Dürerschen Geiste ausgeführt sind. (Wechselbälge dagegen sind jene Figuren Adams und Eva's, welche man im kleinen Arsenal zu Venedig zeigt und die er einer grundlosen Sage nach im Gefängnisse daselbst geschnitzt haben soll.) Verbürgte Schnitzarbeiten Dürers trifft man sodann zu München im kön. Elfenbeinkabinet (z. B. einen mit hoher Kunst und im edelsten Geiste unsers Meisters aus Elfenbein gearbeiteten Christus am Kreuz, eine in Holz geschnitzte Grablegung vom J. 1496, zwei Reliefbilder der Venus, ein als Cameo behandeltes elfenbeinernes Bildniss des Kaisers Max etc.) und in der Privatsammlung deutscher Kunstalterthümer bei Melchior Boisserée, wo zwei alle Zeichen der Aechtheit tragende Holztäfelchen mit Madonnen aus den Jahren 1513 und 1516 sich befinden. Das Köstlichste von diesen beiden Schnitzwerken in Buchsbaum, die Himmelskönigin mit dem Kinde in grosser Stralenglorie auf dem Halbmonde, misst fünftehalb Zoll und hat zum reizendsten Vorzug die Glätte, Weichheit und Rundung des Reliefs, welche hier besonders in den Brüchen und Ecken des Gewandes die sonstige Schärfe der Dürerschen Manier höchst wohlthuend mildern und versöhnen. Die erhabene Schönheit der Madonna und der reine geläuterte Styl machen dieses kleine Bildwerk zu einem der edelsten Erzeugnisse der gesammten deutschen Kunst. (Wir theilen die Figur, mit Weglassung der Andeutungen Jerusalems zu Maria's Füssen, in einem Holzstiche von Eduard Kretzschmar mit.)

Im Jahre 1514 starb Dürers Mutter nach jahrelanger Krankheit. Er selbst erzählt davon in einer auf uns gekommenen fragmentarischen Handschrift, wo er mit tiefster Rührung sagt, dass er ihr vorgebetet habe bis zu ihrem letzten Athemzuge. Man findet in seiner Mittheilung den Ausdruck der frömmsten kindlichen Liebe und Dankbarkeit. „Davon (vom Tode der Mutter), fügt er hinzu, hab' ich solchen Schmerz gehabt, dass ich es nicht aussprechen kann.“ — Um dieselbe Zeit knüpfte sich seine nähere Verbindung mit Raffael. Dürer sandte dem Urbiner als einen Tribut freiwilliger Huldigung sein mit äusserster Feinheit in Wasserfarben ausgeführtes Selbstporträt. Dieses Kopfbild war auf ganz feiner Leinwand (Andre sagen: auf Baumwollenzeug) gemalt, so dass es sich auf beiden Seiten zeigte; die Lichter waren durchschimmernd, nicht mit Weiss aufgesetzt, sondern auf der Leinwand ausgespart. Raffaels Freude darüber war ausserordentlich, und er sandte dem Nürnberger zum Gegengeschenk eine Menge Blätter von seiner Hand, welche dieser ungemein werth hielt. Eins davon hat sich in der Samml. des verst. Herzogs Albert von Sachsen-Te-

schen (die jetzt zum Kabinet des Erzherzogs Karl in Wien gehört) erhalten, nämlich ein Studium in Rothstein nach zwei nackten Männern in verschiedenen Stellungen, wovon der eine zu dem Hauptmann diente, der im Gemälde des Sieges über die Sarazenen bei Ostia (in der Stanza del Incendio im Vatikan) neben dem Papste Leo IV. steht. Von Dürers eigener Hand ist darauf geschrieben: „1515. *Raphael di Urbino, der so hoch beim Pabst geachtet ist gewest, der hat diese nakete Bilde gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen.*" Wahrscheinlich hatte Dürer schon vor 1514 dem Urbiner, dessen grosses Wohlgefallen an seinen geschnittenen und gestochenen Blättern ihm ohne Zweifel bekannt geworden war, ein Ehrengeschenk mit seinen Holzschnitt- und Kupferstichfolgen gemacht und dieser Sendung auch das erwähnte auf dem feinsten linnenen oder baumwollenen Zeuge in Wasserfarben ausserordentlich kunstvoll ausgeführte Bildniss entweder bei- oder nachfolgen lassen. Nach Raffaels Tode fiel dieses Bild dem Giulio Romano zu, der es nach Mantua brachte, wo es noch lange gezeigt ward. Leider ist es nun verschollen.

(*Nach einem Dürerschen Schnitzwerk in Buchs.*)

Aus der Reihe der verschiedenartigen Arbeiten, die in das Todesjahr seiner Mutter fallen, führen wir zunächst ein plastisches Werk an, ein in Speckstein geschnittenes Medaillon von 2¾ Zoll im Durchmesser, welches sich in der kön. Kunstsammlung zu Berlin befindet. Es enthält, von mehrfachen Ringen eingerahmt, das Profilbildniss eines Mannes von mittleren Jahren, das Haupt mit einem ziemlich weiten Barette (oder richtiger: mit einer Stulpkappe) bedeckt, das Haar lockig zurückfallend. Ein Theil der Brustpartie, mit einem Pelzrock bekleidet, ist mit in den Kreis des Medaillons aufgenommen, und zwar so, dass die bekleideten Theile, wie auch das Barett, über die innern, das Medaillon einfassenden Ringe hinausragen und nur durch die äussern begrenzt werden, was einen eigenthümlich ansprechenden malerischen Eindruck macht. Auf dem Grunde findet man Dürers Künstlerzeichen und darunter die Jahrzahl 1514, beides erhöht geschnitten. Das Relief des Ganzen ist flach, die Behandlung leicht und die vorzüglichste Sorgfalt auf die schärfer bezeichneten Umrisslinien gewandt. Die Reliefperspektive ist zwar ziemlich beobachtet, doch ist sie nicht ganz ohne Verstösse geblieben, namentlich am Körper, wo einige unmotivirte (oder eigentlich: fehlerhafte) Ungleichheiten der Höhe einen minder durchgebildeten Plastiker erkennen lassen. Die Falten des Kleides sind sehr bestimmt gezeichnet und tragen das entschiedenste Gepräg von Dürers eigenthümlichem Style, wiewohl die eckigen Brüche derselben hier keineswegs kleinlich werden. Uebrigens zeugt die ganze Arbeit in Rücksicht auf lebendige Auffassung, wie hinsichtlich der zwar leichten, aber sehr geistreichen Ausführung, von der bewährten Hand unsers Meisters, der selbst in einem Fache, worin er mindere Ue-

bung hatte, mit sicherem Bewusstsein eine bestimmte und bedeutende Wirkung zu erreichen vermochte. (Abgebildet findet man dies Medaillon nebst andern von Dürer in G. A. Will's Nürnbergischen Münzbelustigungen vom J. 1764. I. S. 321. Ganz irriger Weise ist es hier als Porträt von Dürers bereits 1502 in hohem Alter verstorbenem Vater angegeben.) Von diesem Medaillon und andern Medaillen dürerscher Hand, die sich in den kön. Sammlungen zu Berlin vorfinden und verschiedenen Stadien des dürerschen Entwicklungsganges angehören, zieht Franz Kugler in seiner gediegenen Beschreibung der kön. Kunstkammer (Berlin 1838) einen Schluss auf die Eigenthümlichkeit von Dürers Leistungen im Fache der Bildnerei überhaupt. Nach Kuglers Ansicht besteht dieselbe, abgesehn von den Besonderheiten des Dürerstyls im Allgemeinen, eben darin, dass mehr auf eine malerische Wirkung, mehr einestheils auf ein Hervorheben der Umrisse des Details, anderntheils auf geistreiche Lebendigkeit des Ganzen hingearbeitet ist, während die plastische Durchbildung, das Gefühl für die feinern Uebergänge, für die gemessnere Rundung der Form (vornehmlich bei derjenigen Perspektive der Form, welche die Reliefbildung verlangt) nicht in gleichem Maase hervortritt, im Einzelnen sogar mangelt. Alles dies stimmt nun auch durchaus überein mit denjenigen Schlüssen, zu denen man durch die Betrachtung der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse Dürers berechtigt ist. Während man nur vereinzelte Nachweise von seiner bildnerischen Thätigkeit hat, kennt man im Gegentheil unzählige Holzschnitte, Kupferstiche, Zeichnungen und Malereien seiner Hand, und man muss sonach die Richtung auf die eigentlich zeichnenden Künste als diejenige anerkennen, zu der er vorzugsweise getrieben war. Zugleich muss man die Zeit, welche er für die Aneignung bildnerischer Fertigkeit gewinnen konnte, verhältnissmässig ziemlich gering anschlagen und auch den Umstand berücksichtigen, dass er nur in seiner frühern Jugendzeit, als Goldschmiedslehrling bei seinem Vater, in ernstliche Berührung mit der Plastik gekommen war. Somit wird man dahin geführt, eine mehr oder minder malerische Behandlung und den Mangel jener gesetzmässig vollendenden Technik, welche nur das Eigenthum vieljähriger Uebung und Gewöhnung sein kann, als charakteristisch für Dürers plastische Arbeiten vorauszusetzen. Diese Verhältnisse, wenn im Einzelnen auch modificirt nach dem Gegenstande, — verbunden mit der Rücksicht auf den ihm eigenen Styl der Darstellung und auf die innere Kraft und Lebendigkeit seines Geistes, — werden also immer in Anregung kommen müssen, wenn es sich bei plastischen Werken, deren ihm unzählige mit Unrecht zugeschrieben werden, um seinen Namen handelt.

Von Gemälden Dürers aus dem J. 1514 führt R. von Rettberg in seinen Nürnberger Briefen einen Christuskopf mit der Dornenkrone an, der sich im Besitze des Kaufmanns Merkel zu Nürnberg befinden soll. Dr. Waagen in seinem Buch über die Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken schweigt von diesem Bilde, indem er von Gemälden der Merkelschen Samml. nur die alte Kopie eines Porträtstücks aus Dürers letzter Zeit erwähnt. — Dagegen datiren aus besagtem Jahr mehre vorzügliche Kupferstiche, z. B. die berühmten Hauptblätter, welche unter den Benennungen „Melancholie" und „St. Hieronymus in der Studirstube" kursiren. Auf ersterem Blatte, dessen angeführter gewöhnlicher Name verschwinden sollte, finden wir das maaslose Grübeln und Brüten höchst charakteristisch durch eine mächtige Weibsfigur ausgedrückt, welche kopfzerbrecherisch im Vordergrunde sitzt und durch den um sich her gebreiteten Geräthkram die Verworrenheit ihrer Begriffe andeutet. Man könnte diese Figur der Grübelei füglich die „Mutter der fixen Idee" nennen. (Was Dürer selbst eigentlich mit seiner von allerhand Werkzeugen umgebenen Figur gemeint hat, mag man aus dem Frenzelschen Kataloge der Rumohrschen Samml. ersehn, wo die merkwürdige Allegorie dieses kostbaren Hauptblattes durch die Bezeichnung: „Genius des industriellen Wissens der Mechanik (!) enträthselt wird.) Auf dem andern Blatte sehen wir den Kirchenvater als einen ebenfalls tief in Gedanken versunkenen Menschen und sein Zimmer voll des mannigfachsten Apparates. Hier zieht nicht blos die sinnigste Fantasie in der Anordnung an, denn über das Ganze ist zugleich eine Heiterkeit und Anmuth verbreitet, wodurch dieses Blatt, indem es den heiligen Tiefdenker in traulichster Häuslichkeit darstellt, zum direktesten Gegenstück jener Grüblerin wird. Bewunderungswürdig erscheint hier Dürer in seiner dargelegten Kenntniss der Perspektive, des Helldunkels und der Gegenscheine. In der Hieronymuszelle, wofür ihm offenbar sein eignes vertrautes Wohnzimmer vorschwebte, hat Dürer durch die Wahrheit des Natürlichen sich selbst übertroffen. Nächst diesen Meisterstücken dürerscher Erfindung und Stechkunst sind aus selbem Jahre auch ein Paar kostbare Apostel, ferner eine Marie mit dem Kind auf dem Halbmonde und ein Genrebild: das tanzende Bauernpaar, wonach wir einen das seltene Blättchen genau wiedergebenden Holzstich von Ed. Kretzschmar mittheilen.

Im folgenden Jahre (1515) malte Dürer das Selbstporträt mit Pelzmantel und Mütze, welches jetzt zu Wien in der Ambraser Sammlung gesehen wird. Aus derselben Zeit datirt auch wohl der todte Christus in den Armen des Johannes, beweint von Maria und den heiligen Frauen, sowie von Nikodemus und Josef von Arimathia. Dieses im Hintergrund eine Landschaft und im Vorgrunde die Stifter aus der Familie Holzschuher enthaltende Kirchenstück war für St. Sebald bestimmt, ward später von der Familie Holzschuher dem Martin Peller (Erbauer des prächtigen Pellerschen Hauses zu Nürnberg) geschenkt und kam endlich aus den Händen der Pellerschen Familie in den Besitz der Herren Boisserée, mit deren Sammlung es König Ludwig ankaufte, durch den es wieder nach Nürnberg kam, wo es nun in der Moritzkapelle unter Nr. 64 einen Glanzpunkt der altdeutschen Sammlung bildet. Die Composition ist sehr schön, die Köpfe hingegen entweder zu gleichgültig im Ausdruck, wie der der Magdalene, welche mit dem Salbgefässe dasteht, oder zu unschön, wie bei der Maria. Der Kopf Christi aber ist gradezu grässlich. Von den Gewändern ist vornehmlich das der Magdalene grossartig und einfach in den Motiven. Das Fleisch ist von besonders röthlichem und schwerem Ton, die Gesammtwirkung etwas bunt. Die ziemlich einfach behandelten Familienbildnisse von lederbraunem Ton mit in Schwarz hineingezeichneten Köpfen sind geistreich und lebendig. Die Durchbildung in dem Bilde von sehr solidem Impasto ist sehr sorgfältig. Sowohl nach dieser als nach der ganzen Formengebung dürfte die Ausführung dieses nur mit dem Monogramm bezeichneten Bildes etwa zwischen die Jahre 1515—18

Tanzendes Bauernpaar.
(Getreue Nachbildung eines Dürerschen Kupferstichs.)

fallen. Leider hat das Bild an vielen Stellen, zumal im Körper des Heilands, einer Restauration bedurft. Am Besten sind die sehr reiche und schöne Landschaft (worin Golgatha mit den Schächern) und jene Familienporträts erhalten. Laut R. von Rettberg hängt in der Sebalduskirche an demselben Pfeiler, wo die Kanzel angebracht ist, ein gutes Nachbild dieses herrlich angeordneten, ausdrucksvollen und trotz den vielen Ausbesserungen kräftig leuchtenden Bildes, und zwar mit den ordentlichen Wappen, die auf dem Urbilde übertüncht sind.

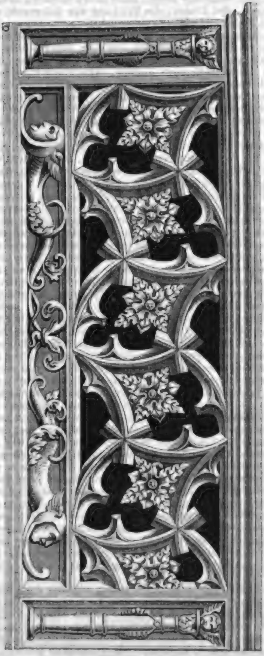
Grosse Rührigkeit musste Dürer im J. 1515 entwickeln in Folge mehrer Bestellungen, die ihm von seinem hohen Gönner, dem Kaiser Max, gekommen waren. Ein Buch mit Gebeten, welche der ritterliche Kaiser für seinen Gebrauch zum Theil selbst aufgesetzt hatte, schmückte er mit jenen Federzeichnungen, deren reiche spielende Erfindung, bei ebenso leichter als sicherer Ausführung, sie zu einem der glänzendsten Schätze der Münchener Hofbibliothek macht. Von ihm sind 43, von Lukas Kranach 8 Blätter dieses Gebetbuches verziert. Die symbolische Beziehung der Randzeichnungen zu den daneben stehenden Gebeten ist in den Dürerschen tief, treffend, heiter und verständlich. Seine Fantasie hat hier in völligster Freiheit gewaltet, bald ernst und voll hoher Würde, bald anmuthig spielend, bald die Arabeske zur unterhaltendsten Humoreske gestaltend. (Eine schätzenswerthe lithographische Nachbildung dieser Federspiele des Meisters hat man von Johann Nepomuk Strixner, der sie im J. 1808 unter dem Titel: „Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen" herausgab. Diese Lithographien machen ganz den Eindruck von Ueberdrücken des Originals.) Gleichzeitig entstand Dürers grösstes Holzschnittwerk: die berühmte Ehrenpforte des Kaisers Max. Zu diesem seltsam weitschichtigen Werke, das eine unendliche Fülle von historischen Darstellungen, Porträtfiguren und bunten Ornamenten enthält, hatte der kaiserliche Rath Stabius

die Angaben gemacht, daher Dürern hier nur die graphische Ausführung oblag. Gewiss hätte Dürer die verwunderlichen Anordnungsideen des Gelehrtenhirns, wenn er gedurft hätte, verworfen. Mit Unrecht hat man aus diesem und andern Werken gefolgert, dass Dürer sich gern der Neigung zu allegorisiren und seinen Bildern eine dunkle räthselhafte Bedeutung unterzulegen, hingegeben habe. Grade die Werke, wonach solches behauptet wird, sind entweder erste, nach ältern Meistern kopirte Arbeiten Dürers, wie die vier Hexen, der Traum, die Wirkung der Eifersucht und andre, oder die Dunkelheit liegt in Missverständnissen der Ausleger, wie bei der Nemesis, welche Benennung man unrichtigerweise auf ein ganz andres Blatt bezogen hat, als das ist, welches Dürer selbst damit bezeichnete, oder sie sind bestellte Arbeit nach den Angaben Anderer, wie eben die Ehrenpforte Kaiser Maxens nach Stabius und der spätere Triumfwagen nach Pirkheimers Angabe. Allerdings hatte seine Zeit eine Freude an bildlichen Räthselspielen, aber er fröhnte nur gezwungen dieser Vorliebe, wenn ihn ein so hoher Herr wie der Kaiser mit der Ausführung weitläufiger Allegorien und emblematischer Compositionen beschäftigte, deren Ersinnung die gelehrten Räthe des Kaisers sich allzu eifrig angelegen sein liessen. Die kaiserliche „Ehrenpforte" ward durch die endlose Menge von Dingen, die angebracht werden sollten, so complicirt, dass zum Abdruck dieses Holzschnittes ein zusammengefügtes Papierblatt von 126 Zoll Höhe und 108 Zoll Breite erforderlich war, indem nicht weniger als 96 Druckstöcke dazu gehörten. (Der erst 1522 erschienene emblematische Triumfwagen, den des Kaisers und Dürers Freund Pirkheimer ausdachte, wuchs zu einer Länge von 86 Zoll, während die Breite kaum 16 beträgt. Diese zwei seltsamen und wunderlichen Werke gehören zu den bedeutendsten Versuchen, Kunstgattungen, die für kleine Maase bestimmt zu sein scheinen, in ungeheuren Dimensionen anzuwenden. Die durch Aneinanderstückung einer Menge von Stöcken möglich gewordene ausserordentliche Grösse beider Holzschnitte ist übrigens durch andere deutsche und italiänische Produktionen der Art, wenigstens in einzelnen Dimensionen, noch überboten worden.) Hinsichtlich des Holzschnittwerks der Ehrenpforte, welche (man kann es in jedem Sinne sagen) bedeutend höher steht als die nachmalige Holzschnittreihe des Triumfwagens, muss zunächst bemerkt werden, dass hier eine kunstgemässe Gesammtwirkung ganz unerreichbar geblieben, zumal da die Architektur, welche das Ganze zusammenhält und in gewisse Haupttheile sondert, durch die bildlichen Darstellungen äusserst beschränkt worden ist. Trotzdem fehlt es dem Ganzen jedoch nicht an einem zweckmässigen Verhältniss. Die Architektur ist in barock fantastischen Formen gehalten; indess sind dieselben von eigenthümlich geistreicher Zusammensetzung, was vorzugsweise von den Hauptsäulenpaaren gilt, deren merkwürdige Composition ganz consequent darauf berechnet ist, dass sie nicht dem Druck eines durchlaufenden Gebälks zu begegnen haben, sondern wesentlich nur isolirte Mauernischen mit Statuen tragen. Die Ornamente sind im Einzelnen ungemein geschmackvoll und mit lebendigem Gefühl gezeichnet. Die grossen Bildnissreihen, welche die Vorgänger und Ahnen des Kaisers (alle Vorfahren im römischen und deutschen Kaiserthum überhaupt, von Julius Cäsar und dem Merowinger Klodwig an) nebst Maxens gesammter Verwandtschaft darstellen, sind merkwürdig durch die ausserordentliche Mannichfaltigkeit charakteristischer Köpfe, welche Dürer (da er von den in aller Welt zerstreut vorhandnen Vorbildern, den benutzbaren geprägten, skulpirten und gemalten Bildnissen, nur die allerwenigsten kennen konnte) hiefür erfunden hat. Die geschichtlichen Darstellungen enthalten die Glanzmomente aus Maxens Leben; doch tritt in ihnen mehr der anordnende kaiserliche Historiograph Stabius denn der ausführende Kunstmeister hervor. Eigentlich künstlerische Momente sind unter diesen Darstellungen ziemlich selten, wenn auch deren im Einzelnen recht anziehende vorkommen, zumal wo die Handlung aus wenigen Figuren besteht. Immerhin bleibt das Ganze ein Werk, das die ungemeine Beweglichkeit des Dürerschen Geistes glänzend darlegen kann.

Karl Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters nennt den Styl der Ehrenpforte, des Triumfwagens und andrer architektonischer Staffagen jener Zeit den „Reformationsstyl," und meint damit jene Vermischung der Gothik mit der Renaissance, die sich in ausgeschweiften Formen ausspricht und von den Franzosen sehr treffend durch „Flamboyant" bezeichnet wird. Wenn indess Heideloff hinzufügt, dass dieser in auffallender Hast von den Künstlern Europens aufgenommene Zwitterstyl mit besonderer Vorliebe auch von unserm Dürer gepflegt worden sei, so werden wir dieser Behauptung, die jedenfalls zuviel sagt, nicht sofort beipflichten. Schwerlich kann man dem kerndeutschen Meister, der trotz seinen Besuchen in Italien, trotz seiner Bewunderung der dortigen Künstlergrössen, sich nicht zu „antikischen Dingen" versucht fühlte, eine Herzensneigung zum Wälschen nachweisen; am Wenig-

sten aber darf man aus dem Barockstyle des Architektonischen der Ehrenpforte und des Triumfwagens schon auf eine Geschmacksveränderung Dürers schliessen, denn diese Werke waren, wie gesagt, Bestellungsarbeiten, welche der Künstler streng nach der grilligen Anordnung und den hochweisen Angaben kaiserlicher Räthe auszuführen gezwungen war, daher ihm hier die leitende Idee und deren wunderliche Dependenzen gar nicht in Anrechnung kommen können.

Die reiche und kunstliebende Kaufmannswittwe Katharina Floker, deren schöne Töchter dem in der Nähe wohnenden Dürer nicht unbekannt waren, übertrug ihm, als sie das Holzschnittwerk der Ehrenpforte gesehn und ihr darin besonders die Ornamente gefallen hatten, noch im Jahr 1515 die Dekoration ihres Hofes. Heideloff führt in seiner Ornamentik zwölf verschiedene durchbrochene Gallerieformen vor, welche in dem von der Wittwe Floker besessenen, jetzt dem Kaufmann Gessert gehörigen Hause zu Nürnberg sich noch wohlerhalten vorfinden und deren Aechtheit als Dürers Schöpfungen urkundlich erwiesen ist. Diese Gallerieverzierungen sind als Denkmale Dürerscher Erfindung um so interessanter, da sie in ihren mannichfaltigen architektonischen Formen den lebhaften Sinn des Meisters für reindeutschen Styl offenbaren. Unter der Gallerie enthält ein Täfelchen die Jahrzahl 1516, womit die Vollendungszeit dieser Hofverzierung besagt ist. (Eine der Gallerieformen theilen wir im Holzstich von Brunner mit.)


(Verzierung an der Gallerie eines Nürnberger Hauses.)

Mit 1516 sind zwei Dürersche Gemälde bezeichnet, welche man im Uffizienpalast (Kab. der niederländ. Schule) zu Florenz sieht. Dies sind die Köpfe der Apostel Philippus und Jacobus, beide in Leimfarben gemalt, kräftig modellirt und von bedeutendem energischen Charakter. Sie kamen um Mitte des 17. Jahrh. als Geschenk des Kaisers Ferdinand III. an den Herzog von Toskana. — Gleiches Datum trägt das Bildniss des Michel Wolgemut auf grünem Grunde, welches man in der Münchener Pinakothek (Nr. 139 im 7. Kab.) sieht. Es ist ein seltsam scharfes, knochiges, strenges Gesicht. — Aus demselben Jahre datirt einer der schönsten Holzschnitte Dürers: die Kreuzigung, deren erste Abdrücke in einem von Hieronymus Hölzel für die Diöcese Eichstädt 1517 gedruckten Missale vorkommen, während die spätern in der bei F. Peypus in Nürnberg 1524 erschienenen Ausgabe des alten Testaments nach Luthers Uebersetzung gefunden werden. In jenem Missale (einem wahren Pracht-

werke mit dem Titel: *Missale Eystetense ecclesie*, wovon ein Exemplar auf Pergament mit illuminirten Holzschnitten sich auf der Universitätsbibliothek zu Würzburg befindet) sieht man auf der Rückseite des ausgezeichneten Holzschnittes der Kreuzigung den heiligen Willibald dargestellt, offenbar von derselben Hand geschnitten, daher er gleich der Kreuzigung den eigenhändigen Holzschnitten Dürers beizuzählen sein dürfte. Der Heilige, dastehend im Bischofsornate und etwas nach rechts gewendet, hält in seiner Rechten ein aufgeschlagenes Buch und in der Linken den Bischofstab. Der Hintergrund wird von einem Teppich abgeschlossen. Oben ein von Weinranken gebildeter Bogen. Vor dem Heiligen, und denselben bis an die Knie bedeckend, ein quadrirter Wappenschild, worauf im ersten und vierten Felde jedesmal drei goldene Löwen auf rothem Grunde, und im zweiten und dritten Felde der obere Theil eines silbernen Bischofstabes, ebenfalls auf rothem Grunde (Wappen des Bisthums Eichstädt). Dieser Holzschnitt ist von einer 11 Linien breiten Einfassung von Arabesken umgeben. Höhe 10 Zoll 10 Linien, Breite 7 Zoll 7 Linien. Ein dritter in besagtem Missale befindlicher Holzschnitt stellt die Wappen des Bischofs Gabriel von Eyb und des Bisthums Eichstädt dar. Im ersten und vierten Felde ebenfalls der obere Theil eines Bischofstabes, worin man die Statue des heil. Willibald erblickt; im zweiten und dritten je drei rothe Pilgermuscheln in silbernem Felde. Oben zwei Helme. Ueber dem einen ein den Bischofstab haltender Arm, und über dem andern ein Pfau mit ausgebreitetem Schweife. Am Fusse des Wappens ein Täfelchen ohne Schrift. Das Ganze ist, wie der vorerwähnte Holzschnitt, mit einer 7 Linien breiten Einfassung von Arabesken umschlossen. Höhe 10 Zoll 10 Linien, Breite 7 Zoll 11 Linien. Ob auch dieses Wappen (eine nicht minder vorzügliche Arbeit) von Dürer selbst geschnitten oder von ihm nur auf die Holztafel gezeichnet und von anderer Hand geschnitten ist, bleibt noch zweifelhaft. Als auffällig dürfte bemerkt werden, dass der Nürnberger Drucker Hieronymus Hölzel in der Schlussschrift des Missale die Beifügung dieses Wappens gleichsam als seine eigene Zuthat besonders hervorhebt und der beiden ausgezeichneten Holzschnitte der Kreuzigung und des heil. Willibald nicht gedenkt. Letztere waren vielleicht Eigenthum des Eichstädter Bischofs und wahrscheinlich zu diesem Missaldrucke eigens beschafft. — Eine sehr wohlerhaltene merkwürdige Kreidezeichnung von 10 Zoll 2 Linien Höhe und 7 Zoll 9 Linien Breite, darstellend ein männliches Bildniss (etwa eines Landmannes) mit flachem Hut, kurzem Bart und schlichtem Haar, oben rechts mit Dürers Monogramm und 1516 signirt, befand sich in der Kunstsammlung des Freiherrn von Rumohr. Dieselbe Jahrzahl trägt auch ein schönes Dürersches Aetzblatt in gr. 8.: der Engel mit dem Schweisstuche. Ein andres schönes Aetzblatt gleichen Formats: der Christus am Oelberge, entstand noch im vorhergehenden Jahre. Endlich gehört dem in Rede stehenden Zeitpunkte die eine der schon erwähnten in Buchs geschnitzten Madonnen (in der Melchior Boisserée'schen Samml. zu München) und ein Madonnenstich an, der an jenes Schnitzwerk erinnert, aber doch nur entfernte Aehnlichkeit bietet. Irrigerweise hat man besagte Madonna in Buchs als ein Nachbild der gleichzeitig gestochenen angesehn; sie zeigt indess in den Abweichungen soviel Ursprüngliches und Eigenthümliches, dass sie mit demselben Rechte als Vorbild gelten könnte.

Die Thätigkeit Dürers im J. 1517 ist unsers Wissens durch grössere Bilder gar nicht, sondern nur durch einige Blätter dokumentirt. Unter diesen zeichnet sich die in vier Holzschnitten bestehende fantastische Composition der Säule mit dem daraufsitzenden Satyr aus. Reicher sind die vorhandenen Zeugnisse des Dürerschen Kunstfleisses vom J. 1518. Da ist zunächst der berühmten Gemälde zu gedenken, welche Dürer im alten gothischen Saale des Nürnberger Rathhauses nach der Angabe seines Freundes Willibald Pirkheimer ausgeführt hat. Als eine Art Warnung für die Rathsherren, immer gerecht zu richten, findet sich die Darstellung der Verleumdung nach der aus den alten Autoren bekannten Beschreibung eines Gemäldes von Apelles. Es ist eine geistreiche Composition von vielen allegorischen Figuren. Der Richter, als Midas mit Eselsohren begabt, sitzt zwischen der Unwissenheit und dem Verdachte; vor ihm erscheint auf den Knieen flehend der Unschuldige, den die Verleumdung bei den Haaren zum Richter schleppen will, im Geleite von Trug, Neid, Nachstellung, Uebereilung, Irrthum, Strafe, Reue und Wahrheit. Alle diese männlichen und weiblichen Figuren sehr schön. Erklärungen sind oben in lateinischen, unten in deutschen Inschriften beigefügt. Neben dem Midas liest man den Spruch: „Ein Richter soll kein Urtheil geben, er soll die Sach erforschen eben," und über einer kleinen Thür: „Ein's Mannes Red ist eine halbe Red. Man soll die Teyl verhören bed." Dann zeigt uns ein Bild die Nürnberger Pfeifer und andre Stadtmusikanten in glücklich angeordneten, lebensvollen, vortrefflichen Bildnissgruppen. Die Hauptsache ist endlich das durch die herrlichen nach Dürers Zeichnungen gemachten Holzschnitte allgemein

bekannte grosse Oelgemälde des Triumfwagens des Kaisers Max. Der Kaiser sitzt im Wagen angethan mit vollem Reichsornat, und über ihm hält die hinter ihm knieende Viktorie einen Lorberkranz. Es umgeben ihn viele Tugenden in Gestalt schöner jugendlicher Frauen mit Kränzen, und andre (je zwei) führen die sechs Paar Pferde vor dem Wagen, hinter welchem, dem Beschauer zur Linken, an derselben Wand auf einem Altane sich die vorerwähnten Gruppen der aufspielenden Nürnberger Musikanten befinden. Die neben dem Wagen und den zwölf paarweis hintereinander gespannten Pferden gehenden allegorischen Weiblichkeiten zeichnen sich vor Dürers meisten Arbeiten durch die schlanken Verhältnisse und anmuthigen Bewegungen sehr vortheilhaft aus. (Diese grossen Oelbilder, von welchen Dürer ohne Zweifel nur die Haupttheile selbst ausgeführt hat, wurden im J. 1620, da sie schon sehr gelitten hatten, durch Gabriel Weyer wiederhergestellt und dabei leider stark übergangen.) In dieselbe Zeit fällt die lebensgrosse nackte Lucretia in der Münchener Pinakothek (Nr. 93 im ersten Saale), eine blosse Aktfigur, ermangelnd einer höheren Auffassung, aber herrlich gezeichnet und gerundet, mit braunröthlichem Fleischton und weisslichen Lichtern. Ferner der höchst reizvolle Holzschnitt, welcher die Himmelskönigin umgeben von grossen und kleinen Engeln darstellt; das auf Eisen geätzte Blatt (in gr. Querf.) mit der grossen Kanone und den Büchsenmeistern u. a. m.

Als Kaiser Max 1518 zu Augsburg seinen letzten Reichstag hielt, befand sich auch Dürer daselbst, malte den Kaiser und nahm die Zeichnung zu dem trefflichen Bildniss, das er nach dem Tode seines hohen Gönners herausgab. Unmittelbar vorher vollendete er für den schon Erkrankenden die herrliche Darstellung des Todes der Maria von Burgund (der ersten Gemahlin Maxens) in Gegenwart ihres gebeugt dastehenden kaiserlichen Gemahls, ihres Sohnes des Königs Philipp des Schönen von Spanien und der vertrautesten Freunde des Kaisers. Das Ganze ist symbolisch so gefasst, dass es, wie in den Darstellungen des Todes der Jungfrau Maria, zugleich den Eingang der Sterbenden in die Seligkeit anzeigt. In einer Glorie erscheint nämlich der Heiland mit den Worten des hohen Liedes: Steh auf, meine Freundin, eile, dass du die Krone empfangest! (*Surge, propera, amica mea, veni de Libano, veni, coronaberis.* Ausser dieser enthält das Bild noch andere aus dem Hohenlied entlehnte Inschriften.) Dies hinsichtlich der Kraft des Kolorits wie der Schönheit der Zeichnung sehr gerühmte Gemälde befindet sich in der Sammlung des Grafen Fries zu Wien, und gewährt einen rührenden Aufschluss, welches Gefühl unwandelbarer Liebe das Herz des ergrauten vielgeprüften Herrschers erfüllte. Ein andres merkwürdiges Bild, das sich in der Samml. des nun verstorbenen kön. preuss. Generalpostmeisters von Nagler befindet, scheint ebenfalls während des Augsburger Reichstages unter Dürers Hand entstanden zu sein. Der Kaiser vermählte damals seine Nichte, die Prinzessin Susanna von Baiern, mit dem Markgrafen Kasimir von Brandenburg. Beide kommen auf diesem Gemälde vor. Der Hauptgegenstand desselben ist der Leichnam Christi, umgeben von trauernden Jüngern und heiligen Frauen. Zur Rechten in der Landschaft erblickt man eine Gruppe fürstlicher Personen, gleichsam als theilnehmende Zeugen jenes Vorganges, und von etwas kleinern Dimensionen als die Figuren der Hauptgruppe. Die Prinzessin kniet an einem mit rother goldgestickter Decke verhangenen Bettische; neben ihr steht Markgraf Kasimir im Fürstenmantel und mit entblösstem Schwert; unter den Uebrigen erkennt man noch dessen Bruder, den Markgrafen Georg den Frommen. Auf der innern Seite des einen Flügels ist wiederum Markgraf Kasimir, und zwar als heiliger Christoph, dargestellt; auf dem andern sein Bruder als heiliger Georg. (Diese fürstlichen Brüder waren es, welche in ihren Ländern zuerst die Reformation einführten, Markgraf Kasimir in Bayreuth, Markgraf Georg in Ansbach.) Die Jahrzahl 1518 und die sehr ähnlichen Bildnisse lassen über die Bestimmung dieses vortrefflichen Gemäldes, welches sich lange im Besitz einer ausgezeichneten Familie befand, keinen Zweifel; jedoch bleibt dabei unentschieden, ob es mit völliger Gewissheit Albrecht Dürern beizulegen ist.

Während des Reichstages zeichnete Dürer zu Augsburg auch viele Porträts in sein Bilderbuch, das er auf seinen Ausflügen und Reisen stets bei sich führte. Einige dieser Bildnisszeichnungen aus der Reichstagszeit besitzt der durch seine reiche Dürersche Handzeichnungs-Sammlung und durch sein Werk über das Leben und die Werke Albrecht Dürers bekannte Kunstschriftsteller Josef Heller zu Bamberg; die meisten aber findet man in der vormals Naglerschen, jetzt königlichen Sammlung zu Berlin.

Am 12. Januar 1519, wenige Wochen nach beendigtem Reichstage, starb Dürers mächtigster Freund: Kaiser Max, dieser letzte Ritter des mit ihm zu Grabe gehenden

Mittelalters. Dürer vollendete nach dessen Tode noch das bekannte Bildniss, welches den Kaiser mit flachem Hute und einem Pelzmantel bekleidet und in der Linken einen aufgesprungenen Granatapfel haltend darstellt. Im grünen Hintergrunde ist oben das kaiserliche Wappen, eine lange auf Max bezügliche lateinische Inschrift und das Dürersche Künstlerzeichen nebst der Jahrzahl 1519 angebracht. Dies Gemälde mit der Halbfigur des Kaisers (auf Holz, von 2 Fuss 3 Zoll Höhe bei 1 F. 10 Z. Breite) befindet sich in der k. k. Gallerie zu Wien und ist nur als ächtes, nicht als eins der besten Werke Dürers bemerkenswerth. Aus dems. Jahre datirt ein trefflicher Bildniss-Stich, wo Dürer den Kardinal Albrecht von Brandenburg, damaligen Kurfürsten und Erzbischof von Mainz, in der Kardinalstracht und nach rechts gewendet dargestellt hat. Diesen Kupferstich findet man auf der Rückseite des Titelblattes zu dem ebenso seltenen als merkwürdigen Halle'schen Heiligthumsbuche. (Bei Bartsch Nr. 102; bei Heller Nr. 99.)

Alle Welt sah nach erfolgter Kaiserwahl dem aus Spanien erwarteten Enkel und Nachfolger Maxens, dem jugendlichen Karl dem Fünften entgegen. Auch Dürer machte mit seiner Frau sich auf zu einer Reise nach den Niederlanden, die vom Juli 1520 bis in den Herbst des folgenden Jahres dauerte und von welcher Dürers eigenes Tagebuch sich erhalten hat. (Dieses äusserst merkwürdige Diarium, von welchem Murr im siebenten Theil seines Journals Auszüge gab, erschien 1828 zum Erstenmal vollständig gedruckt in dem vom Buchhändler Dr. Friedrich Campe herausgegebenen „Taschenbuch für Deutschlands Kunstfreunde zu Albrecht Dürers dritter Säkularfeier," das den handschriftlichen Nachlass Dürers — Familiennachrichten, vertraute und geschäftliche Briefe, dichterische Versuche, das Tagebuch etc. — enthält und daher auch den zweiten, sehr passenden Titel: „Reliquien von Albrecht Dürer" führt.) Der Reisezweck unsers Meisters war, sich die nöthige Bestätigung der von Kaiser Max erhaltenen Gnadenbezeugungen bei dessen Nachfolger zu erwirken; der Verkauf von Kunstwerken (weswegen seine Frau, die rechnende und kassaführende Agnes, mitgereist war) sollte die Kosten decken. Die Reise ging über Bamberg, Frankfurt am Main, den Rhein hinab bis Köln (wo er für zwei Weisspfennige die berühmte vom Meister Steffan gemalte Tafel der anbetenden drei Könige geöffnet erhielt), und von da nach Antwerpen. Alle bedeutenden Städte Flanderns und Brabants, Gent, Brüssel, Mecheln, Brügge, sowie Middelburg in Seeland wurden allmälig besucht. Dürer war bei der Kaiserkrönung zu Aachen und dem Fürstentage zu Köln. Wohin er kam, ward er glänzend ausgezeichnet. Die Künstler veranstalteten Feste, denn sein Ruhm ging nun durch alle Welt. Der Magistrat von Antwerpen bot ihm einen bedeutenden Gehalt, ein wohlerbautes Haus zum Geschenk, freie Stellung und überdies Bezahlung aller öffentlichen Arbeiten, die er machen würde, wenn er in Antwerpen bleiben wolle. Fremde Botschafter, die aus allen Ländern und Reichen zur Begrüssung des Kaisers gegenwärtig waren, zeichneten ihn aus; nicht minder die Gelehrten, besonders der berühmte Erasmus von Rotterdam. Die Statthalterin, des Kaisers Tante, sah ihn öfter bei sich. Der Kaiser bestätigte ihm die älteren Gnaden (Freibriefe, Privilegien) und erwies ihm neue. Bei dem Könige Christian von Dänemark, der auch nach Flandern kam und Dürern zu sich entbieten liess, war er zugleich mit dem Kaiser und den anwesenden Fürsten zur Tafel. — So erhebend diese Ehren für den bescheidenen deutschen Meister sein mussten, so unergiebig zeigte sich der Verkauf von Kunstwerken, worauf er gerechnet hatte. Dürer musste Geld aufnehmen, um die Heimreise nach Nürnberg anzutreten!

Aus dem bemeldeten Tagebuche von seiner niederländischen Reise 1520 und 1521, welches als das belehrendste Dokument nicht allein für Dürers Leben, sondern für die ganze altdeutsche und altniederländische Kunstgeschichte höchst schätzenswerth ist, wird die Mittheilung einiger besonders interessanter Notizen nicht unwillkommen sein. Zu Antwerpen 1520 sah Dürer den Triumfbogen, der für König Karl errichtet war und an dem viele Künstler gearbeitet hatten, traf den Bildschnitzer Konrad und den Bildhauer Jan de Has aus Metz, verkehrte mit Meister Adrian und dem Glasmaler Dietrich, mit Meister Gilgen und dem Jakob Cornelisz van Oostsanen („des von Rogendorfs Maler"), mit den Meistern Jakob von Lübeck, Joachim Patenier, Augustin Lumbarth, Jararott Prück und Andern, und war endlich auch in dem Hause des Quintin Messys. An vier bis fünf Stellen des Tagebuchs erwähnt Dürer einen Schüler Raffaels, den er zu Antwerpen kennen lernte. Er nennt diesen „guten Maler" bald Thomas Polonier, bald Thomas Polonius, bald schlechthin Polonius, womit kein Andrer als der Bologneser *Tommaso Vincitore* gemeint ist. Ihre erste Bekanntschaft machte sich 1520 zu Anfang Septembers, als Dürer von einer Ausflucht nach Brüssel wieder in Antwerpen angelangt war, wo inzwischen auch jener sich eingefunden hatte, denn während des ersten Antwerpener Aufenthalts ge-

schicht seiner nicht Erwähnung. Wahrscheinlich kam er unmittelbar von Rom, denn er konnte Dürern Nachricht von der Zerstreuung der Schule Raffaels bald nach dem Tode ihres grossen Meisters geben, da doch dieser erst seit etwa vier Monaten, im Frühlinge desselben Jahres, gestorben war. Die für Beide theuere Erinnerung an diesen Frühvollendeten scheint zwischen dem Italiäner und dem Deutschen eine schnelle Freundschaft vermittelt zu haben, indem jenem die Verehrung, welche sein Meister für Albrecht Dürer hegte, nicht unbekannt sein konnte, und dieser einen Theil seiner Liebe für Raffael auf dessen Schüler übertrug, der überdies, nach Dürers eigenem Zeugniss, ein trefflicher Künstler war und ihm mit Freundschaft entgegenkam. Die Freude Dürers, in Antwerpen ausser seinen trefflichen Kunstgenossen, dem schon siebenzigjährigen Quintin Messys und dem wackern Joachim Patenier von Dinant, auch einen Schüler Raffaels zu finden, muss ausserordentlich gewesen sein. In seinem Tagebuch schreibt er: „*Des Raphaels von Urbino Ding* (Schule) *ist nach seinem Tod alles verzogen, aber seiner Discipuln einer, mit Namen Thomas Polonier, der hat mich begehrt zu sehen. So ist er zu mir kommen und hat mir einen güldnen Ring geschenkt, antica, gar mit einem guten geschnittenen Stein; ist fünf Gulden werth, aber mir hat man zweifach Geld dafür wollen geben. Dagegen habe ich ihm geschenkt meines besten gedruckten Dinges, das ist werth sechs Gulden.*“ Bald nachher wird die Freundschaft inniger und Polonius übernimmt es, Dürers vollständiges Werk durch einen Freund nach Rom zu schicken und dafür alle nach Raffael von Marcantonio und Andern erschienene Blätter kommen zu lassen. Nicht lange darauf malt der Polonier (Bologneser) unsern Dürer. „*Der Polonius hat mich conterfeit, das will er mit ihm gen Rom führen.*“ (Dieses Bildniss ist nicht nach Rom gekommen, sondern in den Niederlanden geblieben, wie das erst nach hundert Jahren von Andreas Stock gefertigte Blatt mit folgender Inschrift beweist: *Effigies Alberti Durerl Norici, Pictoris et Sculptoris hactenus excellentissimi, delineata ad imaginem ejus quam Thomas Vincidor de Bolognia ad vivum depinxit Antwerpiae* 1520. *And. Stock sculpsit. F. de Wit excudit* 1629. Besagtes Porträt, das unleugbar schönste Dürers, daher es auch wiederholt in Kupfer gestochen ward, wiewohl immer nur nach dem radirten Blatte von Stockius, rechtfertigt völlig den „guten Maler,“ als welcher Polonius dem Porträtirten erschien. Das edle Dürersche Antlitz mit seinen ernsten, sinnigen, grossartigen Zügen ist durchaus ähnlich, und doch geschmackvoll aufgefasst. Zugleich ersieht man aus diesem Bilde, dass Dürer sich in der That ungefähr so trug, wie er in seinen frühern Jahren sich malte. Das ungewöhnlich lange Haupthaar fällt zu beiden Seiten herab, der Bart ist stark und kraus, der Ueberrock oder Mantel mit Pelzwerk besetzt. Der Hut, welchen Dürer hier aufhat, vermehrt sehr die malerische Schönheit seines männlichen Angesichts.) Nachdem Dürer eine Reise nach Aachen und Köln, dann nach Bergen op Zoom und nach Middelburg in Zeeland, sowie im Frühlinge des folg. Jahrs (1521) nach Brügge und Gent gemacht hat und während er schon an die Heimkehr denkt, bewahrt auch er sich die Züge seines Freundes auf, indem er denselben mit der Kohle abzeichnet. Diese flüchtige, aber höchst meisterhafte Zeichnung, in der vormals Nagierschen, jetzt kön. Sammlung zu Berlin, zeigt ein geistreiches italiänisches Gesicht voll Leben und Ausdruck. Rings ist das Papier weggeschnitten und ein andres untergezogen, auf welchem von alter Hand der Name Thomas Polonier sich beigeschrieben findet. (Herr Josef Heller zu Bamberg versichert Bd. II. S. 25. 26. seines Werks über Dürer ebenfalls ein mit Kohle gezeichnetes Bildniss des Bolognesers von der Meisterhand des Nürnbergers und ähnlicher Beschaffenheit zu besitzen. Es liegt auch nichts Unwahrscheinliches in der Annahme, dass Dürer die Züge seines Freundes, bei dem wiederholten Zusammentreffen mit demselben, nach Künstlerart mehr denn einmal in sein Zeichnungsbuch eintrug.) — Zu Brüssel sah Dürer ein Gemälde des Hugo van der Goes und Arbeiten des grossen Meisters Rüdiger (Rogier van der Weyde). Er verkehrte hier mit dem schon genannten Bildschnitzer Konrad und mit dem Meister Bernhard van Orley, „der Frau Margaretha Maler.“ Zu Herzogenbusch kam er mit Meister Arnold zusammen (wahrscheinlich Arnold de Beer). Zu Mecheln finden wir ihn wieder in Gesellschaft des Meisters Konrad. Ueber das grosse zu Middelburg befindliche Gemälde des Joan de Mabuse bemerkt Dürer, es sei besser gemalt als gezeichnet. Aus den Reisenotizen über die letzte Zeit seines Aufenthaltes in den Niederlanden, während der ersten Monate des Jahres 1521, erhalten wir wiederum manchen Nachweis über damals in Ansehen stehende Künstler. Zu Antwerpen verkehrte er auch in diesem Jahre mit dem gedachten Meister Konrad, Bildhauer von Mecheln, sowie mit einem andern Bildhauer, dem Meister Jahn Franzoss. Ausserdem nennt er Meister Aert Braun den Glasmaler, Bernhart den Stecher, Meister Dietrich den Glasmaler oder Glaser. Ueber des Meisters Gerhard des Illuministen (Kleinmalers) unge-

für achtzenjährige Tochter Susanna, die einen Salvator illuminirte, bemerkt Dürer, es sei *ein gross Wunder, dass ein Weibsbild also viel machen soll.* Ferner war Dürer zu Antwerpen bekannt mit Hoenigen dem Glasmaler und mit Meister Jakob Cornelisz. Auch den eben damals hier anwesenden Lukas van Leyden sah er. Nächst der Freundschaft mit Polonius war sein vertrautester Umgang Meister Joachim Patenier, der gute Landschaftmaler. Es geht aus mehren Stellen des Reisetagebuches zu deutlich hervor, dass er sich überhaupt am meisten an diesen anschloss. Patenier übermachte ihm ein Gemälde eigener Hand, den Lot mit den beiden Töchtern darstellend, zum Andenken an die schönen Tage zu Antwerpen. Dagegen stach Dürer ein Bildniss des befreundeten Meisters. (Bartsch: Peintre-Graveur VII. 115. Nr. 108.) — Zu Brügge, wohin er die Reise von Antwerpen in Gesellschaft eines gebornen Brüggers und guten Malers Jan Pios machte, sah Dürer in der Liebfrauenkirche die alabasterne Statue der Madonna mit dem Kinde, und er bestätigt durch seine Tagebuchnotiz, dass dies besonders auch wegen der Steinart bezweifelte Werk Michelangelo's wirklich von diesem grossen Florentiner herrührt. Daselbst sah er übrigens alle gute Gemälde des Jan van Eyck, die köstlichen Bilder des Hugo van der Goes und des Rüdiger (Rogier van Brügge). Zu Gent bewunderte er das berühmte Altarwerk des Jan van Eyck, worüber er schreibt: „*Das ist ein über köstlich, hochverständig Gemäld, und sonderlich die Eva, Maria und Gott der Vater sind fast* (sehr) *gut.*" In Mecheln, wohin er zur Statthalterin reiste, war der Schnitzmeister Konrad wohnhaft, dessen Bekanntschaft Dürer schon in andern Städten der Niederlande gemacht hatte. Im Hause des Malermeisters Heinrich, vielleicht des Herri de Bles (Civetta), kam Dürer mit andern Malern und Bildhauern zusammen. Dürer bat die Frau Statthalterin (Margaretha von Oesterreich, Tochter des Kaisers Max) um das Büchlein von Meister Jakob Cornelisz, erhielt aber zur Antwort, dass sie es ihrem Maler (Bernhard van Orley) versprochen habe. Wieder nach Antwerpen zurückgekehrt erhielt Dürer vom König Christian II. von Dänemark eine Einladung, ihm nach Brüssel zu folgen. Dies geschah Anfangs Juli 1521. Hier traf Dürer wieder mit dem Polonius zusammen, den wahrscheinlich auch die glänzende Anwesenheit des Kaisers, der Königin von Spanien, des Königs von Dänemark, der Statthalterin Margaretha und anderer hoher Personen dahin gelockt hatte. Der Bologneser schenkte hier dem sich nun zur Heimreise anschickenden Dürer ein Angedenken, bestehend in einem „welschen" (italiänischen) Kunstwerke. Dies war das letzte Geschenk, welches Dürer, der sich solcherlei immer gewissenhaft in seinem Tagebuch angemerkt hat, in den Niederlanden empfing.

Seit der Rückkehr nach Nürnberg war die Thätigkeit unsers Meisters eine sich immer gleichbleibende, und er zeigte sich fortwährend voll Geistesfrische, wenn auch seine körperliche Kraft zu wanken begann. Inzwischen jedoch gingen wichtige Veränderungen im deutschen Glaubensleben vor, welche die Kunst Dürers als eine noch auf dem römisch-katholischen Glaubensboden erblühte nahe berühren mussten. Luther hatte die Abstellung kirchlicher Missbräuche und eine Läuterung des Glaubens laut verkündigt; der Wormser Reichstag war gehalten, und der Muth des Wittenberger Reformators gewann die Herzen eines muthigen Volkes. Albrecht Dürer, allimmer ein Mann von ungeheuchelter lauterster Frömmigkeit, wandte sich mit ganzer Seele zu der erneuerten Lehre des Evangeliums. Nürnberg wurde die erste Stadt, welche der geistlichen Gewalt entschiedenen Widerstand bot und gegen die vom Kardinal-Legaten verfügte Verhaftung der Prediger, welche die Lehre des reinen Evangeliums verkündigten, den Schutz der eben versammelten Reichsstände anrief (1523), und als sie diesen erhielt, den alten Ritus sofort abschaffte (1524). Dürer, dessen meiste Darstellungen sich auf Religiöses bezogen hatten, erkannte aufs Deutlichste, dass der geläuterte Glaube ebenso wenig der Kunst entgegen sei, als die Kunst blos eine religiöse Bestimmung habe. Er spricht dies schon 1525 in einer seiner Schriften aus (in der auch in den „Reliquien etc." abgedruckten Einleitung zu seiner „Unterweisung in der Messung"). In diesem Sinne stellte er nunmehr seine Gemälde, deren er manche bis dahin den Kirchen seiner Vaterstadt geschenkt hatte, auf dem Rathhause auf, wohl voraussehend, dass die höchste Beziehung der Kunst von nun an dem öffentlichen Leben, des Einzelnen sowohl als der nationalen Gesammtheit, gelten werde.

Die Menge der ausgeführten Arbeiten blieb indess auch in den letzten Jahren des grossen Meisters ausserordentlich. Zum Gegenstand religiöser Darstellungen sehen wir ihn, wie schon früher, fast ausschliesslich das Leben des Heilands wählen oder dessen Jünger; in den Bildnissen, sie mögen gemalt sein oder in Kupfer gestochen, bewährt sich immer dieselbe Tiefe der Auffassung. Wer kennt nicht unter seinen Bildniss-Stichen die berühmten Abbildungen des Mainzer Kurfürsten Albrechts

von Brandenburg und des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen, ferner des Rotterdamer Erasmus, des gelehrten Dürerschen Mitbürgers Melanchthon und des Dürerschen Busenfreundes Willibald Pirkheimer; endlich das in Holz geschnittene Bild Ulrich Varnbülers, das meisterhafteste von allen. Und wer hat nicht wenigstens gehört von seinen gemalten Kaiserbildern, den Idealbildnissen Karls des Grossen und Kaiser Siegmunds, sowie von den berühmten Oelporträts, in welchen Dürer seine Freunde und Mitbürger Johann Kleeberger, Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher verewigt hat? Vor allen diesen Meisterwerken aber muss man seinen unvergleichlichen Apostelbildern, den grossartigsten Gestalten, die je unter seinem Pinsel zum Leben gediehen, den Preis zugestehen. Es sind die zwei in der Münchner Pinakothek (1. Saal, 71. 76.) befindlichen Doppelbilder mit den lebensgrossen Gestalten des Johannes und Petrus, des Markus und Paulus. Diese letzten bedeutsamsten Werke aus Dürers Hand tragen die Jahrzahl 1526. Der Meister verehrte diese Apostelbilder dem Rathe seiner Vaterstadt als ein Angedenken an seine künstlerische Wirksamkeit, zugleich aber auch als eine ernste fortdauernde Mahnung in jener sturmbewegten Zeit. Im 17. Jahrh. (1627) wurden sie von der Stadt Nürnberg an den Kurfürsten Maximilian I. von Baiern abgetreten, bei welcher Gelegenheit die von Dürer selbst herrührenden Unterschriften, welche für den stockkatholischen Fürsten etwas Unangenehmes hatten, leider abgetrennt und den von Georg Fischer gefertigten, für den Verlust der Originale schlecht tröstenden Kopien (im Landauerbrüderhause) angefügt wurden. Diese Gemälde sind aus den tiefsten Gedanken, welche damals den Geist des Meisters bewegten, hervorgegangen und mit der überzeugendsten Kraft und Vollendung der Darstellung ausgeführt. Sie bilden — schreibt Franz Kugler ganz treffend in seiner Geschichte der Malerei — das erste vollendete Kunstwerk, welches der Protestantismus hervorgebracht hat. Wie die Unterschriften, aus den Briefen und Evangelien jener Apostel entnommen, eindringliche Warnungen enthalten, nicht von dem Worte Gottes zu weichen, so stehen auch die Gestalten selbst als die festen getreuen Hüter der heiligen Schrift da, die sie in den Händen haben. Aus dem Ganzen spricht der gewaltige Luthersprüch gegen die Römlinge: „Das Wort sie sollen lassen stahn!" In Neudörffers Nachrichten von den vornehmsten Künstlern Nürnbergs wird als Sage berichtet, dass Dürer in diesen Gestalten zugleich die vier Temperamente dargestellt habe. Dieser Umstand, der durch die Gemälde selbst bestätigt wird, trug grade zur tieferen Durchführung des Hauptgedankens und zur ergreifenderen Individualisirung der Gestalten höchst wesentlich bei, und so offenbart sich uns nun, wie eine jede menschliche Gemüthsbeschaffenheit zum Dienste des göttlichen Wortes berufen ist. Auf dem ersten Bilde sehen wir die nach innen gerichtete Geistesthätigkeit, das eigentliche Studium der Schrift und somit den Beginn jenes Hüteramtes derselben. Johannes, der vorn steht, hält das geöffnete Buch in seinen Händen; seine hohe Stirn, sein ganzes Gesicht trägt das Gepräge tiefer strengforschender Gedanken; er vergegenwärtigt uns das melancholische Gemüth, welches in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Hinter ihm Petrus, der sich über das Buch bückt und ernst auf dessen Inhalt schaut; ein greiser Kopf, voll beschaulicher Ruhe, der uns das phlegmatische Gemüth veranschaulicht, welches den Gedanken in stiller Ueberlegung zu verarbeiten hat. Auf dem zweiten Bilde stellt sich uns die Richtung nach Aussen dar, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben. Markus im Hintergrunde ist der Sanguiniker; offen blickt er umher, lebhaft und eindringlich scheint er zu sprechen und den Zuhörer zu gleichem Gewinn, wie ihm aus den Worten der Schrift gekommen, aufzufordern. Paulus hingegen, im Vorgrunde des Bildes, hält Buch und Schwert in den Händen; er blickt zürnend und streng über die Schulter hinaus; er ist bereit, das Wort zu vertheidigen und die Schänder desselben mit dem Schwerte der Kraft Gottes zu vernichten. So zeigt er sich uns als Repräsentant des cholerischen Temperaments. Und nun im Allgemeinen, welche meisterhafte Vollendung der Ausführung, wie sie nur einem Gegenstande so erhabenen Inhalts angemessen sein konnte! Welche Würde und Hoheit in diesen so verschiedenartig charakteristischen Köpfen! Welche Einfalt und Majestät in diesen Linien der Gewandung! Welch eine erhabene statuarische Ruhe in diesen Bewegungen! Hier ist nichts Störendes mehr, kein kleinlicher eckiger Bruch der Falten, kein willkürlich fantastischer Zug in den Gesichtern oder auch nur im Fall der Haare. Ebenso ist auch die Farbe höchst vollendet und von kräftigster Naturwahrheit und Wärme. Von jenem bunten Lasiren, jenem scharfen Bezeichnen der Formen, wie in Dürers frühern Productionen, ist fast keine Spur mehr, sondern überall ein freier gediegener pastoser Auftrag. „Wahrlich," so schliesst Kugler seine Betrachtung der vier Apostel, „nach Vollendung dieses Werkes durfte der Meister sein Auge schliessen,

denn er hatte das Ziel der Kunst erreicht; hier steht er den grössten Meistern, welche die Geschichte der Kunst kennt, ebenbürtig zur Seite."

Ein bereits mit dem J. 1523 bezeichnetes Gewandstudium zu der Figur des Paulus findet sich in der Samml. der Handzeichnungen beim Erzherzog Karl zu Wien. Schon dies ist merkwürdig schön gearbeitet; nicht minder vortrefflich sind aber drei andre grossartig gewandete Gestalten, welche Dürer in demselben Jahre gezeichnet hat und die sich gleichfalls in der genannten Samml. vorfinden. Man ersieht aus diesen Handzeichnungen, dass Dürer schon unmittelbar nach der niederländischen Reise bestrebt war, seine gekniffene Manier im Faltenwurfe zu verlassen und sich einer grossartigern, edlern, mehr auf die Erscheinung der Natur begründeten Durchführung zu befleissigen. — Ueber seine malerischen Bestrebungen hat man ein merkwürdiges Selbstgeständniss aus seiner letzten Lebenszeit, das sich in Melanchthons Briefen erhalten hat. „Ich erinnere mich," schreibt Melanchthon (*Epist. l. I. ep.* 87.), „dass der vortreffliche Maler Albrecht Dürer zu sagen pflegte, er habe in seiner Jugend die bunten und scheckigen Gemälde geliebt und als Bewunderer seiner Werke sich sehr gefreut, wenn er die Buntheit in einer seiner Malereien wahrgenommen; jedoch als er älter geworden, habe er angefangen die Statuen zu betrachten und seine Blicke auf deren Schönheiten zu heften, was ihn dann gelehrt habe, dass die Einfachheit (*simplicitas*) die höchste Zierde der Kunst sei. Da er solche Simplicität aber nicht ganz habe erreichen können, so sei er nicht mehr der Bewunderer seiner Werke, der er sonst gewesen, sondern seufze oft, wenn er seine Tafeln ansehe, und erinnere sich seiner Schwachheit (*infirmitas*)."

Gegen Ende seines Lebens that Dürer die Tiefe seines schöpferischen Geistes auch in Schriften kund. Zuerst erschien (1525) die Unterweisung zur Messung; nicht eine Geometrie, sondern ein Versuch, die malerische Zeichnung und Figurenbildung, sowie die architektonischen und Verzierungsverhältnisse, besonders aber die Perspektive nebst Licht und Schatten, mittels der Mathematik mit Sicherheit zu handhaben. Hierauf folgte sein Werk von der Befestigungskunst, welches in Beziehung auf die damalige Kriegsführung noch heute Anerkennung findet. Endlich die vier Bücher von menschlicher Proportion (von den Verhältnissen der menschlichen Gestalt); ein Werk von so endlosem Fleisse der Messung, Forschung und Vergleichung, bei so wichtigen und wohlverarbeiteten Resultaten, dass es fast in alle Sprachen übersetzt worden ist. Dürer begnügte sich dabei nicht, die Verhältnisse des Körpers nur in der Ruhe desselben zu betrachten, sondern er beobachtete sie auch in der Bewegung. Selbst der Missgestalt und Karikatur sah er eine Regelmässigkeit ab, sowie er die Grenzen nachwies, innerhalb welcher die Natur ihre Formen wechselt.

Andere Werke sollten nachfolgen, besonders eine gründlichere Ausführung der Perspektive; aber selbst jenes letzte war noch nicht beendigt, als sein Körper der unablässigen Anstrengung erlag. Immer zur Schwindsucht geneigt, nahm er mehr und mehr ab. (Dies lässt sich aus Adami Schilderung der Gestalt Dürers schliessen, wo auch *proceriusculum collum* erwähnt wird. In einem Schreiben Pirkheimers an Tscherte heisst es: „Er war ausgedorrt wie ein Schaub.") Am 6. April alten Styles 1528, im noch nicht vollendeten 57. Jahre, war seine Laufbahn beschlossen. Willibald Pirkheimer, der älteste und vertrauteste Freund des Dahingeschiedenen, misst in der Aufwallung seines Schmerzes der Frau des grossen Künstlers, die ihn unaufhörlich zur Arbeit getrieben, alle Schuld seines Todes bei. Allein so thätige Geister verzehren meistens aus innerer Lebendigkeit ihre morsch werdende Hülle, deren Ausdauer sie überschätzen. Dürers eheliches Band war indess kein glückliches. Seine keifende geizige Agnes starb 1539, überlebte ihn also 11 Jahre. Kinder hatte sie ihm nicht geboren. Seine Brüder wurden nach ihr seine Erben.

Noch sieht man Dürers Grab auf dem Johanniskirchhofe seiner Vaterstadt. Es unterscheidet sich von den vielen alten Grabstätten daselbst durch zwei messingene Platten, die auf dem Decksteine befestigt sind. Die kleinere, mit der Bestattung gleichzeitige, ist auf einer Erhöhung des Steines angebracht und enthält folgende einfache von Willibald Pirkheimer verfasste Inschrift: *Me. Al. Du. Quicquid Alberti Dureri Mortale fuit, sub hoc conditur tumulo; emigravit VIII. Idus Aprilis. M.D.XXVIII.* (Dem Andenken Albrecht Dürers. Was an Albr. Dürer sterblich war, ist unter diesem Grabhügel verborgen. Er ging heim den 6. April 1528.) Nicht weit davon hat nur zwei Jahre später auch Freund Pirkheimer sein Grab gefunden. Auf demselben Friedhofe ruhen der Bildschnitzer Veit Stoss, der Meistersänger Hans Sachs, der Goldschmied Wenzel Jamnitzer und der Maler Joachim Sandrart.

Nicht blos die Erinnerungsstätte der Dürergebeine, auch die Stätte des Lebens und der glorreichen Thätigkeit des grossen Nürnbergers hat sich erhalten. Vor dem

Thiergärtnerthore sieht man noch das Dürerhaus, dessen Aeusseres jedoch keineswegs die Wohnung eines Künstlers verräth. Es ist wohl ziemlich gross, aber ohne alle Verzierungen in ganz gewöhnlichem Fachwerk ausgeführt. Im Innern ist nur die Küche und ein kleines Zimmer zu ebener Erde noch alt, welches für seine Werkstatt ausgegeben wird, wofür aber mit grösserer Wahrscheinlichkeit sonst ein Zimmer in einem leider nun längst abgetragenen Erker galt. Rührend ist der Gedanke, wie viel Herrliches einst aus diesem unscheinbaren Hause hervorgegangen, welcher mächtige Einfluss daraus auf die Kunst von ganz Deutschland ausgeübt worden. Das Bild von der engen, mit Arbeit überladenen, durch eine gar zu prosaische Frau verbitterten Häuslichkeit, welches sich der Kunstfreund aus den vom Dr. Friedrich Campe herausgegebenen Reliquien Dürers entwirft, wird hier noch vervollständigt. Lässt nun eine solche Lebenslage auf der einen Seite die Kraft und Ausdauer seines Genies, welches trotzdem so Herrliches hervorgebracht, in höchstem Maase bewundern, so erklärt sich auch daraus das Ungleichartige seiner Arbeiten und das Festhalten mancher, die Schönheit seiner Gedanken trübender Aeusserlichkeiten der Formen und Gewänder, welche er in einer Stellung wie Raffael ohne Zweifel bald genug abgestreift haben würde. Wie wenig aber die Nürnberger seiner Zeit dazu beitrugen, ihm eine solche zu verschaffen, geht schon daraus hervor, dass ihm der Magistrat die vom Kaiser Max bei demselben für Dürer nachgesuchte Befreiung von den städtischen Abgaben nicht einmal bewilligte; stärker jedoch erhellt das Verhalten der Nürnberger gegen ihren grossen Mitbürger aus folgender Stelle eines Schreibens des armen Dürer, das er zwei Jahre vor seinem Tode an den Nürnberger Rath richtete: „*Nemlich so wissen Ewer Weisheit, wie gehorsam, willig und geflissen ich mich bis her in allem Ewer Weisheit und gemeinen Stadt Sachen alle Male erzeigt, und vor anderen vielen sonderen Personen des Rathes und in der Gemeine allhie, wo sie meiner Kunst und Arbeit bedurft, mehr umsonst denn um Geld gedient, habe auch, wie ich mit Wahrheit schreiben mag, die dreissig Jahr, so ich zu Haus gesessen bin in dieser Stadt, nicht um fünfhundert Gulden Arbeit (das ja ein Geringes und Schimpfliches und dann noch von demselben nicht ein Fünftheil Gewinnung ist) gemacht, sondern all meine Armuth, die mir weiss Gott sauer ist worden, von Fürsten, Herren und andern fremden Personen verdient und ererntet, also dass ich allein dieselbe meine Gewinnung von den Fremden in dieser Stadt verzehre.*“ Aber auch von den auswärtigen Bestellern hatte Dürer manchen Verdruss, von sehr fürnehmen Herren sowohl wie von bürgerlichen Mäcenen. So weiss man aus den Geschäftsbriefen, die er in den Jahren 1507—1509 mit Jakob Heller zu Frankfurt am Main wechselte, wie es sein Loos war, um den sauer verdienten Lohn noch markten und feilschen zu müssen. Im J. 1523 aber musste er dem sonst so verschwenderischen Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, in einem Schreiben andeuten, dass er fünfhundert Abdrücke des bestellten Bildniss-Stiches (Albrecht in Kardinalstracht) an ihn abgesendet und noch keine befriedigende Antwort erhalten habe. Aus demselben Schreiben an den geistlichen Kurfürsten ersieht man, dass auch andere Nürnberger Künstler über den Kardinal zu klagen hatten. Dürer vermeldet ihm hier, dass er dem erhaltenen Befehle zufolge mit dem Buchmaler Niklas Glockenthon des Messbuchs wegen (es ist das prächtige, jetzt in der Aschaffenburger Bibliothek aufbewahrte Missale gemeint) verhandelt habe. „Aber,“ schreibt Dürer, „er hat's noch nicht gefertigt und saget mir, er hätt' noch sieben grosse Materien mit sammt sieben der grössten Buchstaben zu machen. Auch wollt' er mir kein Zeit stimmen, wenn sie fertig sollten werden. Saget, wo man ihm nit weiter Geit wollt' schicken, so müsst er aus Not Narung halben Euer Gnaden Arbeit liegen lassen und andre Arbeit machen, denn er hätt kein Zerung im Haus, hab darauf weiter nit mit ihm künnen handeln, denn dass ich ihn auf das Höchst gebeten, er wölle auf das Fürderlichst doran machen.“

Unter den „Künstlerfreundschaften Dürers“ verdient besondere Bemerkung das auf gegenseitige Hochachtung gegründete Verhältniss zu Hans Baldung Grün, seinem Altersgenossen, der freilich entfernt von ihm wirkte (in Schwaben, im Breisgau, in der Schweiz und im Elsass), aber durch seine vorzüglichen Kirchengemälde, durch seine trefflich geschnittenen Helldunkelblätter sowie durch Grabstichelarbeiten verbreiteten Ruf genoss. Wenn auch selten persönlich zusammentreffend, unterhielten sie doch warme Freundschaft durch gegenseitige fleissige Zusendung ihrer Schnitt- und Stichwerke. Auf seiner Reise nach den Niederlanden nahm Dürer von Hans Grün eine Partie Blätter mit, theils wohl zum Verkauf, theils zu Geschenken. In den Tagebuchblättern aus Antwerpen schreibt er: „Ich hab Meister Joachim (Patenier) des Grünhansen Ding (Holzschnitt- oder Kupferstichwerk) geschenkt.“ Nach Dürers Tode bekam Grün eine Locke vom Haupthaar seines Nürnberger Freundes

und bewahrte sie als kostbare Reliquie auf. Nach Grüns Tode kam dieselbe in den Besitz des Strassburger Malers Nikolaus Krämer, welcher Grüns hinterlassene Kunstsachen erwarb; von diesem erbte sie der Maler Sebald Büheler und nach diesem (1595) gelangte sie durch Verschenkung in den Besitz des Glasmalers Josias Schacher. 1632 befand sie sich in der Schaerl'schen und 1649 in der Künast'schen Kunstsammlung zu Strassburg. Im vorigen Jahrhundert besass sie ein Herr von Holzhausen zu Frankfurt, dann 1798 der kunstliebende Hüsgen und später der Hofrath Schlosser.

Seit 1840 findet man das Andenken Dürers zu Nürnberg durch ein öffentliches überlebensgrosses Standbild verherrlicht, welches die Persönlichkeit des grossen Meisters in ihrem ganzen natürlichen Adel, in ihrer deutschen Schlichtheit, auf das Schönste und Lebendigste vergegenwärtigt. In Erz gegossen von Burgschmiet nach dem Modell von Christian Rauch, steht er ernst und ruhig da, wenn auch nicht völlig so anspruchslos wie im Leben, denn er stellt sich hier in fast fürstlicher Haltung und Würde dar, hält mit der Linken den ihn umhüllenden Pelzrock und in der Rechten den Pinsel mitsammt dem Lorber. Könnte Dürer wieder auferstehen und sich mit dem Lorber in der Hand sehen, er spräche gewiss mit Chamisso:

„Den Lorber biet' ich meiner Frauen an."

Wir meinen, Dürers Pinsel war schon Lorbers genug. — Am 6. April 1828, am dreihundertjährigen Todestage Dürers, wo auch zu Berlin eine glänzende Dürerfeier stattfand, wurde der Grundstein zu diesem Denkmale gelegt, das in der standbildlichen Beziehung sich als ein Meisterwerk deutschen Erzgusses herausstellt, leider aber durch eine „lateinische" Inschrift geschändet ist. Dies Kolossalbild war das erste dem Kunstverdienst errichtete öffentliche Denkmal, das man in Deutschland zu sehen erhielt. So ausgezeichnet wie die Statue hätte das Fussgestell werden können, wenn man dem vortrefflichen Plane Karl Heideloffs gefolgt wäre. Dieser wie Reindel und Burgschmiet würdige Nachkomme der Nürnberger Altmeister hatte die Idee eines säulenartigen Postaments, wo der altdeutsche Verzierungsstyl die passendste und sinnreichste Anwendung finden konnte. Er entwarf davon eine Zeichnung, nach welcher zu Berlin für die dortige Dürerfeier das ausgezeichnet schöne Piedestal ausgeführt ward, auf dem man das Rauch'sche Modell der Dürerstatue aufstellte. Als ausgezeichnetster Schmuck waren an den vier Ecken nischenartige Austritte angebracht, in deren jedem zwei der Schüler und Freunde Dürers, in ganzer Figur, traulich zusammengruppirt standen, wodurch dieselben zugleich mit dem Meister, den sie gleichsam emportrugen, der Ehrfurcht der Nachwelt empfohlen wurden. Unter den übrigen Verzierungen herrschte das Nürnberger Wappen vor, ein Adler mit Jungfrauenhaupt, und das Ganze bezog sich höchst bedeutsam zugleich auf Dürer, auf seine Vaterstadt und auf das Zeitalter, dem sein ausserordentliches Wirken angehört.

Wie die Wirksamkeit unsers Meisters in aller Kunst, so wird auch die Zeit, in welche uns der Gedanke an ihn zurückführt, eine glorreiche heissen dürfen. Wie gestärkt durch den langen Schlaf der Jahrhunderte des Mittelalters voll verworrener abenteuerlicher Traumgestalten, erwachte der Menschengeist mit männlichem Bewusstsein und klaren Gedanken. In alle Wissenschaften drang Licht; die Staatsverwaltung ermannte sich; das Ritterthum glänzte vor seinem Untergange in fleckenloser Herrlichkeit; in Italien blühten alle Künste des Schönen in wetteiferndem reizendsten Flor; Deutschland aber errang die Glaubensreinigung. In dieser mannigfachen, glänzenden Umgebung erscheint uns das Bild des edlen Künstlers, welcher Deutschlands Stolz ist. Wohl musste Dürer sich auszeichnen, um neben grossartigen Zeitgenossen so hervorzuragen, dass sein Name bis jenseit der Alpen und Pyrenäen in Ehren stand, dass zwei deutsche Kaiser und ein ausländischer König ihn hochhielten. Dankbar ehren wir in Albrecht Dürer, was er selbst in sich erblickte, den Begründer der deutschen Kunst. Er fand sie, nach seiner eigenen Bemerkung, geschickt in den Farben und der Handfertigkeit, aber kenntnisslos in allem, was darüber hinausgeht, und deshalb ohne Sicherheit. Aufzusuchen, wodurch er diese ihr geben könne, setzte er sich zur Aufgabe seines Lebens; was er entdeckte, nennt er den gelegten Grund, den die Nachkommen mehren und bessern mögen, damit die Kunst der Malerei mit der Zeit zu ihrer Vollkommenheit gelange *). Und

*) Vergl. die an Pirkheimer gerichtete Dedication der „vier Bücher von menschlicher Proportion," wo es heisst: „*Offenbar ist, dass die Deutschen Maler mit ihrer Hand und Brauch der Farben nicht wenig geschickt sind; wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und anderem dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wohl zu hoffen, wo sie die auch erlangen, und den Brauch und die Kunst miteinander überkommen, sie werden mit der Zeit keiner anderen Nation den Preis vor ihnen lassen. Aber ohne rechte Proportion kann ja kein Bild vollkommen sein, ob es auch so fleissig, als immer möglich, gemacht würde.*"

was verdankte sie nicht ihm allein! Alle Mittel der Darstellung hinterliess er ausgebildeter denn je zuvor und durch neuerfundene vermehrt*). So ausserordentlich aber wie in Erfindung technischer Hilfsmittel zeigte er sich auch durch künstlerische Schöpferkraft, denn er entwickelte in seinen zahlreichen Hervorbringungen eine so unglaubliche Fülle künstlerischer Erfindung in Motiven, Geberden, Stellungen, Charakteren, Compositionen, so voll Wahrheit, Urfrische und Mannichfaltigkeit, dass Künstler aller Völker seitdem aus seinem Reichthum geschöpft haben. Keiner seiner Schüler ist ihm gleichgekommen an universeller Grösse, und Wenige sind es, die ihm in mancher Beziehung sich würdig zur Seite gestellt oder ihn in Dem und Jenem noch übertroffen haben.

Als Nachtrag zu den obigen Mittheilungen über Dürers Leben und Wirken, in denen natürlich nicht Alles erschöpft, Manches nur angedeutet werden konnte, lassen wir ein Verzeichniss von Dürerschen Produktionen verschiedenster Art folgen, die im Obigen noch keine oder zu kurze Erwähnung gefunden haben. Wir vervollständigen damit das entworfene Bild von Dürers erstaunlicher Thätigkeit, und zugleich bietet sich uns auf diesem Wege auch noch Gelegenheit, manches auf den alten Grossmeister unsrer Kunst Bezügliche oder an ihn Anknüpfende mitzuerwähnen, was im Biographischen nur unbequeme Stelle erhalten hätte.

1497. — Mit dieser Jahrzahl und dem Dürerzeichen ist in der kön. Gemäldegallerie zu Augsburg die Halbfigur einer mit gefalteten Händen betenden Maria bezeichnet. Obgleich das von vorn genommene Gesicht mit schlicht herabfliessendem Haar nicht schön in den Formen ist, spricht es doch durch den zartjungfräulichen Charakter und durch das reine Andachtsgefühl sehr an. Das Fleisch ist von hellgelblichem Ton und in den Schatten von sehr dünner Malerei, das Gewand mennigroth, der Grund dunkel. Dr. Waagen (Kunstw. u. Künstl. in Deutschl. II. S. 37) bezweifelt die Aechtheit dieses Bildes nicht. In Nr. 34 des Kunstblattes vom J. 1845 wird es hingegen gradezu für eine Kopie erklärt, an welcher Dürer keinen Antheil habe. Das Original befindet sich nämlich in der Kunstsammlung Johann Daniel Böhm's, Direktors der k. k. Münzgraveurakademie zu Wien, und hat das Fürlegerische Wappen mit zwei Fischen. Es ist von Wenzel Hollar geätzt worden. (Vergl. Josef Heller's Leben und Werke Dürers II. 2. S. 903.) In der Böhmschen Samml. sieht man noch ein andres Dürersches Brustbild einer Jungfrau. Diese lehnt die Arme auf eine Fensterkante und hält in der Linken einige Blumen. Ueber ihre starken in Zöpfe geflochtenen Haare hat sie eine feine golddurchwirkte Haube. Sie ist mit einem rothen enganschliessenden Kleide bekleidet. Monogramm und Jahrzahl 1497. Auf dem Grunde ein Zettel mit der Inschrift: *Also bin ich gestalt un achcehn Jar alt.* Darunter das Fürlegerische Wappen. Ganz damit übereinstimmend ist das von Hollar geätzte Bildniss bei Ad. Alex. Biorling Ant. 1646, gewidmet der Alathea Talbot, Gräfin von Arundel. Das Gemälde ist in Oel auf Leinwand, nach Wiener Maas 21 Zoll 4 Linien hoch und 16 Zoll 4 Linien breit. Ein andres besser erhaltenes ausgezeichnetes Exemplar dieses Jungfrauenbildes findet sich in der Gall. des Freih. von Speck-Sternburg zu Lützschena bei Leipzig. Dasselbe befand sich sonst in der Sammlung des Thomas Howard, Grafen v. Arundel (ist also das Original, wonach Hollar gestochen hat); später war es in der Gall. des Herzogs von Braunschweig, wo es der Rath Bürtin aus Brüssel gegen andre Kunstgegenstände eintauschte. Bemerkenswerth bleibt, dass dies Exemplar auf Holz gemalt ist. — Von den beiden Brustbildern der Böhmschen Samml. wird gesagt, dass der bestimmte Conturenausdruck hier unzweideutig die Dürersche Hand zu erkennen gebe. Besser als die blumenhaltende Jungfrau ist hier die Maria mit stark herabwallenden Haaren, gefalteten Händen und niedergeschlagenen Augen erhalten, namentlich der einen höchst anmuthig frommen Charakter aussprechende Kopf. Nur die Hände sind in neuester Zeit restaurirt. Die Modellirung ist sehr charakteristisch. Diese Marie, wovon in Augsburg die Kopie, ist ebenfalls in Oel gemalt und hat gleiche Höhe mit der blumenhaltenden Jungfrau. Josef Heller nennt beide Köpfe Katharina Fürlegerin, aber die Köpfe sind sich durchaus

*) Das Aetzen freilich, dessen erste Anwendung ihm sonst zugeschrieben ward, hat er zwar nicht erfunden, aber er brachte die hoher Leistungen fähige Kunst in Eisen zu ätzen der Vollendung näher, und er war es auch noch, der mit dem Grabstichel die kalte Nadel verband, so dass er alle Kunstmittel besass, durch deren Vereinigung die neuern Kupferstecher ihre glänzenden Leistungen möglich gemacht haben. — So wenig wie das Aetzen kann ihm übrigens die Erfindung, Holzschnitte mit mehren Platten in Helldunkel abzudrucken, in Anrechnung kommen, da die selten vorkommenden Schwarzkunstdrucke seiner Holzschnitte nicht mehr von ihm selbst herrühren, sondern erst später unter der Hand eines Niederländers, Heinrich Hondius, durch Hinzufügung einer vorbereitenden Platte für die Mitteltöne entstanden sind.

unähnlich und weisen mit Bestimmtheit auf verschiedene Personen. — Demselben Jahr gehört der Stich der vier Hexen an. (Kleinfolio oder Grossoctav. Barisch: 75.)

1498. — Selbstporträt Dürers in der im Uffizienpalast zu Florenz befindlichen Sammlung eigenhändiger Künstlerbildnisse. In halber Figur steht er vor einem Fenster und legt die Hände auf einer Brüstung zusammen. Seine Kleidung ist ganz festlich gewählt; er erscheint in zierlich gefältetem weit ausgeschnittenen Hemde, in weisser mit schwarzen Streifen geschmückter Jacke, ähnlicher Zipfelmütze und mit braunem Mantel über der linken Schulter; sein Haar aber fällt in nett gedrehten Ringellocken herab. Der Ausdruck des Gesichts ist ehrlich und schlicht, doch drückt sich auch ein Wohlgefallen an der eignen Erscheinung aus. Die Zeichnung des Ganzen ist ziemlich scharf, die Malerei etwas breit und weichlich, zumal in den Lichtern, die Schatten des Fleischkolorits licht bronzeartig. — In demselben Jahre erschienen Dürers „Holzschnitte zur Offenbarung St. Johannis," in deren Compositionen schon eine hohe eigenthümliche Vollendung getroffen wird. Die mystischen Gesichte des Evangelisten sind zum Theil höchst grossartig aufgefasst und mit lebendigster Darstellungskraft versinnlicht. Das Werk führt den Titel: *Apocalypsis cum figuris;* unten Maria auf dem Halbmonde und der schreibende Johannes. Sechzehn Blätter in Grossfolio; 13 mit lateinischem Text auf der Rückseite, 3 ohne Text. — Eine herrliche in den Schatten leicht getuschte Federzeichnung zur Offenbarung Johannis, ein Gott Vater von gewaltiger Auffassung, findet sich in der kön. Sammlung zu Dresden.

1499. — Aus dieser Zeit stammen vielleicht die zwei sehr schön aus Holz gearbeiteten Rundtäfelchen, welche im kön. Elfenbeinkabinet zu München sich befinden und die Bildnisse eines gewissen Krel und seiner Frau enthalten. Dieser Krel war der Bruder des Oswald, den Dürer in Oel malte und dessen Bild von 1499 in der Pinakothek ist.

1500. — Selbstporträt Dürers in der Münchner Pinakothek. Es zeigt ihn ganz von vorn; die Hand ist an den Pelzbesatz des Kleides gelegt. Hier erscheint er nicht mehr wie auf dem Bilde zu Florenz als ein gutmüthiger harmloser Jüngling, sondern er zeigt sich, obwohl nur zwei Jahre älter, bereits in Mannesreife, in den Zügen voll und kräftig, mit dem Ausdrucke eines durchgebildeten Charakters. Die Stirn spricht den Ernst, das Auge die Tiefe des Geistes aus. Die sehr fein gemalten Haare fallen in schönem Reichthum auf beide Schultern nieder. Die den spätern Werken Dürers so besondres Gepräg verleihende Technik findet sich hier schon völlig ausgebildet; namentlich geben die dünnen Lasuren in den Schatten der Fleischmalerei dem Bilde fast gläserne Durchsichtigkeit; dabei aber ist die Modellirung vortrefflich, wenn auch noch etwas gestreng. Die Hand, welche über der Brust das Pelzwerk des Oberkleides fasst, ist noch von geistreicher Zeichnung und dabei, im auffälligen Gegensatz zur Malerei des Gesichts, von starkem Impasto. Dieses Bildniss war es vornehmlich, welches dem Bildhauer Christian Rauch beim Entwurf der Kolossalstatue, die jetzt zu Nürnberg das Andenken Dürers verherrlicht, vor Augen geschwebt hat.

1502. — Mit dieser Jahrzahl und dem Monogramm bezeichnet findet sich eine Handzeichnung Dürers in der Sammlung des ausgezeichneten Kunstfreundes Peter Vischer zu Basel. Es ist eine Kreuzigung, auf grauem Papier mit der Pinselspitze in Tusche und Weiss für die Lichter, und in allen Theilen mit der seltensten Liebe und ganzer Meisterschaft ausgeführt. Von dieser schönen und sehr reichen Composition befand sich die erste flüchtig mit der Feder angedeutete Skizze in der berühmten Sammlung des Sir Thomas Lawrence. — Aus demselben Jahre stammt in der Dresdner Gallerie eine Dürersche Wassermalerei auf Pergament mit der Darstellung eines Hasen.

1503. — Brustbildchen auf Holz: Maria mit dem Kind an der Brust, in der k. k. Gallerie zu Wien. Leicht und zierlich gemalt, im Ausdruck uninteressant; die Maria nur das Porträt einer dicken Bürgersfrau. — Ein kleiner Kupferstich: die am Zaun sitzende und das Kind säugende Maria. — Das ausgezeichnet gestochene Blatt des „Wappens mit dem Todtenkopfe." Die beiden Schildhalter, das lächelnde Weib mit den geflochtenen Zöpfen und der fantastichen Krone, der wilde Mann, der sie umfasst und sich zu ihr wendet, um sie zu küssen, sind von ganz eigenem märchenhaften Reize. — In der kön. Kupferstichsammlung zu Berlin die Tuschzeichnung eines lebensgrossen männlichen Kopfes mit Kapuze, und zwei weibliche Köpfe.

1504. — Aus diesem Jahre datirt der kostbare Kupferstich: Adam und Eva unter dem Lebensbaume. Dieselbe Jahrzahl tragen die Handzeichnungen aus der Leidensgeschichte, welche sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien befinden und eine Fülle geistreicher Motive enthalten, die von Dürer mannigfach zu späteren Werken benutzt und umgearbeitet worden sind. Für die Perle dieser Handzeichnungen erklärt man die Kreuzabnahme wegen ihrer meisterhaften

Anordnung und grandiosen Composition. (Die sämmtlichen Passionszeichnungen findet man nachgebildet in den zu Wien erschienenen „Lithograph. Kopien von Originalhandzeichnungen berühmter alter Meister aus der Samml. Sr. kais. Durchlaucht des Erzherzogs Karl von Oesterreich.“ Royalfolio.) — In der Berliner Samml. sieht man die Zeichnung eines Kriegsknechtes mit einem Hahn in der Linken und einem Glas in der Rechten. — Im Besitz des Senators Klugkist zu Bremen zwei Dürersche Gemälde: der heil. Onufrius vom J. 1504 (nackend, nur mit einem weissen Tuche umgürtet, auf einen Stab gelehnt stehend in einer Landschaft) und der Täufer Johannes (mit einem Buch in der Linken und auf das zu seinen Füssen liegende Lamm deutend, ebenfalls in einer Landschaft stehend). Diese Bilder, aus der 1832 versteigerten Heinleinschen Samml. zu Bamberg erworben, sind nur untermalt, so dass man noch deutlich die Umrisse und Schraffirungen der Vorzeichnung sieht.

1505. — Eine Reihe Kupferstiche; darunter die Satyrnfamilie, das kleine Pferd mit dem Ritter und der Kriegsknecht mit dem grossen Pferd, von welchen Blättern es kostbare Drucke von ausserordentlicher Kraft und Reinheit gibt.

1506. — Das Rosenkranzbild im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag. Karel van Mander berührt dies berühmte Gemälde mit den Worten: *In den Jare* 1506 *eene Maria door twee Engelen met een rozenkrans gekrond wordende.* Die Tafel ist etwa 6—7 Fuss breit und 4 Fuss hoch. In der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde, von zwei Engeln gekrönt; vor ihr knieen Kaiser Max, der Papst und viele geistliche und weltliche Fürsten, welche von der Madonna, dem Kinde und einer Anzahl Engeln mit Rosenkränzen gekrönt werden. Rechts im Hintergrunde sieht man Dürern mit Freund Pirkheimer stehen. Der Meister hält ein Täfelchen mit der Inschrift: *Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI.* Dabei das Monogramm. Unten zu den Füssen Mariens ein lautespielender Engel. Dürer schuf dieses Gemälde auf Bestellung Kaiser Maxens (binnen fünf Monaten, wie die Inschrift besagt) und hat sich auf demselben als Deutscher (*Germanus*) bezeichnet, weil er es zu Venedig malte und ausstellte. Im J. 1835 ist danach zu Prag ein kleiner Stahlstich erschienen, gez. von Friese, gest. von Battmann. — Von 1506 datirt auch der Christus mit den Schriftgelehrten (in halben Figuren), den man zu Rom im Palazzo Barberini trifft. Dies nach der eigenhändigen Beischrift in fünf Tagen (wohl zu Venedig) vollendete Bild ist eben nur merkwürdig als Beweisstück von Schnellmalerei, denn mit den ordinären, zum Theil karikirten Köpfen, und mit dem schlechten Kolorit kann es kein Lob beanspruchen.

1507. — Aus diesem Jahre datirt in der k. k. Gallerie zu Wien das ausserordentlich schön, lebenswahr und fein gemalte Bildniss eines jungen Mannes mit blonden Haaren, runder Mütze und einem mit Hasenpelz gefüttertem Kleide. Im dunklen Grunde das Dürerzeichen und die Jahrzahl. (Schwach lebensgrosses Brustbild auf Holz, 1 Fuss 1 Zoll hoch, 11 Zoll breit.) Auf der Rückseite des Bildes ist der Geiz allegorisch in der Gestalt eines alten hässlichen Weibes, das einen Geldsack hält, vorgestellt. — In demselben Jahre entstand das Adam und Eva im Paradies darstellende Gemälde, womit Dürer den „fürsichtigen ehrbaren weisen lieben Herren“ des Rathes seiner Vaterstadt ein Geschenk machte, das aber von spätern minder fürsichtigen weisen Herren des Nürnberger Stadtraths wieder verschenkt ward und in die Sammlung des Kaisers Rudolf II. überging. Dies Bild ist leider verschollen; wie vollendet aber, wie wunderbar reizend es gewesen sein muss, sagt uns ein altes, durch diese paradiesischen Meistergestalten hervorgerufenes Epigramm:

Angelus hos cernens miratus dixit: ab horto
Non ita formosos vos ego depuleram!

(Diese sehend, da sprach in Entzückung der Engel: o wenn ich
So euch im Garten gesehn, hätt' ich euch nimmer verbannt!)

Eine Wiederholung dieses Bildes, welche für Italien bestimmt war und daher auf einem Täfelchen zwischen beiden Figuren durch eine ausführliche Inschrift (*Albertus Durer Almanus faciebat post virginis partum* 1507) bezeichnet ist, findet sich in der städtischen Gallerie im alten Schlosse zu Mainz. Freilich hat diese Repetition, wo wir die ersten Eltern in ihrer Naturblösse und in Lebensgrösse sehen, sich unter Restauratorenhand stark verändert. Namentlich hat die gute Eva, welche den verbotenen Apfel von der Schlange empfängt, viele Angriffe erlitten. Indess erkennt man doch, soweit man durch die neue Larve auf den ursprünglichen Grund durchzudringen vermag, dass das Gesicht der Menschenmutter vielsagender war als das Adamsche, welchem nur mit angestrengtester Fantasie ein Etwas von idealem Ausdruck

abzugewinnen ist. Das Kolorit der Adamsfigur scheint noch meist das ursprüngliche zu sein; wenigstens erinnert es sehr an Dürersche Farbengebung. — Von Handzeichnungen Dürers aus dem J. 1507 findet sich in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien: die Marter der Christen. Von Kupferstichen ist zu nennen: die sitzende Maria mit Kind, über deren Haupte zwei Engel eine Krone halten. Links ein Engel, ihr ein Gefäss mit Blumen reichend; ein andrer vorn zu ihren Füssen, aufblickend und die Zither spielend. Unten rechts das Monogramm und die Jahrzahl. (Man trifft davon auch auf Zinn geätzte Blätter, welche, obgleich Dürers Zeichen tragend, doch etwas Fremdartiges haben, andrerseits in den einzelnen Formen sich Dürers Zeichnung nähern, übrigens desshalb im Hellerschen Werke bei Nr. 282 unter den nach Dürer gearbeiteten Blättern aufgeführt und dem bekannten Grafen Caylus zugeschrieben werden.) — Zwischen 1507—1509 fallen die neun Geschäftsbriefe Dürers an Jakob Heller zu Frankfurt am Main, welche in den „Reliquien" abgedruckt sind. Sie geben über des Künstlers Verhältnisse wie über vieles Andere willkommene Belehrung, die freilich nicht immer die erfreulichste ist.

1508. — In der Sammlung Daniel Böhm's, Direktors der k. k. Graveursakademie zu Wien, sieht man einen Christus am Kreuz in Oel auf Holz gemalt, mit dem ächten Dürerzeichen und der Jahrzahl 1508. Jedoch ist die letzte Ziffer etwas undeutlich, so dass es ungewiss bleibt, ob 0, 5 oder 8 zu lesen ist, wiewohl für 8 die meisten Gründe sprechen. Das Gemälde ist 7 Zoll 6 Linien Wiener Maas hoch und 6 Zoll 1 Linie breit. Der Kreuzesstamm reicht bis an den äussersten Rand des Bildes und theilt folgende am Rande laufende Inschrift in zwei Theile: *Pater in manus tuas commendo spiritum meum.* Am obern Kreuzesstamme die Buchstaben *JNRJ.* Dieser Crucifixus ist ganz gut erhalten, ohne alle Restauration, und verdient jedenfalls unter den zu Wien befindlichen Oelbildern Dürers mit Auszeichnung genannt zu werden. Die Luft ist dunkel, und ein heller vom scheidenden Tageslichte beleuchteter Streifen grenzt das Luftdunkel von den tiefblauen Bergen ab. Im Vorgrunde mehre zarte hellgrünende Bäume, die einen wunderbaren Kontrast gegen die dunkle Luft bilden. In diesem Luftflore erhebt sich das mit ausserordentlichem Fleiss gemalte Kreuz aus Birkenholz. Der Gekreuzigte selbst (mit nach rechts gewandtem Haupte und halb zum Sprechen geöffnetem Munde, so dass noch die Zähne sichtbar sind) ist mit liebevollem Fleisse bis in die Zehen und Hände und mit grösster Zartheit in den durchsichtigen Schatten am Körper gemalt. Die kleinen Dimensionen begünstigten dabei unsern Meister und sagten seiner mehr ins Detail als in einer grossen breiten Durchführung gehenden Behandlungsweise zu, woher sich die hohe Vortrefflichkeit dieses Werkes erklärt. Ueberhaupt zeigt Dürer in seinen Gemälden nicht jene Freiheit der Behandlung, die er in seinen Handzeichnungen und vornehmlich in seinen Holzschnitten darlegt. — In der k. k. Gallerie Wiens wird ein Gemälde bewahrt, welches Dürer für den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen schuf. Es stellt die Marter der zehntausend Christen, welche der Perserkönig Sapores der Zweite grausamlich hinrichten liess, in einer fantastisch schönen Fels- und Baumlandschaft dar. Im Vorgrunde der Sultan zu Ross nebst seinem Gefolge, die Befehle ertheilend. Immitten des Bildes stehen Dürer und Freund Pirkheimer in schwarzen Kleidern und betrachten den Vorgang. Der Maler hat seinen Mantel auf italiänische Weise über die Schulter geschlagen und steht in derber Stellung da. Er faltet die Hände und hält ein Fähnlein (ein an einen Stab gestecktes Papier), worauf nebst seinem Künstlerzeichen die Worte stehen: *Iste faciebat anno domini* 1508 *Albertus Dürer Alemanus.* Umher sind viele einzelne Gruppen, welche die Ausübung der verschiedensten Martern zeigen; indess fehlt es an rechtem Gesammtüberblick. Trefflich sind die Scenen im Hintergrunde, wo die nackten Christen den Felsen hinangeführt und dann herabgestürzt werden. Das Ganze sehr fein und miniaturmässig ausgeführt, in schönen leuchtenden Farben und mit ausserordentlicher Sauberkeit in den Nebendingen. Im Einzelnen auch in der Zeichnung viel Gutes; die Auffassung aber ohne sonderliche Würde und Kraft und selbst ohne Individualisirung. Nur hie und da glücklich ausgedrückter Schmerz, z. B. in dem Vorletzten der den Berg emporgeführt werdenden Nackten, welcher mit tiefer Kopfwunde todmüd dahinschwankt. (Das Bild ist von Holz auf Leinwand übertragen worden und misst 3 F. 1½ Z. wienerisch Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite. In der Schleissheimer Gall. sah Kugler eine alte Kopie dieses Bildes.) — In den Uffizien zu Florenz ein „Calvarienberg." — Demselben Jahre gehören zwei in Holz oder Speckstein geschnitzte Dürersche Medaillons an, wovon sich nur Bleiabgüsse (in der kön. Kustsammlung zu Berlin) erhalten haben. Das eine enthält einen weiblichen Kopf, auf die rechte Schulter geneigt und den Blick emporgewandt, dreiviertel Face; das Haar fällt frei gelockt auf die rechte Schulter herab;

der Hals ist nackt und büstenmässig abgeschnitten. Die Kopfbildung ist ganz dieselbe, die man aus allen Dürerschen Gemälden, Stichen und Schnitten kennt; man findet dieselben vollen, gerundeten Formen, denselben eigenthümlichen Mundschnitt etc. Das Relief des Ganzen ist sehr gering und in der Art behandelt, dass es durchaus mehr die Gesetze malerischer Wirkung als die der eigentlichen Reliefperspektive befolgt. (Abgebildet in G. A. Will's Nürnbergischen Münzbelustigungen I. S. 369, wo bemerkt wird, dass es zufolge der Beischrift eines aus dem 17. Jahrh. stammenden Kupferstichs für das Ebenbild von Dürers Gemahlin Agnes zu halten sei.) Das andre Medaillon enthält ein männliches Profilbild, mit der Mütze bedeckt und mit Andeutung des Rockkragens. Das Gesicht ist ein älteres, von markirten faltigen Zügen. Die Behandlung ist der des vorerwähnten Bildnisses durchaus verwandt. (Abbildung in J. G. Doppelmayers historischen Nachrichten, auf Taf. XV, und in Wills Münzbelustigungen, III. S. 139, wo dasselbe, unter Berufung auf ein authentisches Oelbildniss von Dürer, als Porträt des Meisters Michel Wolgemut bezeichnet wird.) Beide Medaillons haben zwei Zoll Durchmesser. — Vielleicht entstand in derselben Zeit das leider verschollene „Relief einer nackten Weibsfigur," wovon in der Berliner kön. Sammlung ein broncirter Gypsabguss (von 5¼ Zoll Höhe und 2¼ Zoll Breite) gefunden wird. Aufrecht stehend, vom Rücken gesehn, das Gesicht zur Seite gewandt, stützt diese Weibsgestalt ihre Rechte auf einen Pfeiler und hält in der Linken ein Stück Gewand, welches auf den Boden herabhängt. Die Beine hat sie übereinander geschlagen. Am Pfeiler bemerkt man in leiser Erhöhung das Dürerzeichen und darüber die Jahrzahl 150*. (Die letzte Ziffer nämlich, die wir hier mit einem Stern andeuten, ist undeutlich, da der ganze Abguss keine besondre Schärfe hat.) Das Relief ist ziemlich erhaben; die Figur zeigt volle kräftige Formen, die jedoch zugleich nicht ohne ein gewisses zartes Gefühl behandelt sind, und besonders hat der Nacken viel Anmuthiges. Auch das Gewand befolgt ganz, zumal im Faltenbruche, den Dürerschen Zeichnungsstyl, aber in freier geistreicher Weise, welche dem Gedanken an eine etwaige absichtliche Nachahmung seines Styls widerspricht. Der Fussboden ist schräg erhöht, um die Perspektive anzudeuten. Auf dieser Erhöhung geht der linke Fuss, sich den Gesetzen des Reliefs gemäss verflachend, in das Bild hinein, was aber hier natürlich einen Uebelstand herbeiführt, wodurch sich der mehr dilettirende und daher weniger umsichtige Plastiker zu erkennen gibt. So ist auch in einigen andern Körpertheilen das Verhältniss der Reliefverjüngung nicht genügend beobachtet. — Von Stichen aus dem J. 1508 sind zu erwähnen: „Maria in der Glorie stehend, wo das Kind einen Apfel hält," der „heil. Georg zu Pferd, nach rechts" (von welchem Blatte äusserst kräftige Drucke existiren) und der „Christus am Kreuze, rechts Johannes" (in sehr klaren Drucken vorhanden). — Handzeichnungen Dürers aus dems. Jahr: ein Knabenkopf mit der Feder gezeichnet (in der kön. Sammlung zu München); der Kopf eines Alten, der betende Heiland und seine Gefangennehmung, der Kopf eines bemützten Alten, ein Apostelkopf mit dem Blick nach oben, die für ein Altarbild skizzirte Auferstehung etc. (in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien.)

1509. — In dieses Jahr fällt die berühmte Himmelfahrt Mariens, welche Dürer für Jakob Heller zu Frankfurt am Main ausführte. Er brachte sich selbst darauf im Mittelgrunde an, wo er sich auf eine Tafel mit Namen und Jahrzahl stützte. Eine Menge alter Berichte sind des Lobes voll über dies grosse Bild, welches im Beginn des 17. Jahrh. nach München versetzt ward und hier beim Brande des Residenzschlosses verloren ging. Als einziger Trost ist uns ein Nachbild von Paul Juvenel geblieben (im Städelschen Kunstinstitute zu Frankfurt am Main); es zeigt im obern Theile die Krönung Mariens, im untern die Apostel, welche das Grab umstehen; im zweiten Grunde steht Albrecht Dürer mit der Schrifttafel. — Eine „Anbetung der Könige" in der Tribüne des Uffizienpalastes zu Florenz ist höchst sauber vollendet, in jenen leuchtenden lasurartigen Farben, die für Dürer charakteristisch sind, und mit ziemlich pastosen Lichtern. Das Bild zeigt wohl Naturwahrheit, hat aber in der Auffassung viel Nüchternes und zeugt nur in einzelnen Köpfen von Dürerscher Fantasie. — Von Handzeichnungen Dürers aus diesem Jahre ist vor allen bemerkenswerth die mit der Feder ausgeführte, theils mit Aquarell- und Guaschfarben vollendete Maria mit dem Kinde, die in reich verzierter Arkade von vielen spielenden Engeln umgeben ist. Es existiren von dieser Zeichnung, die zu den Herrlichsten gehört, welche man von Dürer kennt, zwei Exemplare; das erste in der besagten Art ausgeführte befindet sich in der Peter Vischerschen Samml. zu Basel; das zweite — eine sehr fleissige leichtgetuschte und in den Lichtern mit Gold gehöhte Federzeichnung auf braunem Papier — trifft man im kön. Kupferstichkabinet zu Dresden. Hier wird das kostbare seltene Kunstwerk von der höchsten Ausführung, welches schon in den alten Sammlungen der sächsischen

Fürsten sich befand, unter Glas und Rahmen gezeigt. — In der Samml. des Erzherzogs Karl datirt aus dem J. 1509 eine Abnehmung vom Kreuz.

In die Jahre 1509 und 1510 gehört nach den Daten, welche sich auf mehren der Platten befinden, die berühmte Holzschnittfolge der sogenannten kleinen Passion*). (Die Platten, deren ursprüngliche Zahl 37 war, trifft man gegenwärtig unter den Kunstschätzen des Britischen Museums. Der Vorsteher des Kupferstichkabinets gedachten Museums, Mr. Josi, erkaufte sie im J. 1839 von dem Geistlichen P. C. Boissier, dessen Vater sie vor geraumer Zeit in Rom an sich gebracht hatte. Sie hatten zu der in Venedig im J. 1612 mit italiänischem Text erschienenen Ausgabe der kleinen Passion gedient**) und waren von da nach Rom gekommen, wo Boissier sie fand. Es sind dieselben Platten, deren Ottley in seiner Geschichte der Kupferstecherei gedenkt und die sich damals im Besitz des bekannten Gelehrten Douce befanden. Zum Behuf der Wiederherausgabe dieses Holzschnittwerks [es ist neuerdings unter dem Titel: „*The passion of our Lord Jesus Christ, pourtrayed by Albert Dürer, edited by Henry Cole*" in 8. zu London erschienen] hat der Herausgeber, einer der Beamten des Staatsarchivs, die schon sehr abgenutzten Platten mit Genehmigung der Verwaltung des Britischen Museums stereotypiren lassen, wobei für die Ausbesserung der ursprünglichen Stöcke der berühmte Holzschneider Thurston Thompson mitgewirkt hat. Diese Londner Ausgabe zeichnet sich nicht allein hinsichtlich des Drucks durch die Alterthümlichkeit der Schrift aus, sondern der Einband ist sogar eine getreue Nachahmung eines alten deutschen Einbandes aus dem 15. oder 16. Jahrh.) — In die Zeit von 1509 und 1510 fallen auch dichterische Versuche Dürers. Man findet sie abgedruckt im 7. Bande des Journals von Murr sowie in den von Campe herausgegebnen Reliquien. Es sind Reimsprüche, die zwar keinen sonderlich poetischen Werth beanspruchen, aber beachtenswerth sind als wohlerwogene kräftige Mahnungen eines streng sittlichen Ehrenmannes, der aus eigner Erfahrung seine Anlässe nimmt und daher um so nachdrücklicher spricht, besonders in den Versen „von bösen und guten Freunden." Die männliche Klarheit des Ausdrucks verdient hier, wie in den gedruckten prosaischen Werken des grossen Künstlers, um so höhere Achtung, da noch kein Luther als Lehrer unsers Volkes, auch in sprachlicher Beziehung, damals aufgetreten war.

1510. — Im Landauer Brüderhause zu Nürnberg: Karl der Grosse im kaiserlichen Ornat mit dem Schwert in der Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. Ueberlebensgrosse Figur, Kniestück. Im Charakter grossartig, der lange Bart meisterlich ausgeführt, das Fleisch in röthlichem Ton gehalten. Der Kaiser Siegmund als Gegenstück. Das Impasto ist hier minder solid, das mehr gelbliche Fleisch auf dem Kreidegrunde lasirt und die einzelnen Theile darauf gemalt. Uebrigens Bart und Haar wieder ganz von Dürerscher Feinheit und Präcision. An diesen Bildern, zumal an dem Karls des Grossen, besitzt Nürnberg Werke, welche Dürern auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigen. (Eine Jahrzahl ist auf diesen Kaiserbildern nicht angegeben; wir rubriciren sie nur unter 1510, weil die in Wien und Berlin befindlichen Studien dazu mit diesem Jahre bezeichnet sind.) Sicher aus der in Rede stehenden Zeit sind: das Speckstein-relief mit der „Geburt Johannis des Täufers" im Kupferstichkabinet des Britischen Museums (vergl. Passavant's Kunstr. durch England und Belgien S. 8, Waagen's Kunstw. und Künstl. in England I. S. 132); die gefärbte Federzeichnung des „Krönungsornates Karls des Grossen" in der kön. Sammlung zu Berlin; der Kupferstich der bei der Mauer sitzenden Maria mit dem Kinde; der sehr seltene vortreffliche Holzschnitt, wo der Tod einen Hellebardier erfasst (oben: *Keyn ding hilft etc.*), und das nicht minder schön geschnittene Blatt mit dem vor einem Altare knieenden Büsser, der sich mit der Geissel auf den entblössten Rücken schlägt. Ein Dürern beigelegter Holzschnitt aus dems. Jahr, darstellend einen Schullehrer mit dem Stäbchen, vor welchem vier Kinder, mag eher dem Hans Schäufflein angehören. —

1511. — Von diesem Datum ist das berühmte (für die Kapelle des Landauerbrüderhauses gemalte, jetzt in der k. k. Gallerie zu Wien befindliche) reich componirte dogmatische Bild der „Anbetung der heil. Dreifaltigkeit." Julie Mihes hat dies

*) Die ersten Drucke mit Text auf der Rückseite und mit dem kleinen Ecce homo zum Titel haben auf dem Schlussblatte die Druckangabe: *Impressum Nurnbergae etc.* (gr. 8.)

**) Die seltne venezianische Ausgabe mit den von den Originalholzstöcken abgezogenen und auf der Rückseite mit ital. Text bedruckten 37 Blättern führt den Titel: *La Passione di N. S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R. P. D. Mauritio Moro etc. In Venetia 1612. Appresso Daniel Bissuccio.* (In Quart. Nebst Dürers Porträt in Kupferstich. Das Buch ist ohne Seitenzahlen, hat aber die Buchstaben *A* 2 bis *L* und ist in 42 Blättern vollständig.) Bartsch *P. Gr. T. VII.* S. 119—122. Nr. 18—52. Josef Heller's Albr. Dürer S. 604.

Gemälde in Umrisszeichnungen auf Stein wiedergegeben, welche in 16 Blättern Royalfolio (incl. Titel und Dedication an den preuss. Staatsminister Stein von Altenstein) zu Wien erschienen sind. In Rud. Weigel's Kunstkatalog ist ein Exemplar zu 20 Thalern angesetzt. — Holzschnitt der heiligen Dreieinigkeit, in sehr gr. Folio. Bartsch 122. Dieses allbekannte Trinitätsbild wird für eine der besten Compositionen Dürers angesehn. Für die Dürerfeier zu Berlin 1828 führte Professor Dähling ein Oelgemälde nach diesem Holzschnitte aus. Professor Tölken schrieb hierüber im Berliner Kunstblatt 1828: „Die Grossartigkeit und Tiefe des Dürerschen Geistes leuchtete aus der vergrösserten, durch Meisterhand gemalten Nachbildung nur um so deutlicher hervor. Die geheimnissvolle und doch künstlerisch vortrefflich abgeschlossene Anordnung, die mächtigen Formen des Nackenden, die Bedeutsamkeit jedes Nebenwerkes, die tiefe Andacht, die aus dem Ganzen hervorblitzt, schienen erst recht sichtbar zu werden durch den Glanz eines wahrhaft Dürerschen Kolorits, das selbst die blendenden Farben der Drapirung, wovon es (im Festsaal) umgeben war, vernichtete. An der Base mass dieses Gemälde 14 Fuss 6 Zoll; die Höhe betrug 8 Fuss 9 Zoll. Diese mit herzlicher Liebe zu ihrem grossen Erfinder vollendete Arbeit Dählings war eine der glänzendsten Verherrlichungen, welche Dürern am dreihundertjährigen Todestage gewidmet wurden; es war sein eigner Geist, der wie zu neuem Leben erweckt in diesem Kunstwerk uns entgegentrat. Uebrigens zeigte dies Beispiel recht deutlich, welche Fülle künstlerischer Erfindung in Dürers Werken niedergelegt ist, und wie zweckmässig junge Künstler sich daran versuchen würden, manche derselben in dem Geiste des Urhebers im Grossen und in Farben auszuführen. In frühern Zeiten geschah dies durch Künstler aller Nationen. Und wodurch anders liesse ein ächt künstlerisches Denken besser sich anregen und ausbilden?"... (Levi Elkan in Köln, bekannt durch seine gelungenen Versuche, die Holzschnitte Albr. Dürers auf lithographischem Wege wiederzugeben, hat namentlich von dem Blatte der heil. Dreieinigkeit eine höchst entsprechende, selbst den besten Kenner des Originalholzschnitts überraschende Nachbildung geliefert.) — Die von Johannes dem Täufer und dem heil. Bruno umgebene Madonna, welche auf einem Karthäusermönche steht und von Andern verehrt wird. Schöner, sehr seltener Holzschnitt nach Dürers Zeichnung. In Kleinfolio. (In der Rumohrschen Samml. fand sich davon ein merkwürdiges Exemplar, wo einige Ergänzungen von altdeutscher Hand mit der Feder sehr geistreich hineingezeichnet sind. Dies Ex. ist in M. Merians Besitze gewesen, wie ein auf der Rückseite befindlicher Prospekt in Rothstein ausweist.) — Die heil. Familie, links der alte Joachim mit einem Rosenkranz, ein in trefflichen Drucken existirender Holzschnitt in Kleinfolio (Bartsch 96), nach welchem wir eine verkleinerte Kopie von Eduard Kretzschmar geben. — Der heil. Christoph, in Quart oder Folio und in schönen Drucken. (Bartsch 103.) Es existirt eine Wiederholung danach in kostbaren Drucken mit breitem Papier. — Maria eine Birne haltend, mit dem Kind auf dem Schoosse. Gestochenes Blatt in Grossoctav. (Bartsch 41.) — Sitzender Schriftgelehrter, Handzeichnung in der Samml. des Erzherzogs Karl. — Die gabenbringenden Dreikönige (Bartsch 3.) und die Messe des heil. Gregor (Bartsch 123.), Holzschnitte in Folio. — Endlich fällt in dieses Jahr auch das Erscheinen der berühmten Holzschnittfolgen des „Lebens der Maria" und der „grossen Passion" (so genannt des Grossfolio-Formats wegen, durch welches, wie durch die Verschiedenheit der Darstellungen, sich dieser Bildercyklus von dem „kleinen" Passions-Schnittwerk unterscheidet). Die durch die Grossartigkeit ihrer Compositionen ihren Titel vollkommen rechtfertigende grosse Passio Domini hat auf dem Titelblatt den leidenden Christus, welcher nackt, mit der Dornenkrone, auf einem Steine sitzt und von einem der Kriegsknechte das Rohr gereicht bekommt. Die Gestalt des Herrn höchst edel und von schöner Fülle; der Kriegsmann, im mittelalterlichen Kostüm, höhnend und eifernd, und von gleichfalls trefflich schönen Körperformen. Der händeringende Heiland wendet das majestätische Haupt voll göttlichen Erbarmens zum Beschauer, denn als Titelbild hat diese Darstellung symbolische Beziehung auf die fortdauernde Schmach, welche dem Erlöser von dem Sünder widerfährt, daher auch bereits die Wundenmale auf Händen und Füssen angedeutet sind. Die Kreuztragung: ein figurenreiches, dichtgedrängtes und doch den Inhalt vollkommen übersichtlich gebendes Bild; der Heiland in der Mitte, unter der Kreuzeslast aufs Knie gestürzt; rechts der Scherge, der in prunkhafter Entfaltung eines kraftvollen Körperbaues ihn am Strick emporreisst; links die knieende Veronika mit dem Schweisstuch in den Händen, zu der sich Christus mit liebevollem Blick umwendet. Hinter ihm ein andrer Scherge, ihn mit wilder Hast zwischen Steinen und Disteln niederstossend, und Simon der Kyrener, ein freundlicher, eben Christus die Kreu-

Koppmayero typographo Augustano. Augustae Vindelicorum 1675. Vergl. Josef Heller's Dürerwerk S. 551. Sie enthält 11 Blätter (das Abendmahl, Christus am Oelberg, die Gefangennehmung, die Geisselung, das Eccehomo, die Kreuztragung, Christus am Kreuz, die Beweinung des Leichnams nach dessen Herabnehmung, die Grablegung, die Niederfahrt zur Höllen oder Erlösung aus dem Fegfeuer, und die Auferstehung), sonach die vollständige Folge mit Ausnahme des symbolischen Titelblatts der ersten Ausgaben, welches den Dulder für die Menschheit mit dem Kriegsknecht zeigt. — In den durch ihre Anmuth und Gemüthlichkeit hochberühmten Holzschnittbildern des Lebens der Maria hat Dürer natürlich weniger die Grossartigkeit seiner Ideen, wie wir solche in seinen tragisch schönen Passionsbildern bewunderten, als vielmehr die Tiefe und Liebenswürdigkeit seines ganzen deutschherzlichen Wesens offenbart. Es ist eine Reihe von 20 Darstellungen, wo wir in die zarteren häuslichen und gesellschaftlichen Verhältnisse des Lebens eingeführt werden. Unter diesen Compositionen zeichnen sich durch vorzüglichste Schönheit aus: die goldene Pforte (Joachim und Anna, die sich nach der traurigen Trennung jetzt mit der Aussicht auf freudenreiche Zukunft holdselig in den Armen halten); die Geburt Mariens (Darstellung einer Nürnberger Wohnstube mit zahlreicher Versammlung von Frauen und Mägden, voll anziehendster Naivetäten); die Beschneidung (ein Gegenstand, der von andern Meistern oft so unangenehm, ja absurd behandelt worden, aber in Dürers bei allem Figurenreichthum klar geordnetem Bilde zur gemüthlichsten Darstellung einer eigenthümlich durchgebildeten nationalen Sitte gediehen ist); die Flucht nach Aegypten (die heilige Familie auf anmuthigem Wege durch einen dichtverwachsenen fruchttragenden Wald); die Niederlassung in Aegypten (eine Darstellung anmuthigster Ruhe und reinsten Behagens, wo wir die heil. Familie in den Ruinen eines alterthümlichen Palastes wohnend finden, Maria mit der Spindel an der von schönen anbetenden Engeln umstandenen Wiege sitzend, Josef aber mit Zimmermannsarbeit beschäftigt, wobei ihm eine Menge holder Kindengel in lustigem Spiele helfen); endlich der Tod der Maria (eine vollendet schöne Composition, die eine der höchsten Stellen unter Dürers sämmtlichen Arbeiten einnimmt und darum auch mehrfach von seinen Nachfolgern in Farben ausgeführt worden ist). Marcantonio Raimondi, der nachherige Stecher Raffaels, brachte die Holzschnittbilder des Lebens der Maria sowie die der kleinen Passion, jedoch nicht alle, in Kupfer, wodurch diese Dürerschen Compositionen in Italien verbreitet wurden. Raimondi übertrug sie in Kupferstich wohl weniger auf Erwerb (denn er gab sie weder in Buchform noch mit Text heraus), als vielmehr zu seinem Studium. Der berühmte Stecher fühlte das Bedürfniss, von Mantegna's conventioneller Schraffirung mit Diagonalstrichen, oder dem feinen Gekritzel der Niellisten und Goldschmiede, zu einer Ausführung durch breitere, nach den Oberflächen der beleuchteten Körper sich richtende Strichlagen überzugehen, und da Dürers Holzschnitte in Hinsicht auf Freiheit, Verstand und Grossartigkeit in Führung des Griffels, weit bewundernswürdigere Muster sind als seine mit mühsamster Sorgfalt und Feinheit behandelten Kupferstiche, so suchte Raimondi sich mehr nach jenen als nach diesen zum Kupferstecher auszubilden, und auf diesem Wege, sowie durch ein ebenso richtiges Auffassen und Eindringen in den Geist seiner raffaelischen Vorbilder, ist er zu der hohen Stufe gelangt, die ihm unter den Kupferstechern jenseits und diesseits der Alpen auch jetzt noch eingeräumt werden muss. Raffael scheint ihn in der Richtung seiner Studien auf die Dürerschen Holzschnitte bestärkt und ferner dazu aufgemuntert zu haben, daher sind von Raimondi nur etwa vier Kopien nach Dürerschen Kupferstichen, hingegen über sechzig nach Dürerschen Holzschnitten vorhanden.

1512. — Diesem Jahr gehört der grösste Theil einer dritten Bilderreihe aus der Leidensgeschichte an, welche Dürer in zahlreichen kleinen Stichen herausgab. Wir haben dieser Passionsstiche schon im Biographischen würdigende Erwähnung gethan. — Andere von 1512 datirende Blätter sind: „Maria auf der Rasenbank, das Kind säugend" (in 8. Bartsch 36.); Christus der Dulder, stehend, rechts ein Baum" (in 8. Bartsch 21.) und der „heil. Hieronymus betend am Pult in der Felsenschlucht" (in gr. 4. Bartsch 59.), die beiden letztern höchst seltene geätzte Blätter. Ferner der „Marktbauer," Stich in 8. Bartsch 89. — Von Handzeichnungen ist bemerkenswerth ein Löwe auf Pergament, der im Dürerhause zu Nürnberg aufbewahrt wird.

1513. — In der Samml. Josef Hellers zu Bamberg der „Flügel eines Vogels," ein wahres Prachtstück Dürerscher Kleinmalerei auf Pergament, wo mit der bewundernswürdigsten Ausführung die geschmackvollste Leichtigkeit der Behandlung vereinigt ist. — In der kön. Samml. zu Berlin ein „männlicher Kopf" in Deckfarben auf Pergament. — Aus derselben Zeit etwa schreibt sich das kostbare Kapitalblatt des heil.

Hubertus, der bei seinem Pferde kniet und die Hände gegen das ihm im Geweih eines Hirsches erscheinende Crucifix zum Gebet erhebt. Dieses Blatt mit dem Schutzherrn der Jagd ist einer der trefflichsten und seltensten Kupferstiche unsers Meisters, wo sowohl der Ausdruck als die hohe Genauigkeit in der Ausführung der Einzelheiten alle Bewundrung verdient. Schon oft bezahlte man die guten Exemplare dieses Stiches auf französ. Auctionen mit 300 bis 800 Francs. In der Rumohrschen Samml. befand sich ein wahrhaft einzig zu nennender Druck von ausserordentlicher Kraft. Einen kostbaren Druck trifft man auch in der kön. Kupferstichsammlung zu Dresden. Der Stich in Grossfolio. (Bartsch 54.) Kaiser Rudolf II. besass die Platte, die er, begeistert von ihrer Schönheit, vergolden liess.

1514. — Ein „Christuskopf mit der Dornenkrone" unter den Gemälden bei Kaufmann Merkel zu Nürnberg; ein anderer in der Universitätssammlung zu Göttingen. — Das Rundtäfelchen in Speckstein mit dem Profilbildniss eines etwa dreissigjährigen Mannes, ächte Dürerarbeit in der Berliner Kunstkammer. — St. Hieronymus in seiner Zelle (Dürers Zimmer), ein kostbares Hauptblatt unter den Dürerschen Stichen. (Folio. Bartsch 60.) Ferner der büssende Hieronymus in der Felsenlandschaft, gleichfalls ein Kapitalblatt in Folio (Bartsch 61.) und in trefflichen Drucken vorkommend. Nach einem dieser Stiche hat der Nürnberger Math. Strobell 1557 eine in Bunzenarbeit (*au maillet*) vollendete Platte geliefert, welche Kopie im Besitze Lukas Kranachs war und jetzt in der kön. Kupferstichsammlung zu Dresden aufbewahrt wird. Die Strobellsche Platte ist vergoldet und eignet sich nicht zum Abdruck, ähnlich so manchen andern Platten von derartiger Arbeit, welche oft in Silber ausgeführt bei unsern wohlhäbigen Vorfahren zur Verzierung der Schreine oder auch der Wände dienten.

1515. — Auf der Münchener Bibliothek die geistreichen mit der Feder gefertigten Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Max. Die erste, 1808 zu München erfolgte Herausgabe derselben hat der Oberbibliothekar von Aretin besorgt, der sie unter dem Titel: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen* erscheinen liess. Es sind sieben Foliohefte mit 43 treu und schön von Nepomuk Strixner nach den Originalien lithographirten, farbig gedruckten Blättern, nebst Dürers Bildniss, einer Vorrede und einem Inhaltsverzeichniss. (In Rud. Weigel's Kunstkatalog zu 18 Thalern angesetzt.) Eine englische Ausgabe unter dem Titel: *Albert Dürer's Designs of the Prayer-Book* enthält dieselben Lithographieen in Farbendruck nebst Dürers Porträt und dem Vorwort vom Münchener Bibliothekar Bernhart. (London 1817. Folio. Der Preis nach Weigels Kat. 11½ Thaler.) — Das umfänglichste Dürersche Holzschnittwerk: die Ehrenpforte des Kaisers Max, wovon verschiedenzeitige Ausgaben kursiren, deren jüngste die von Adam Bartsch besorgte ist. Den grössten Antheil am Schnitt der kaiserlichen Ehrenpforte hat, laut Neudörffers Nachrichten, der Formschneider und Mitbürger Dürers Hieronymus Rösch gehabt. Der Kaiser fand an der künstlichen Arbeit solch Wohlgefallen, dass er fast täglich zum Meister Hieronymus ins Frauengässlein fuhr, woher sich noch lange zu Nürnberg ein Sprüchwort erhielt, „der Kaiser fährt wieder ins Frauengässchen (zu den Dirnen)." Auch ein andres Nürnberger Sprüchwort: „die Katze sieht den Kaiser an" schreibt sich von jenen Besuchen her; der Meister nämlich war ein Katzenfreund und wurde einmal in ganzer Gesellschaft seiner Freundinnen vom Kaiser überrascht, dem die Thiere, statt auszuweichen, recht gross und breit ins Gesicht guckten. Sicher steht sonach der früher bezweifelte Punkt, dass die Ehrenpforte noch bei Lebzeiten Maxens geschnitten worden, wenngleich die erste Ausgabe späteres Datum trägt. Rösch schnitt, nach allgemeiner Annahme, nicht nur die mit Zügen verzierten Buchstaben der Versüberschriften der einzelnen Stücke des Riesenholzschnitts, sondern arbeitete auch an den historisch-allegorischen Compositionen des Werks. Die Ueberschriften sind deutsch; jedoch mag es auch eine lateinische Edition gegeben haben, da noch einzelne Blätter mit latein. Ueberschriften und ein als Titel mitlaufendes latein. Textblatt in gleichzeitiger Fracturschrift vorkommen. Letzteres lautet: *Imperator Caesar divus Maximilianus, pius felix augustus Christianitatis, supremus Princeps Germaniae, Hungariae, Dalmatiae, Croaciae Bosniaeque Rex, Angliae, Portugaliae et Boemiae heres. Archidux Austriae, Dux Burgundiae, Lotaringiae, Brabanciae, Stiriae, Carinthiae, Carniolae, Limburgiae, Lucenburgiae et Gheldriae, Comes princeps in Habsburg et Tirolis, Lantgravius Alsaciae, Princeps Sueviae, Palatinus Pannoniae, Princeps et Comes Burgundiae, Flandriae, Goriciae, Arthesiae, Holandiae, et Comes Selandiae, Phirretis in Kiburg, Namurci et Zutphaniae, Marchio super Anasum, Burgoniae et sacri Imperii, Dominus Phristiae, Marchiae, Sclavonicae, Mechliniae, Portus Naonis et Salinarum.*

der Hofbibliothek zu Wien besagt. Die letzte durch Adam von Bartsch besorgte Edition erschien 1799 unter dem Titel: *Ehrenpforte. Arc triomphal de l'Empereur Maximilien I., gravé en bois d'après les dessins d'Albert Durer. A. Vienne, chez T. Mollo et Co.* Bartsch machte sich durch diese Wiederherausgabe doppelt verdient, denn er übertrug alle die Schnitte, wovon die Platten verloren gegangen, auf Kupfer und stellte so das bis dahin immer nur bruchstückweis zu bekommende Werk in der erwünschtesten Vollständigkeit wieder her. — In das Jahr 1515 fällt auch der berühmte Holzschnitt mit dem Rhinozeros. (Querfol. Bartsch *P.-Gr.* 136.) Die Helldunkelabdrücke, welche von diesem Blatte vorkommen, sind später entstanden; Hendrik Hondius oder ein noch späterer Besitzer der Originalplatte fügte erst die Platte für den Farbenton hinzu. Man bemerkt in den ältesten Abdrücken (welche deutsche Schrift in 5½ Zeile haben) links an den Hinterfüssen des Rhinozeros einen Plattensprung, der vom ersten Abdruck anfangend sich immer weiter nach rechts zieht. Im Abdruck mit holländischer Schrift reicht er schon bis in die Vorderfüsse, und in den Helldunkeldrucken geht er sogar in die Schnauze des Thiers, folglich durch das ganze Blatt. Ueberhaupt sind in letztern Abdrücken die Schraffirungen schon etwas stumpf, und an den Stellen, wo viele feine nah beieinanderliegen, floss die Schwärze zusammen. Eine sehr genaue Kopie von Hans Liefrinck ist leicht erkennbar durch den Mangel der Jahrzahl. — Endlich bleibt zu erwähnen der auf eine Eisenplatte geätzte „Christus am Oelberg."

1518. — Der treffliche Stich: „Maria am Zaune sitzend, von zwei Engeln gekrönt" (8. Bartsch 39.), und der schöne Holzschnitt: „Maria von Engeln gekrönt und angebetet." (Folio. Bartsch 101.) — Bildnisszeichnungen aus der Augsburger Reichstagszeit. Vergl. die Mittheilungen unter 1520.

1519. — Albert von Brandenburg, Erzbischof und Kurfürst von Mainz, etwas nach rechts gewendet, was ganz trefflich auf seinen Charakter hindeutet. Höchst seltenes und merkwürdig feingestochenes Brustbild (in 8. Bartsch 102.), gewöhnlich der kleine Kardinal genannt. Man findet dieses Blatt auf der Rückseite des Titels zu dem köstlichen „Heiligthumsbuch der Stiftskirche St. Moritz und Maria Magdalena ad velum aureum sive ad sudarium Domini zu Halle in Sachsen 1520." Die kostbarsten Drucke sind ohne Text; die zweiten Abdrücke haben auf der Rückseite einen Titel mit Missalbuchstaben. Es gibt sehr täuschende Nachstiche. — Ein zweiter berühmter Kupferstich Dürers aus dems. Jahre ist der lesende heil. Antonius. (Qu. 8. Bartsch 58.) Dies sehr vollendete Blatt ist ebenso selten und existirt gleichfalls in ausgezeichneten Drucken. Auch hiervon gibt es täuschende Kopien, deren eine wahrscheinlich vom Meister *J. H. V. E.* ist. Vergl. Ludwig Schorn's Notiz im Kunstblatte 1830, S. 72. — Von 1519 ist ferner der ausgezeichnete Holzschnitt, welcher den Kaiser Max umgeben von Schutzheiligen darstellt, wie demselben am Altar der segnende Herr erscheint. Unten in zehn Linien: *Imperator Cesar divus etc. etc..... diebus XIX.* (Sehr gross Folio. Bartsch' Peintre-Graveur, Appendix, 32. Heller's Dürerwerk, 2045.) Ferner das kostbar geschnittene und äusserst seltene Bildniss: „Kaiser Max umgeben von zwei Säulen und Greifen." Unten: *Der Teur Furst etc.* 1519. (Gr. Fol. Bartsch 153.) — Sodann ein mit Kohle gezeichnetes männliches Profilbildniss in der kön. Kupferstichsamml. zu Berlin.

1520. — Die Kupferstiche: „Maria von einem Engel gekrönt (in 8. Bartsch 37), „Maria mit dem eingewickelten Kind auf dem Schoosse" (in gr. 8. Bartsch 38.), „Maria vor der Thür sitzend" (dies nur ein Dürern zugeeignetes, übrigens seltenes Blatt, in Grossoctav; Bartsch 45.) und das Bildniss Philipp Melanchthons. Letzteres Blatt, welches J. F. Linck in Berlin entdeckt und zuerst im Kunstblatte 1841 beschrieben hat, stellt den Mitreformator Luthers in ganzer Figur stehend dar, und nur diese ist von Dürers Hand, zart und sehr ausgeführt, gestochen. Der Hintergrund, ein Zimmer mit einem Fenster an jeder Seite, in dem sich rechts ein Tisch und auf demselben ein mit dem Worte *Biblia* auf dem Deckel bezeichnetes Buch befinden, ist von anderer, späterer und wenig geschickter Hand hinzugefügt und besonders in der Zeichnung sehr mangelhaft. Die Figur Melanchthons ist nach links gewendet und von dieser Seite beleuchtet; der *en face* dargestellte Kopf ohne Bedeckung und sehr vollendet. Bekleidet ist der Reformator mit einem langen weiten und pelzverbrämten Rocke, den er mit der linken Hand, worin er zugleich ein Buch hält, zusammenfasst. Der rechte Arm hängt am Körper herab, mit der Hand eine runde Mütze haltend; die Füsse sind mit grossen, vorn breiten Schuhen versehn. Der Fussboden ist getäfelt, jedoch von späterer Hand hinzugefügt, obgleich die auf demselben sichtbaren Schlagschatten deutlich die Arbeit Dürers zeigen, die nur durch spätere Kreuzschraffirungen verstärkt worden ist. An der untersten Stichlinie befindet sich die Jahrzahl 1520 so getheilt, dass die Zahlen 15 in der Mitte der linken,

und 20 in der Mitte der rechten Hälfte der Plattenbreite stehen. Die Form dieser Zahlen stimmt so genau mit denen auf andern Dürerschen Stichen überein, dass darin des Meisters Hand unverkennbar ist. Die ganze Vorstellung ist mit einem Stichrande versehn und innerhalb desselben 5 Zoll 3 Linien hoch, 3 Zoll breit. Von allen Seiten ist der Plattenrand gleichmässig 1 Linie breit. Ein Monogramm ist nicht vorhanden. Der Abdruck dieser wahrscheinlich vom Meister unbeendet zurückgelassenen Platte (er hatte sie vielleicht vor seiner in dems. Jahre erfolgten Abreise nach den Niederlanden in Arbeit) ist kräftig und rein, und das Papier mit dem bei deutschen Kupferstichen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts vorkommenden übereinstimmend.

In die Jahre 1520 und 21 fallen viele der herrlichen Zeichnungen aus dem Bilderbuche, welches Dürer auf seiner niederländischen Reise bei sich führte und worin er eine Menge Bildnisse von Personen zeichnete, die ihm in irgend einer Weise merkwürdig waren. Etwa zwei Drittheile davon brachte der verst. Generalpostmeister von Nagler in seine berühmte Sammlung, die nun den königlichen Kunstsammlungen Berlins einverleibt ist. Sie sind hier in sechs Abtheilungen geordnet, nämlich: Patrizier von Nürnberg; geistliche Personen; Verschiedene; 4 Bildnisse aus der Familie Pfinzing; fürstliche Personen (Brandenburg, Baiern, Würtemberg) und andre stammbäumige Herren. In der Abtheilung der Vermischten kommt ein flüchtig aber meisterlich mit der Kohle gezeichnetes Bildniss des von Dürer „Thomas Polonier" genannten Bolognesers Tommaso Vincitore vor, der nach seines Meisters Raffael Tode nach den Niederlanden gewandert war. — Das schönere Drittheil der Handzeichnungen aus Dürers Bilderbuche besitzt der namhafte Sammler und Kunstschriftsteller Josef Heller in Bamberg, bei dem auch einige Blätter aus einem zweiten kleineren Bilderbuche, welches Dürer 1518 zur Reichstagszeit in Augsburg füllte, gefunden werden. Die Hellersche Sammlung ist wahrhaft einzig in ihrer Art und in der Welt nicht so wiederzufinden. Heller selbst hat sie in seinem Buche über das Leben und die Werke Dürers (Bd. II. Abth. I. S. 17—34) genau beschrieben. Aus dem kleinern Zeichnungsbuche sind die ersten dreizehn Nummern auf Kreidepapier, meist mit dem Stift oder mit schwarzer Kreide gezeichnet, auch wohl weiss aufgehöht, der „*Thumpropst*" (Nr. 4) aber zugleich mit Rothstift belebt. Diese Bildnisse sind meist von vorn genommen oder auf Dreiviertel gewendet, während die Blätter des grössern Buchs (Nr. 14—74) auf gewöhnlichem Zeichnenpapier sämmtlich scharf von der Seite genommen sind. (Ebenso die Berliner Blätter, mit Ausnahme eines Einzigen, worauf der Meister Hans Volz, Dürers „Parbierer," von vorn gezeichnet ist.) Die zum grossen Buch gehörenden Bildnisse sind meist mit der Kohle gezeichnet und nur hie und da mit Kreide leicht ausgeführt, jedoch so geistreich, bestimmt und dennoch breit, dass man aus diesen Zeichnungen wohl begreift, wie selbst Raffael unsern Meister so hoch preisen konnte, während seinen Gemälden immer noch eine gewisse Härte in Zeichnung wie in Färbung eigen ist. Josef Heller hat die Blätter genau so geordnet, wie sie nach einander in Dürers Reisetagebuch erwähnt sind. Leider sind die sämmtlichen Blätter des grössern Bilderbuchs (auch die zu Berlin befindlichen) rund um die Conturen beschnitten, wodurch freilich gar manche Feinheit vernichtet worden ist. Einen frühern Besitzer mag schreckliche Langeweile geplagt haben, als ihn der Satan verleitete, diese kostbaren Bildnisszeichnungen auszuschneiden, um sie nachher auf anderes Papier aufzukleben. Besonders interessant sind im Hellerschen Dürerschatz mehre Künstlerbildnisse wegen ihres Ausdrucks sowohl als wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung, und einige weibliche Porträts wegen ihrer Anmuth und Lieblichkeit. Hervorhebung verdienen: Meister Laux und Hans Mahler*) (Nr. 14); der schön gezeichnete Kopf des uns

*) Unter dem Maler Hans ist der fürstbischöfliche Hofmaler Hans Wolf zu verstehn, der (laut einer Notiz Josef Hellers im „Bericht über den Kunstverein zu Bamberg 1843") in den Bamberger Hofkammerrechnungen von 1508—1538 vorkommt. Als Dürer im J. 1517 sich am Bamberger Hofe aufhielt, um ein Bildniss des Fürstbischofs Georg III. von Limburg zu malen, half ihm der Maler Wolf dabei mit Farben aus, welche diesem aus der fürstlichen Hofkammer bezahlt wurden. Auf der Reise nach den Niederlanden begriffen verweilte Dürer am 14. Juli 1520 zu Bamberg und erhielt hier von demselben Hans Wolf sowie von einem Meister Benedikt Laux einen Hochachtungsbeweis, der nach damaliger Sitte in einer Weinsendung bestand. Dürer bemerkt dies in seinem Tagebuch mit folgenden Worten: *Item Maister Laux Benedikt und Hans Mahler haben mir Wein geschenkt.* Zum Andenken an sie zeichnete Dürer die obenerwähnten Bildnisse in sein Zeichnungsbuch. — Von Hans Wolfs Kunstübung weiss man nur, dass er für den Fürstbischof Georg den Dritten von Limburg acht Zeichnungen zu Fenstern der Altenburg entwarf, wonach die Gemälde von dem geschickten Glasmaler Veit Hirschvogel zu Nürnberg ausgeführt wurden, und dass er kurz vor dem Tode genannten Fürstbischofs 1522 ein Bildniss desselben malte. In Dürers Reisejournal nach den Niederlanden, welches Josef Heller 1828 dem Dr. Campe zur Herausgabe der „Reliquien Albr. Dürers" mit Anmerkungen begleitet einsandte, und in der kleinen Heller-

freilich bis jetzt unbekannt gebliebenen „Portugallisch Factor“ (Nr. 16) und der des Nikolaus von München (Nr. 19); das liebliche Köpfchen der Jungfrau Suten (Nr. 20); die feine Zeichnung in „Lampaters Sun“ (Nr. 22); Wolfgang Rogendorf, Wilhelm Hauenhut, „Maister Marx der Goldschmied,“ „Maister Dietrich Glasmahler“ und Maister Jacob (Cornelisz) der Mahler“ (Nr. 24—28); der unbekannte Lukas von Danzig (Nr. 39); „Maister Heinrich Maler,“ vielleicht Herri de Bles (Nr. 41); das schöne Köpfchen der Bernhardt Paumgärtnerin (Nr. 68) und der Kopf des Ulmer Malers „Maister Conrad Merckel“*) (Nr. 73). Höchst wünschenswerth wär' es, wenn diese Handzeichnungen nebst den übrigen Dürers, welche sich in Hellers Samml. zu Bamberg vorfinden, zur Vervielfältigung nachgezeichnet und so dem Publikum näher gebracht würden. —

1521. — Männliches Brustbild mit pelzgefüttertem Kleide, Nr. 524 in der Dresdner Gallerie. (Dies auf Holz gemalte Porträt wird für das Ebenbild des Lukas von Leyden gehalten.) — Demselben Jahr gehört die schöne Armbrust mit geschnitztem Elfenbeinschafte an, welche in der Ambraser Sammlung zu Wien aufbewahrt wird und Dürers Monogramm trägt. Dieses Schnitzkunstwerk lässt über die Aechtheit als Dürersche Elfenbeinarbeit keinen Zweifel zu und war wohl ein Weihgeschenk unsers Meisters für Kaiser Karl den Fünften, der ihm bereitwilligst die unter Max erworbenen Privilegien bestätigt hatte. — Von 1521 ist auch das gezeichnete Bildniss des „dreiundneunzigjährigen Alten zu Antwerpen,“ das sich in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien vorfindet.

1522. — Der grosse Triumwagen des Kaisers Max, welchen zwölf Pferde ziehen. Nach Pirkheimers Angaben von Dürer componirt und trefflich in Holz geschnitten von Hieronymus und Wolfgang Resch. In grösstem Querfolio. Die Holzplatten zu den acht Blättern, aus welchen sich das Werk zusammensetzt, werden in der k. k. Bibliothek zu Wien aufbewahrt. Es gibt nach Ludwig Schorns Angabe zwei Ausgaben vom J. 1522, die eine noch ohne, die andre mit Privilegium, beide mit deutschen Ueberschriften, die mit beweglichen Lettern gedruckt sind. Die dritte Ausgabe erschien 1523 mit lateinischem Text. (Noch vor Mitte des 16. Jahrhunderts erschien eine schöne sehr täuschende Nachbildung vom niederländischen Formschneider Cornelius Liefrinck. Sie ward von dessen Wittwe herausgegeben; man liest nämlich auf dem letzten Blatte: *Impressus est Currus iste Antverpiae per Viduam Cornelii Liefrink anno* 1545.) Die vierte und letzte, durch Jakob Kinig besorgte Originalausgabe datirt vom J. 1589, wie der Nachsatz zur Schlussschrift ausweist: *Anno autem Domini M. D. LXXXVIIII. Jacobus Chinig Germanus tabulas hasce ab haeredibus A. Dureri aere emptas iterum Venetiis divulgandas curavit. Kinig Germanus.* (Im J. 1609 erschien eine zweite Ausgabe der Liefrinckschen Kopie. 8 Bl. in der Grösse der Originalplatten, mit Nummern versehn, wo im Original Buchstaben stehen, und mit der Titelschrift: *Triumphalis hic currus ad honorem invictissimi ac gloriosissimi principis Domini Maximiliani Caesaris semper Augusti concinnatus est, ac per Albertum Durer deliniatus.* Auf dem letzten Blatte steht: *Impressus est*

---

seben Schrift: Albrecht Dürer in Bamberg in den Jahren 1517, 1520 und 1521 (Einladungsschrift zur Feier seines 300jährigen Jubiläums am 18. April 1828 durch den Kunstverein zu Bamberg), ist dieser Künstler, welcher Dürern Wein schenkte, irrigerweise Hans Wolf Katzheimer genannt worden. Dies berichtigt Heller in seinem Kunstvereinsbericht vom J. 1843 dahin, dass nach genauerer Forschung Hans Wolf und Katzheimer sich als verschiedne Personen ergeben haben. Katzheimer führte auch den Namen Wolf, aber als Vornamen, und ist dadurch bekannt, dass er 1493 für den Fürstbischof Heinrich Gross von Trockau mehre Fenster der Nürnberger Sebalduskirche malte, welche unter dem Namen der Bamberger Fenster noch heut zu den schönsten Zierden dieser Kirche gehören.

*) Konrad Merkel, von welchem sich zu Nürnberg ein Gemälde mit der Darstellung des heil. Abendmahls erhalten hat, gehörte zu Dürers intimsten Freunden. Im Journal des Hrn. von Murr finden wir ein handschriftliches Bruchstück mitgetheilt, das einigen Versen zur Einleitung diente, welche Dürer an den Ulmer abschickte. Es stehe hier als Curiosität.

Jhesus Maria 1510.

Conrad Merkel Maler zu Ulm, gar mein gueter Freund, schrieb mir einen gar frölichen Brief. Damit er mich zum Gelächter bewegte, zog er an: Er hätte gar ein irrig Gemüt, denn die Gelehrten in Ulm könnten nit auflösen. Nun vernehme er, ich wäre gar ein weiser Mann, ich sollte ihn von solcher Fantasei erledigen, und wäre das der Handel. Er hätte kürzlich eine Tafel auf einen Altar gesetzet, nun käme jedermann dafür und sprecke: Ei wie stehet auf dem Altar so eine schöne Tafel! Darum so ich die Tafel gesetzt habe, wie kann sie dann stehen? Darauf habe ich ihm die untern Reime in einem Briefe zu anderer Geschrift gesetzet und gesandt.

Diese Reime mögen von etwas derbem Ausdruck gewesen sein, da Hr. von Murr sie nicht abgedruckt hat, der doch übrigens keinen Anstand nahm, sogar die verrufene „Monachopornomachie“ wieder aus dem Staube hervorzuziehen. Dass indess Dürers biedermännische Fröhlichkeit, wie so mancher nachdrückliche Scherz unserer treuherzigen Altvordern, höchst ehrbar und unschuldig gemeint war, beweist genugsam die fromme Ueberschrift.

currus iste Amstelodami per Harmannum Allard Koster et Davidem de Meyne anno 1609.) Der Triumfwagen selbst ist weniger anziehend als die allegorischen weiblichen Gestalten, die ihn begleiten; z. B. auf dem 7. Blatte die Figuren der Audatia und der Magnanimitas. — Aus dem J. 1522 schreibt sich auch das kostbar geschnittene Bildniss des Ulrich Varnbuler (ein Blatt in schmalem Grossfolio). Dieser Meisterschnitt von Dürers eigener Hand hat 16 Zoll Höhe bei 12 Zoll Breite und ist in den alten Nürnberger Drucken, die so schön und kräftig sind, höchst selten. Die spätern Abdrücke haben die Adresse des Niederländers Hondius. Dieser hat davon auch mit Hilfe zweier vorbereitender Platten Helldunkelblätter gedruckt. Hier zeigt sich gegen links ein Plattensprung, der durch den Besatz des Kleides bis an die Brust reicht.

1523. — Die Flügelbilder mit den Heiligen Josef und Joachim, Simeon und Lazarus, in kleinen Figuren auf Goldgrund. Sie kamen mit der Boisserée'schen Sammlung in die Münchener Pinakothek, wo sie im 7. Kabinet unter Nr. 123 und 127 gesehn werden. Sie waren innere Flügelbilder, wovon die äussern abgesägt worden sind. In schönen Farben gemalt und von würdigem Ausdruck, weichen sie doch im Wesentlichen nicht von Dürers frühern Werken ab. Von den Bildern der Aussenseiten ist das eine mit zwei spielenden Pfeifern in der Walraffischen Sammlung zu Köln; das andre sieht man im Städelschen Institut zu Frankfurt. Dies schildert den leidenden Hiob, wie er von seiner Frau zur Linderung seiner Schmerzen mit Wasser begossen wird. In der Ferne geht Hiobs Haus in Flammen auf. Diese leicht gemalte Tafel hat 34 Zoll 6 Lin. Höhe bei 18 Zoll 4 Linien Breite. — In Kuglers Gesch. der Malerei (II. S. 111) wird aus demselben Jahr eines Gemäldes der heil. Dreifaltigkeit gedacht, das sich im Privatbesitz zu Augsburg befinde und der grossen und edlen Behandlung sowohl als der trefflichen Ausführung wegen gerühmt werde. — Zwei Bildniss-Stiche. Profilbild des Kardinals Albert, Kurfürsten von Mainz, mit voller Wendung nach rechts, oben 1523. In Octav. Bartsch Nr. 103. Heller Nr. 100. Dieser Stich, den Kardinal halben Leibes vorstellend, heisst zur Unterscheidung von dem 1519 gestochenen Brustbilde der grosse Kardinal. Höhe des Bildnisses ohne die zwei Inschriften 5 Zoll, Breite 4 Zoll 8 Linien. (Es gibt vom grossen Kardinal Abdrücke auf Atlas; ein solcher ist in Rud. Weigels Kunstkatalog für 8 Thaler ausgeboten und wird hier „fast einzig" genannt.) — Bildniss Friedrichs des Weisen von Sachsen, *en face*, den Blick ein wenig nach links wendend; unten 1523. In Grossoctav. Bartsch 104. Von diesem in ausgezeichneten Drucken vorhandenen Stiche gibt es auch einen originalseitigen Nachstich, den man an den zwei Schwertgriffen des Wappenschildes erkennt. Im Original hat der Balken, welcher das Kreuz bildet, an den Enden Knöpfe, die in der Kopie abgestumpft erscheinen. — Der heil. Simon, nach rechts gewendet. Stich von 4 Z. 4 L. Höhe bei 2 Z. 9 L. Breite. St. Bartholomäus, ein wenig nach rechts gerichtet. Eine Linie höher; in der Breite dem vorigen gleich. — Das Wappen Albrecht Dürers, in Holz geschnitten. Hoch 13 Zoll 2 Linien; breit 9 Zoll 6 Linien. — Mehre herrliche Handzeichnungen in der Sammlung des Erzherzogs Karl zu Wien: der stehende Apostel mit gefalteten Händen (die Züge an Dr. Luther erinnernd); St. Johannes; St. Andreas; St. Thomas; das Abendmahl; endlich Varnbülers Bildniss. In der kön. Kupferstichsammlung zu Berlin: eine sehr schön mit der Feder gezeichnete Landschaft.

1524. — Eine heil. Familie in der Pinakothek zu München. — Die Handzeichnung der Anbetung der Könige in der Samml. des Erzherzogs Karl. — Das gestochene Brustbild Willibald Pirkheimers, nach links gerichtet. Unten mit einer Schrifttafel, die über den Stichrand hinausreicht. (*Effigies Bilibaldi Birckheimeri.* 1524.) In Grossoctav. Bartsch 106. Dieser Stich (von 6 Zoll 8 Linien Höhe bei 4 Zoll 3 Linien Breite) gehört unter die Hauptwerke des Dürerschen Grabstichels und war schon bald nach Dürers und Pirkheimers Tode eins der gesuchtesten Blätter. Die Platte wurde aufgestochen, daher man Abdrücke mit dicker unreiner Schrift findet. Ein sehr vorzüglicher, höchst täuschender Nachstich von der Originalseite ist daran kennbar, dass die Schrifttafel unten nicht über den Rand des Stiches geht, und dass im Worte *EFFIGIES* das durch Ausglitschen des Stichels bewirkte Strichelchen über dem *G* fehlt.

1525. — Dieses Datum tragen die in Holz geschnitzten Bildnisse Friedrichs des Weisen und der Anna Dornle, Stieftochter des Kaspar Dornle, beide in der Ambraser Sammlung zu Wien, sowie eine Denkmünze auf Martin Luther. — In der Ambraser Samml. bewahrt man auch eine kolorirte, mit Wasserfarben ausgeführte Zeichnung auf, worin Dürer jenen merkwürdigen Traum dargestellt hat, welchen er in der Pfingstwoche dieses Jahres träumte und der ihn mit so banger Ahnung erfüllte. Dürers eigene Erzählung, wie er sie unter der Zeichnung

Dürers Freund war. Er ist beinah von vorn genommen und mit einer dunkelgrünen Mütze und einem schwarzen mit Pelz verbrämten Kleide angethan. Auf dem blauen Grunde liest man *Aetatis suae anno LV. Salutis vero MDXXVI.* Dies Bildniss ist kurz vor Muffels am 19. April 1526 erfolgten Tode gemalt. Die Auffassung des ernsten tüchtigen Gesichts ist nicht minder trefflich wie die im Holzschuherschen Bildniss; auch ist die Modellirung und Zeichnung, bis auf die etwas starke Ausladung des Umrisses an der schmalen Seite, ebenso meisterhaft; dagegen muss es dem Holzschuherschen an Lebhaftigkeit und Klarheit der Farbe, an Ausführung des Einzelnen nachstehen. Die Lichter des Fleisches (wobei er in jenem Bildniss mehr im Lokalton geblieben, ohne darum dem Modell etwas zu vergeben) nähern sich mehr dem Weisslichen; der Mittelton ist rothbräunlich, die warmbraunen Schatten sind etwas schwer. Das Pelzwerk in der Sätte des Tons wie in der Behandlung sehr vorzüglich. — Ein andres Exemplar des Muffelschen Porträts, das sich in der Sammlung des Kaufmanns Merkel zu Nürnberg findet, ist sicherlich ein altes, wiewohl sehr fleissiges Nachbild des Gemäldes in Pommersfelden. — Ein drittes vielgerühmtes Bildniss-Stück von Dürerhand aus dems. Jahr befindet sich in der k. k. Gallerie im Belvedere zu Wien. Es ist das Ebenbild eines Nürnberger Kaufherrn Johann Kleeberger, das als blosses Kopfstück nach Art einer Büste gemalt ist und die Umschrift hat: *E. JOANI. KLEBERGERS. NORICI. AN. AETA. SVAE. XXXX.* Oben in der linken Ecke das Dürerzeichen nebst der Jahrzahl, in den andern Ecken das Wappen des Dargestellten. Rundbild auf Holz, von 1 F. ½ Z. im Durchmesser. Der blasse männliche Kopf mit den grossen schwarzen Augen ist von eigenthümlicher Schönheit, und nur die Nase von etwas kleinlicher Form. Die Schatten sind leider von stark graulichem Ton. — Im J. 1526 vollendete Dürer auch das grossartigste Werk seines Pinsels, das jetzt der Münchner Pinakothek zur höchsten Zierde gereichende Doppelgemälde der lebensgrossen hochherrlichen Apostelgestalten des Johannes und Petrus, des Paulus und Markus, in welchen zugleich die „vier Temperamente" dargestellt sind. Wir weisen auf die im Biographischen gegebene Schilderung dieser Bilder zurück und bemerken hier nur, dass diese hochwürdigen Apostel und Evangelisten seit dem Jahr 1837 in äusserst trefflichen Stichen von Albert Reindel dem Publikum vorgeführt sind. (Blätter in Fol.) Kleiner hat sie Friedrich Fleischmann wiedergegeben im „Neuen Taschenbuch von Nürnberg." — Ferner findet man eine plastische Arbeit mit dem J. 1526 bezeichnet, nämlich eine kleine in Silber gegossene Schaumünze mit dem Profilbildniss Dr. Luthers, wozu Dürer die Form geschnitten hat. Ein Exemplar dieser Medaille wird in der Münzsammlung des Berliner Museums vorgefunden. Das Relief ist hier stärker als an den frühern Medaillons, die wir von Dürer als erweislich von seiner Hand angeführt und beschrieben haben. Die Behandlung zeigt sich mehr den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Bildnerei verwandt; indess ist auch hier, wie in Dürers frühern Reliefbildungen, wesentlich auf ein schärferes Hervorheben der Detailformen durch stärkere Einschnitte, also wiederum mehr auf einen gewissen malerischen Effekt hingearbeitet. Gegen die Authenticität der Medaille als Dürerwerk scheint kein erheblicher Zweifel aufzukommen. Die Art und Weise, wie auf dem Revers das Dürerzeichen, die Namensbezeichnung des Reformators und die Jahrzahl aus einer kleinen runden Vertiefung herausgearbeitet sind, könnte freilich auf die Vermuthung führen, dass diese Dinge sich auf dem Dürerschen Modelle selbst nicht befunden haben dürften; aber unzweifelhaft sind sie wenigstens aus seiner Zeit. Der Kopf auf dem Avers ist in seiner Fassung und in dem Halsabschnitte, welcher die Abrundung des Ganzen begünstigt, von einer Eigenthümlichkeit, die mit Dürers künstlerischem Charakter wohl zusammenstimmt. — Gleichzeitig entstanden zwei Bildniss-Stiche, davon der eine den Mitreformator Philipp Melanchthon in der Wendung nach rechts vorstellt (Bl. in gr. 8. Bartsch 105), der andre aber die Züge des Roterdamer Erasmus mit der Kopfwendung nach links aufweist. Letzteres Blatt (in Folio, bei Bartsch Nr. 107) gehört zu den Gesuchtesten unter den Grabstichelarbeiten unsers Meisters. Beide, in vortrefflichen Drucken vorkommend, zeichnen sich durch geistvollste Auffassung der dargestellten Berühmtheiten sowie durch bewundernswürdig feine Ausführung aus. — Von Holzschnitten ist zu erwähnen: eine Titeleinfassung, darstellend einen sitzenden und zitherspielenden Engel.

1527. — Aus diesem Jahre datirt ein Christuskopf (in der Sammlung des Dr. Campe zu Nürnberg) und eine grau in Grau gemalte Kreuztragung (in der Dresdener Gallerie). Ferner der Holzschnitt mit dem Brustbilde Dürers. Wendung nach links. Dies Bildniss zeigt unsern Meister streng und ernst; abgethan ist der heitere Tand jener Lockenfülle, die ihm früher, wie sich aus seinen Gemälden und aus schriftlich erhaltenen Scherzen ergibt, so theuer gewesen war. (Höhe des

geschaffen. In verschiedenen Mappen befinden sich (ausser vielen theils und meist mit der Feder, theils in Aquarell gezeichneten Thierstudien, Wappen, Lanzenknechten, Sätteln u. dergl.) namentlich folgende Interessantheiten: ein lachender Frauenkopf; eine Groteske, farbig und leicht getuscht; ebenso ein Glücksrad unter Weinranken; ein lebensgrosser Mannskopf in einer Kapuze (Tuschzeichnung aus dem J. 1503); zwei Weibsköpfe (1503); ein Kriegsknecht mit einem Hahn in der Linken und einem Glas in der Rechten (von 1504); vier Köpfe, weiss aufgehöht; ebenso der Kopf eines Greises; der reizende Kopf einer Jungfrau; ein sehr schöner Weibskopf von leichter Färbung auf grundirtem Papier; ein Christuskopf vom J. 1510, mit gelben Lichtern auf grünem Grunde; der Krönungsornat Karls des Grossen (ebenfalls mit 1510 bezeichnet); ein Mannskopf in Deckfarben auf Pergament (1513); ein männliches Profilbild (1519); eine Landschaft, sehr schön mit der Feder gezeichnet (1523) und ebenso das herrliche Blatt: Christus von allen Nationen getragen. — Im Handzeichnungs- und Kupferstichkabinet zu Dresden werden folgende Blätter gefunden: die leichtgetuschte herrliche Federzeichnung des Gott Vater zur „Offenbarung St. Johannis;" Christus an der Säule und ein anbetender Ritter; Christus am Kreuz (sehr schöne Federz.); Madonna umgeben von spielenden Engeln (leicht getuschte, mit Gold gehöhte Federz. vom J. 1509); männlicher Kopf (sehr schöne Federz. mit weissen Lichtern auf blauem Papier; männliches Bild der Gerechtigkeit mit Schwert und Waage, auf einem Löwen sitzend; drei Bl. Keiler und Sauen in Deckfarben und ein heil. Franziskus mit den fünf Wundenmalen. — In der kön. Kupferstichsammlung zu München nur Weniges, darunter ein auf Holz geklebtes, mit Kohle gezeichnetes männliches Brustbild, und die Federzeichnungen eines Knabenkopfs (1508) und Simsons mit dem Löwen. — Sehr viele Dürerzeichnungen sind schon früh, laut Sandrarts Bericht, nach dem Haag gewandert. — Zu Wien besitzt der Erzherzog Karl den wichtigen Handzeichnungsschatz aus der Hinterlassenschaft des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen. Diese Sammlung bewahrt gegen 150 Blätter; darunter finden sich: die heil. Dreikönige; ein betender Heiland; Reiter und Tod; ein Ecce homo; das Bildniss Michel Wolgemuts; eine Kreuzabnahme; eine heil. Familie in einer Landschaft (durch Sadelers schönen Stich bekannt); die heil. Familie mit St. Sebastian und St. Rochus (Entwurf zu einem Altarbilde mit Seitenflügeln); die Kreuzigung; die Verklärung Christi; die heil. Anna und St. Joachim; Kaiser Maxens Triumfwagen (in vier Blättern); ein männliches Bildniss; die Geburt des Herrn mit Heiligen, und St. Anton und Johannes der Evangelist (Entwurf zu einem Altarbilde mit Seitenflügeln); der Tod der heil. Jungfrau; der Besuch bei Elisabeth; Dürers Selbstporträt im Alter von 30 Jahren, und Varnbülers Bildniss. Aus dem J. 1484: Selbstporträt des Knaben Dürer. Von 1504: Handzeichnungen aus der Leidensgeschichte (Christus empfängt den Backenstreich; Christus vor Pilatus; Geisselung; Dornenkrönung; Kreuztragung; Grablegung etc.); von 1505: Christus am Kreuz; von 1507: die Marter der Christen; von 1508: der Kopf eines Alten; die Gefangennehmung Christi; der Kopf eines Alten mit Mütze; der Kopf eines Apostels, nach oben blickend; die Auferstehung, Entwurf zu einem Altargemälde; von 1509: eine Kreuzabnahme; von 1511: ein sitzender Schriftgelehrter; von 1514: eine Geburt Christi; von 1518: das Bildniss Kaiser Maximilians; von 1521: der alte Mann von 93 Jahren in Antwerpen; die Versuchung des heil. Jacobus; von 1522: Apelles' Bild von dem Urtheil der Dummheit (Entwurf zum Oelgemälde im gothischen Saale des Nürnberger Rathhauses); von 1523: das Abendmahl; ein stehender Apostel mit gefalteten Händen (Luther) und die Apostelgestalten des Johannes (Studie zum berühmten Doppelbilde in München), des Andreas und Thomas; endlich von 1524: eine Anbetung der Könige. (Sämmtlich wiedergegeben in dem zu Wien erschienenen Nachbildungswerke: *Lithographirte Copien von Original-Handzeichnungen berühmter alter Meister aus der Sammlung Sr. K. H. des Durchlauchtigsten Erzherzogs Carl von Oesterreich. Deutsche Schule, in 16 Heften à 4 Bl. in Royalfolio. Preis der 64 Blätter 48 Thaler.* Eine 2. Auflage dieses schönen Werkes ward zu Wien 1833 begonnen, aber nicht fortgesetzt.) Ausser der erzherzoglichen Samml. bewahren zu Wien auch die kais. Gallerie, die Hofbibliothek, die Ambraser Sammlung, die fürstlich Esterhazysche und die Grüningsche, werthvolle Reliquien von Dürers Zeichnerhand auf. — Ueber den nicht weniger denn 80 Blätter betragenden Zeichnungsschatz, den Hr. Heller zu Bamberg besitzt, haben wir bereits in den Mittheilungen über die Jahre 1520—21 nähern Bericht gegeben. — In der jetzt zerstreuten Samml. des Freih. von Rumohr befand sich die Zeichnung

einer ganz von vorn gesehenen Maria, welche das Kind auf dem Schoosse hält und auf einem reichverzierten Throne sitzt, an dessen Seite eine Vase und auf dieser ein harfespielender Engel. Unten nach links Dürers Künstlerzeichen. Auf graublau gefärbtem Körperpapier, meist mit weisser Farbe vollendet, wo durch mehr oder weniger Auftragen der Farbe sich der Grundton des Papiers zu Schattentönen bildet. An den tiefern Schattenseiten wenig mit der Feder schraffirt. Höhe 5 Z. 8 L., Breite 3 Z. 6 L. Oben rund. Dieses kostbare Blättchen, wo nur die rechte Seite des Thrones etwas gelitten hat, ist von lieblichstem Ausdruck, ganz im Geist altitaliänischer Meister, so dass man fast versucht wird zu glauben, Dürer habe hier einmal von jenen entlehnt. (Auch fand sich in der Rumohrschen Samml. eine kleine mit Feder und Bister ausgeführte Skizze der Gefangennehmung Jesu [links Petrus und Malchus], welche viele Aehnlichkeit mit dem gestochenen Blatte aus der kleinen Passion hat. Hoch 5 Z. 2 L., breit 3 Z. 7 L.) — — Von gestochenen und geschnittenen Blättern, welche Dürers Hand theils sicher angehören, theils mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, haben wir noch nachfolgende Reihe in Erwähnung zu bringen. Wir beginnen mit dem Kupferstich von 1494 oder 1497 (die letzte Ziffer schwankt) mit der Darstellung vier nackter Weibsbilder. Manche nennen dies Blatt den Hexensabath, denn man sieht am Boden des Zimmers einen Todtenkopf und Knochen, im Grunde links den Teufel; Andere sehen in den Weibern Flehende zu Gott um Bewahrung vor dem bösen Versucher, denn man findet auf dem Blatte die Buchstaben *O. G. H.*, aus welchen man „O Gott hilf!" herausliest. — Der Traum oder der sitzend schlafende Mann, welchem die Lüsternheit als fliegender Dämon mit dem Blasebalge erscheint. Seltener Stich, vielleicht nach Wolgemuts Erfindung. In gr. 8. Bartsch 76. — Die Hexe auf dem von Kindern getragenen Ziegenbock reitend. Gestochnes Blatt in gr. 8. Bartsch 76. — Der grosse Satyr oder die „Eifersucht." Der Bocksfüssler sitzt links und schützt eine nackte Frau, welcher eine andere mit Schlägen droht. Ein Hauptstich in gr. Fol. Bartsch 73. — Das kleine Glück: die nach links gewendete nackte Frau auf der Kugel. Bl. in 8. Bartsch 78. Nach dieser *kleinen Fortuna* bringen wir einen das Blättchen getreu wiedergebenden Holzstich von Eduard Kretzschmar. — Das grosse Glück (*die grosse Fortuna*): ein geflügeltes nacktes Weib auf Wolken, nach rechts gewendet. Unten die Ungarsche Landschaft von Eltas bei Giula. Trefflich vollendeter Stich, in Grossfolio. Bartsch 77. Ein kostbares Ex. dieses Kapitalblattes, in einzig zu nennendem Druck von ausserordentlicher Kraft und Reinheit, besass der Freih. von Rumohr. — „Maria mit dem Kind; zu ihren Füssen ein Affe." Gestochnes Bl. in 8. Bartsch 42. — Maria mit dem Kind und der schlafende Josef. Genannt die Maria mit dem Schmetterling. Sehr seltener Stich, in Folio. Bartsch 44. Dies Blatt aus Dürers früherer Zeit gilt für einen Nachstich nach dem Meister mit der Heuschrecke. Kostet bei Rud. Weigel 10 Thaler. — Der grosse Christuskopf mit dem Schweisstuch. Geschnittenes Bl. in sehr gr. Fol., mit Dürers Monogramm. Sehr selten und merkwürdig. Einen sehr täuschenden und schönen Nachschnitt hat der Graf L. de la Borde gemacht, mit Anbringung seines Monogramms. — Das Bad oder die fünf Figuren am Felsen. Geätztes Bl. in gr. 8. Bartsch 70. — Die Entführung der Amymone durch Triton. Fol. Bartsch 71. — Apollo und Diana, die ihre Hand auf den Hirsch legt. 8. Bartsch 68. — Die drei Genien mit dem leeren Wappenschild. 8. Bartsch 16. — Der

(*Fortuna.*)

heil. Sebastian nach rechts, an einer Säule. 8. Bartsch 56. — St. Sebastian am Baum, die Hände nach oben. 8. B. 55. — St. Georg, stehend, nach rechts. 8. B. 53. — Christus als Eccehomo an der Säule des Kreuzes. 8. B. 20. — Die sogenannte „Nemesis." 8. B. 79. — Das seltene Wappen mit dem Hahn und Löwen. gr. 8. B. 100. — Der kleine Courier nach links reitend. 8. B. 80. — Die Dame zu Pferd, neben ihr der Hellebardier. 8. B. 82. — Der Fahnenjunker. 8. B. 87. — Die Kriegsleute, Gruppe von sechs Figuren. Ein schöner und seltener Stich aus Dürers früherer Zeit. qu. 8. B. 88. — Die heil. Familie, Josef links nach Marien aufblickend, hinter Maria Elisabeth und zwei Mannsfiguren. Ein sehr zart geätztes und sehr seltenes Blatt in gr. 4. B. 43. (In Rumohr's Samml. fand sich davon ein trefflicher Druck, wo das Dürerzeichen von alter, vielleicht Originalhand, mit brauner Dinte zugefügt war.) — Der Michelfeldsche Teppich, Friese in drei geschnittnen Blättern mit dreizehn Figuren, links Gerechtigkeit, Wahrheit und Vernunft gefesselt im Stock etc. Bartsch, Appendix, 34. (Wird Dürern beigelegt.) — Das geschnittne Hektor Pömersche Wappen mit dem heil. Laurentius zum Schildhalter und mit hebräischer, griech. und latein. Inschrift. Fol. Bartsch' Appendix, 53. (Gleichfalls Dürern beigelegt.) — St. Georg der Lindwurmtöder; unten rechts das Dürerzeichen. Holzschn. in Fol. Bartsch 11. — Simson der Löwentöder. Seltener Holzschn. in gr. Fol. Bartsch 2. — Die acht österreichischen Heiligen. Sehr seltener und schöner Holzschnitt in Querfolio. Bartsch 116. (Höchst seltne erste Drucke gehen nur von St. Quirin bis zu St. Leopold, der sechsten Figur; in den zweiten Drucken kommen St. Poppo und St. Otto hinzu.) — Maria von zwei Engeln gekrönt, im Vorgrunde drei Hasen. Holzschn. in Grossfolio. B. 102. Kommt in sehr schönen Drucken vor. — St. Antonius; die Versuchung desselben; St. Katharina; St. Hubertus und St. Mauritius; die Erlösung aus dem Fegfeuer; der Sturz der Bösen; die Himmelfahrt Mariens und die Auffahrt der heil. Magdalene. Sämmtlich in Duodez. Sehr nette Blättchen, alle Dürers Zeichnung tragend und jedenfalls nach ihm geschnitten. — Die Kreuzigung Jesu. Holzschn. in Fol. Bartsch 59. — Heil. Familie in einem Zimmer, von zwei Engeln verehrt. Unten links das Monogramm. Mittelmässig geschnittnes Bl. in Kleinfol. B. 100. — Der heil. Franziskus und sein Gefährte. Kleinfol. — St. Johannes der Täufer und St. Hieronymus in der Wildniss. Kleinfol. Bartsch 112. (Täuschend in Kupfer kopirt von Raimondi.) — Heil. Familie, wo Maria das Kind säugt; Holzschn. in Folio. B. 121. — Ein Wilder mit Pfeilen zwei geharnischte Ritter erlegend. Sehr seltner Holzschn. in Grossfolio. B. 127. — Das Bad mit den nackten Männern. Nicht häufig vorkommender Holzschnitt in schönem Druck. Grossfol. B. 128. — Der Mann zu Pferd, welchem der Hellebardier folgt. Grossf. B. 131. — Die Himmelfahrt der Maria Magdalena. Holzschn. in Fol. Bartsch 199. App. — Christus am Kreuz, von Maria und Johannes verehrt, in Figureneinfassung. (Wird Dürern beigelegt; bei Heller Nr. 1973.) — Kleine Arabeskenfriese mit zwei Meerpferden; quer Duodez. — Das Wappen des Johann Stabius, des Historiographen Kaiser Maxens. (Wurde zweimal geschnitten, das andre Mal mit Veränderungen.) — Das Wappen mit drei Löwenköpfen. (Den Holzstock bewahrt die Wiener Hofbibliothek.) — Das Wappen mit dem wilden Mann und zwei Hunden. — Das Kressische Wappen mit dem Schwert. — Das Lorenz Stalbersche Wappen; in ersten Drucken mit dem Löwen ohne Krone, in zweiten Drucken mit gekröntem Löwen. — Die Wappen der Ebner und Fürer. — Die Wappen des Albr. von Scheurl und der Anna Zinglin. Die letzten (stumpfen) Abdrücke haben rechts auch noch das Geuderische Wappen. — Kaiser Max in der Messe, im Betstuhl rechts im Grunde. Meisterstück der Formschneidekunst; in alten Drucken mit latein. Unterschrift. — Brustbild des Kaisers Max, nach rechts gewendet. Höchst seltener Holzschnitt von der höchsten Meisterschaft. Hoch 15 Zoll 9 L., br. 12 Zoll. Eine sehr gute Wiederholung dieses Schnitts hat 20 Zoll Höhe bei 14 Zoll Breite. Von dieser Repetition gibt es schöne Abdrücke auf Pergament, die freilich sehr selten sind. Die Holzplatte kam in die Sammlung des Grafen Arundel. — Das Urtheil des Paris, der links auf der Erde liegt. Seltenes Blättchen. — Die heil. Familie, mit der links sitzenden Anna. (Sehr schön geschnitten). — Der grosse Christuskopf, wovon man eine sehr schöne Nachbildung in Kupfer von *W. Wittich* hat. — St. Georg zu Pferd, nach rechts gewandt. Sehr schön geschnittnes und seltenes Blatt. (Einen schönen originalseitigen Nachschnitt erkennt man daran, dass die Schenkel des *A* im Dürerzeichen bis an den untern Einfassungsstrich gehen.) — Das kleine Crucifix, gewöhnlich Kaiser Maxens Degenknopf genannt. Einer der schönsten Stiche Dürers von grosser Schönheit. Man sieht hier auf kleinem Raume (das Blättchen hat im Durchmesser einen Zoll fünf Linien) sechs Figuren, am Fusse des Kreuzes die Magdalene und rechts von derselben die Muttergottes mit zwei Frauen. Es existiren sehr vorzügliche Kopien

davon. Das gestochene Plättchen soll der Kaiser in den Knopf seines Degens haben einsetzen lassen; andre sagen, er habe es als Hutknopf getragen. — Der verlorene Sohn, nach rechts gewandt. Ein sehr schöner und daher sehr gesuchter Kupferstich, nach welchem eine täuschende originalseitige Kopie existirt, die daran erkannt wird, dass die drei Fenster am Giebel des im Hintergrunde rechts stehenden grossen Hauses nebeneinandergestellt sind, während im Originale eins immer höher denn das andre steht. — Der heil. Eustachius (sonst auch St. Hubert genannt), nach rechts gewandt. Grosser kostbarer Stich. — Die Geburt Christi; die Krippe zur Linken. Am Giebel des Hauses hängt an einer Stange ein Täflein mit der Bezeichnung *A. D.* 1504. Von diesem lieblichen, höchst sorgfältig beendigten Blatte gibt es mehre Kopien, unter welchen die von *A. Huber* täuschend ist. — Der sterbende Christus, nach links gewandt. 1508. Vortrefflicher Stich, der sehr täuschende Nachstiche erfahren hat. — Die Enthauptung des Täufers; rechts der Henker mit dem Haupte. 1510. Schönes geschnittnes Blatt, das mehrfach kopirt ward. — Die heil. Veronika mit dem Schweisstuche. 1510. Sehr zart ausgeführter, ausserordentlich seltner Stich. — Christus am Kreuz. 1510. Dies Blatt ist ohne Zeichen; die ersten Drucke sind aber mit Dürerschen Versen begleitet, wo die Unterschrift *A. D.* das Blatt beglaubigt. — Das Messopfer Gregors, der Heilige nach links gewandt. 1511. (Sehr schön geschnitten. Nachgestochen von Marcantonio Raimondi und Hieronymus Wiericx.) — Die heil. Familie mit der Zither, links neben der säugenden Maria die heil. Anna. 1511. (Ganz vorzüglicher Schnitt.) — Die Ueberlieferung des Täuferhauptes an Herodes. 1511. Geschnittnes Bl. — St. Christof mit dem Kinde, nach rechts schreitend. 1511. Ganz vorzüglicher Schnitt. Unter mehren Kopien davon ist schön der originalseitige Nachschnitt ohne Jahrzahl am Baume links. — Maria mit der Birne unter einem Baume, der sich rechts erhebt. 1511. Schön ausgeführter Kupferstich. — St. Hieronymus im Kardinalsgewand, schreibend im Zimmer. Etwas nach rechts gewandt. 1511. (Vortrefflicher Schnitt.) — Hieronymus in der Grotte, im Begriff sein Buch zu schreiben; nach rechts gewandt. Das Originalblatt ist ohne Jahrzahl, aber wahrscheinlich von 1511, und von weit grösserer Schönheit der Zeichnung und des Schnittes als die mit der Jahrzahl 1512 versehene sehr fleissige Kopie, welche sonst nur in einigen Kleinigkeiten abweicht. — Das Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Behaim, mit einem Flusse. 1511. — Der heil. Kolmann, mit der Ueberschrift: *Divo Colomano sancto etc.* 1513. Holzschnitt. — Maria mit dem Beutel oder die Maria an der Mauer, welche sich rechts erhebt. 1514. Einer der vollendetsten Stiche Dürers. Sehr selten. — Christus am Kreuz. 1516. Ein Hauptschnitt Dürers von der besten Ausführung. — Die Pirkheimersche Titeleinfassung mit dem Satyr. 1516. — Maria mit dem gewickelten Kinde, links die Tafel mit 1520. Anmuthiger Stich. — Das Wappen der Stadt Nürnberg. In Holz geschnitten 1521. Die ersten Drucke haben auf der Rückseite folgende Schrift in Missalbuchstaben: *Reformation der Stat Nüremberg. Cum Gratia et Privilegio.* Die spätern Abdrücke mit deutscher Schrift auf der Rückseite. — Christus mit seinen Jüngern nach dem Abendmahl, links des Blattes der Kelch. 1523. (Einen originalseitigen Nachschnitt erkennt man durch die 5 Striche immitten der Schüssel am Boden, denn der Urschnitt hat nur vier Striche an besagter Stelle.) — Die heil. Familie mit dem Apfel, rechts im Grunde Josef. Holzschn. aus dem J. 1526. (Doch wir brechen hier ab, denn die Zahl der auf Dürer lautenden Blätter ist Legio. Zur weitern Belehrung verweisen wir auf den 7. Band des *Peintre-Graveur* von Bartsch sowie auf das Dürerwerk von Josef Heller, zu welchem Ludwig Schorn im Kunstblatte 1830 [Nr. 11 ff.] sehr schätzbare Zusätze und Berichtigungen gegeben hat.) — Bezüglich der Nachstiche und Nachschnitte s. die Art. über Meister *G. S.* vom J. 1569, Jan van Goosen, Urse Graf, Matthias Greuter (Meister *M. G.*), Willem de Haen, Daniel Hopfer, Adrian Huber, die Meister *J. H. V. E.* und *J. V. S.*, Marius Kartarus, M. Kellner, Ulrich Kraus, Graf de Laborde, Cornelius und Hans Liefrinck, Israel van Meckenon, Gottlieb und Katharina Maria Prestel, Marcantonio Raimondi, Martino Rota, Egidius und Markus Sadeler, Virgilius Solis, Meister *W. S.* (Stuber), Anton, Johann und Hieronymus Wiericx.

1528. — Mit diesem Jahr schweigt die Kunde von Dürers Thätigkeit ganz. Bereits Anfangs April schied er dahin. Sein Freund Willibald Pirkheimer, der ihn nur um zwei Jahre überlebte, vermeldete die Trauerbotschaft in einem merkwürdigen Schreiben an den Bau- und Brückenmeister Karls V., Johann Tscherte zu Wien, wo er in der Aufwallung seines Schmerzes sich folgendermaasen ausspricht. „*Ich hab wartich an Albrechten der besten Freund einen, so ich auf Erdreich gehabt hab verloren, und dauert mich nichts hoher, denn dass er so eines hartseli-*

gen Todes verstorben ist, welchen ich nach der Verhengniss Gottes niemand denn seiner Hausfrauen zusachen kan, die ihm sein Hertz eingenagen, und der maasen gepeinigt hat, dass er sich dest schneller von hinnen gemacht hat, denn er war ausgedort wie ein Schaub, dorft niendert keinen guten Mut mer suchen oder zu den Leuten gehn, also het das boss Weib sein Sorg, das ir doch warlich nit not gethan hat; zudem hat si ime Tag und Nacht angelegen, zu der Arbeit hertiglich gedrungen, allein darumb, dass er Geld verdienet und ir das liess, so er starb, denn si alweg verderben hat wollen, wi si denn noch thut, unangesehen, dass ir Albrecht bis in die sex tausend Gulden Wert gelassen hat. Aber da ist kein Genugen, und in summa ist si allein seins Todes ein Ursach. Ich hab si selbs oft für ir argwönigs streflich Wesen gebeten und si gewarnet, auch ir vorgesagt, was das End hievon sein werd, aber damit hab ich nichts anderst denn Undank erlangt. Denn wer disem Man wolgewolt und umb in gewest, dem ist si feind worden, das warlich den Albrecht mit dem Hochsten bekumert und ine unter die Erden bracht hat. Ich hab ir seit seines Todes nie gesehn, si auch nit zu mir wollen lassen, wiewol ich ir dannoch in vil Sachen hilflich gewest bin, aber da ist kein Vertrauen. Wer ir Widerpart hält und nit aller Sach recht gibt, der ist ir verdechtlich, dem wird si auch alsbald feind, darumb si mir lieber weit von mir denn umb mich ist. Es sind ja si und ir schwester nit Bubin, sonder, wie ich nit zweifel, der ehren from und ganz gotsfurchtig Frauen, es solt aber einer lieber ein Bubin, die sich sunst freundlich hielt, haben, denn solch nagend argwönig und keifend from Frauen, bei der er weder Tag noch Nacht Ru oder Frid haben kont, aber wie dem, wir müssen die Sach Gott befelhen, der woll dem fromen Albrecht gnedig und barmherzig sein, denn er hat wie ein fromer Biderman gelebt, so ist er auch ganz christenlich und seliglich verstorben, darumb seines Heils nit zu fürchten ist." — Wenn wir bei Dürer jenen himmlischen Frohsinn, jenen freien Aufschwung zur höchsten Schönheit vermissen, den sein grosser Zeitgenoss Raffael in ganz anderer, hochbegünstigter Stellung erlangte, so müssen wir diesen Mangel wohl lediglich eben in dem grausamen Drucke suchen, der auf ihm lastete bis ans Ende seiner Tage, *seit Hans Frey der Harfenschläger mit Vater Dürer verhandelt und dem Albrecht die schöne böse Agnes mit den bösen zweihundert Gulden gegeben.* Diese Frau, welche gar kein Verständniss für Albrechts heisseste Künstlergefühle hatte und nur als „Rechenmeisterin" ihn durchs Leben begleitete, drängte das edelste Künstlerherz mehr in seine stillbescheidene Klause hinein, als dass sie dazu beigetragen hätte, all die reichen in Dürer liegenden Keime zur lustig freiesten Entwickelung zu bringen und zur allerschönsten Blüte herauszutreiben. Wohl hat er uns den ganzen Reichthum des Hohen und Schönen, der in ihm lag, durch erstaunliche Herausgestaltung aus sich offenbart, aber die Gedrücktheit, welche ihm durch die ärgerliche Häuslichkeit und durch das engbürgerliche Nürnberg überhaupt bereitet ward, lieh diesen Gestalten ihr Gepräg, denn sie hemmte ihn auf dem Wege zur Vergöttlichung der Natur, auf welchem dieses Endziel aller Kunst nur eben mit himmlisch heiterstem Sinn zu erreichen ist. Wohl hatte er den feinfühlendsten Tastsinn für die Natur, aber ein Joch, das er über dreissig Jahre zu tragen hatte und unter welchem seine göttliche Flamme sich aufzehrte, verhinderte ihn, alle die tausend zarten Fühlhörner fröhlich und frei in die üppigschwellende Frühlingswelt geistigen und sinnlichen Mitlebens hinauszustrecken. So erscheint er uns zu sehr in sich selbst verloren, und er gewann die unter den Nürnberger Verhältnissen hervorgerufene und durch dieselben genährte Einseitigkeit seines Jugendgefühles zu lieb, als dass er sich von der lieben Gewohnheit so leicht hätte lossagen können. So finden wir bei ihm neben dem heiligen Ernst des Verstandes und Willens eine wundersam bunte, märchenhaft träumerische Laune, bei der reichsten Einbildungskraft eine gewisse ihm liebgewordene Beschränktheit, bei der feinsten Auffassungsgabe für die Erscheinungen der Sinnenwelt eine Vorliebe für schillernde Farbenpracht. Wäre seine Entwickelung eine freiere und die Einwirkung der Aussenwelt eine glücklichere gewesen, gewiss wären wahr geworden jene denkwürdigen Worte, in welche Raffael bei Betrachtung der Dürerschen Zeichnungen und Holzschnitte ausbrach: „Wahrlich, dieser würde uns allesammt übertreffen, wenn er gleich uns die ewigen Meisterwerke der Kunst vor Augen hätte!" Allerdings hat er nicht Den übertroffen, der diese Worte gesprochen, aber ebenbürtig ist er ihm geworden noch gegen Ende seiner Laufbahn, trotz aller Missgunst seiner Verhältnisse, die mit den raffaelischen verglichen wahrhaft dornenvoll heissen dürfen. Seit seiner Reise in den Niederlanden sehen wir den ausserordentlichen Genius gleichsam sich aufraffend aus der Vernürnbergerung; seine ganze Auffassungs- und Ausdrucksweise ward eine entschieden freiere; die umschwungvolle Zeit that das Ihre, um im Künstlerischen ihn von Angewöhnungen zu erlösen; ja

vorkommende Art den Evangelisten Johannes vorzustellen, erwägen. Dieser ist bei Mantegna wie bei Dürer nicht mehr das sanfte zarte Wesen, als welches ihn frühere Künstler und später Raffael auffassten, vielmehr tritt er bei ihm als kräftiger, ja selbst körperlich starker Mann auf. Dazu kommt, dass der Johannes des Deutschen nicht nur in der allgemeinen Grundidee mit jenem Mantegna's übereintrifft; er erscheint ihm vielmehr auch in den einzelnen Zügen ähnlich, in sofern man nämlich von der eigenthümlichen Auffassung des genialen selbständigen Dürer abzusehen vermag. Weniger klar, aber bei genauer Vergleichung dennoch nicht undeutlich, erscheint mancher ähnliche Zug bei den Erlösern der beiden Meister, ja selbst bei andern Personen der Schrift. Am meisten befördert wird diese Ansicht aber durch Dürers „Christus am Kreuze, umgeben von Johannes und den Frauen," einen Kupferstich mit dem Jahre 1507 bezeichnet, auf dem man den Evangelisten beinahe eine, jedoch geniale Kopie der bei Mantegna wiederkehrenden gleichnamigen Figuren nennen könnte. Wenigstens lässt sich ein lebhaftes Vorschweben der italiänischen Vorbilder in Dürers Phantasie weder bei der Auffassung des Evangelisten noch der klagenden Frauen hinwegläugnen. Gleichfalls äusserst deutlich glaubt man Mantegna's Einfluss auf Dürer in dessen letztem Blatte zu erkennen, welches Bartsch „*L'effet de la jalousie*" betitelt, und namentlich erinnert man sich hier bei Betrachtung der Wahl des Sujets, als auch der grossartigen Formen des Nackten an jene Kupferstiche Mantegna's, die dieser Meister auf höchst freie und eigenthümliche Weise nach den Mustern antiker Reliefs fertigte und nach denen Dürer das angeführte Blatt in der Sammlung des Erzherzogs Karl kopirte. Dürer lernte die Zeichnung des Nackten in all der grossartigen Auffassung, wie sie Mantegna eigen war, von diesem Meister.

Der Hauptcharakterzug in Dürers zweiter Epoche ist die äusserst klare Objektivität, mit der er seine Vorwürfe behandelt; er fesselte die Schwingen seiner Phantasie mehr durch Beachtung des ihn umgebenden Lebens. Merkwürdig aber ist die Erscheinung, dass ihn nun die eigentlich und streng religiösen Gegenstände mehr beschäftigen, als ehedem, wovon seine grösseren Suiten, das Leben der Jungfrau und die grosse und die kleinen Passionen, die erstere in Holz geschnitten, die letzteren eine im Formschnitt, die andere in Kupfer, allein schon den Beweis geben. Eine richtige Ansicht über Dürers nun entwickelte Objektivität gibt uns die Vergleichung des Lebens der Jungfrau und der in ihr herrschenden durchgängigen Zartheit der Idee und der technischen Ausführung mit den drei Passionen und ihrem von dem des Lebens der Jungfrau ganz verschiedenen Charakter, welcher der eines gewaltig bewegten Auftretens ist. Trotz diesem Hinneigen zu Gegenständen der Religion finden wir einen ganz andern Charakter, eine ganz andere Seite dieser Gegenstände hervorgehoben, als welche uns bei den ältern Meistern, namentlich bei Schongauer, entgegentritt. So sind Schongauers Engel die gemüthlichsten, zartesten Wesen, die in ihrer ätherischen Organisation keinem bestimmten Geschlecht angehören, doch trotz ihrer feinen Formen viel Anspruch an entschiedene Individualität haben; Dürer hingegen stellt seine Engel meistens als kräftige, handelnde, in der That begriffene Männer dar; oder er liebt es, ihnen weibliche Formen oder die des Kindesalters anzudichten, nie aber erscheinen sie in so geschlechtlosen Formen. Wenn Schongauer Marien als eine sanfte Jungfrau, als eine in den Willen des Herrn ergebene Dienerin, oder als eben durch ihre Weiblichkeit und Sanftmuth herrschende Himmelskönigin darzustellen sucht, so sehen wir sie bei Dürer als sorgliche und liebende Mutter, ja nicht selten als ächte deutsche Hausfrau seiner Zeit erscheinen. Von Schongauer werden noch Christus und die Apostel mehr von ihrer ergebungsvollen passiven Seite aufgefasst; Dürer dagegen lässt sie als mannbar kraftvolle Gestalten mit dem Ausdruck der thätigsten Energie begabt auftreten. So sehen wir auch hierin bei Dürer das damalige bewegte markige Leben Deutschlands abgespiegelt. — In der Darstellung des weltlichen Lebens und der Laien, die auch in Gegenständen streng religiösen Inhalts vorkommen, weicht Dürer weniger von seinen Vorgängern ab, denn auch diese basirten diesen Theil ihrer Darstellungen unmittelbar auf das sie umgebende Leben; sie entnahmen auch Gebäude, Gegenden, Möbel und Geräthschaften ihren Ländern und Wohnorten, wie auch Waffen, Kleidungen, ja selbst Gesichter und Gestalten von ihren Zeitgenossen. Die Feinde des Christenthums stellt Dürer jedoch nicht so fratzenhaft und karrikirt dar, obwohl auch sein Eifer gegen die Erbfeinde so weit geht, ihnen weniger fliessende oder anziehende Formen anzudichten. Dürer gab auch seinen christlichen Gestalten, im Gegensatz zu früheren Meistern, mehr Rundung und Fülle, er zeichnete die Muskeln kräftiger, wie er denn überhaupt Leben wie Religion von einer kräftigern selbständigern Seite auffasste, während jene mehr die Unterwürfigkeit und das leidende Element zu versinnlichen trachteten, und

man gegen Norden hin diese reizenden Ufer; zunächst aber wird man von der sich majestätisch erhebenden ehrwürdigen Kathedrale und den Zinnen des dicht dabeiliegenden Kastells angezogen. Ein anmuthiger Schlangenpfad führt durch ein hohes gothisches Thor auf den grossen Burgplatz, wo man zur Rechten die Kathedrale in ihrer ganzen alterthümlichen Pracht vor sich stehen sieht. Inwendig ganz normännisch und von der brillantesten Schiffsdekoration, ist sie vielleicht das prächtigste Monument der vorgothischen Periode auf der ganzen Welt. (In Italien steht der Durhamer Kathedrale die Pisaner zur Seite, in Deutschland der Speyerer Dom, Theile des Wormser und so manche kleinere Kirchen den Rhein hinab, St. Sebald zu Nürnberg und in Niedersachsen der herrliche Ratzeburger Dom.) Der Eindruck dieses Prachtgebäudes englisch-normännischen Styls würde aber noch weit grösser sein, hätte man nicht in den kläglichen Tagen des Ungeschmacks, wo sich der vom venusischen Königthum Frankreichs ausgegangene Zopf durch die halbe Welt zog, die ganze Fronte ihres alten Bewurfs beraubt und superklug ausgebessert. Die Decke der Vorkapelle wird von zwei Reihen gewaltiger Rundpfeiler getragen, deren jeder 23 Fuss im Umfange hat und welche sämmtlich auf verschiedene Weise verziert sind, mit theils zickzackigen, theils regelmässigen um die Schäfte sich windenden Bändern. Die über den Rundpfeilern hinlaufenden zwei Gallerien sind ebenfalls normännischen Styls und verleihen dem Dom etwas ungemein Lufiges und Freies. Das alterthümliche Ansehn des Innern wie des Aeussern hat sehr verloren, seit man die ganze Kathedrale weiss ausgetüncht hat, was noch dazu mit so wenig Behutsamkeit geschehen ist, dass man nun einen grossen Theil der feineren architektonischen Verzierungen von der Tünche ganz bedeckt oder mit derselben ausgefüllt findet. Dies hätte um so mehr vermieden werden müssen, da die bröckelnde Steinart, aus welcher die Kirche erbaut ist, ohnehin keine grosse Schärfe der Umrisse übriggelassen hat. Der Schirm zwischen der Vorkapelle und dem Chor ist von Holz und auf ihm die Orgel angebracht, der Schirm hinter dem Altar von Gyps; der letztere hat alle die Statuen, womit er sonst geschmückt war, eingebüsst, so dass jetzt nur die Fussgestelle noch übrig sind. Im Chore sieht man zur Rechten den erhöhten Bischofsitz, über welchem vortrefflich skulpirte Verzierungen angebracht sind, die freilich, wie aller architektonischer Schmuck in diesem Theile der Kirche, von zerstörenden Händen der Revolutionszeiten bedeutend gelitten haben. Dasselbe Schicksal haben die Grabdenkmale der Neville's gehabt, welche zwischen den Pfeilern in der Vorkapelle befindlich sind, denn nur mit Mühe kann man in den Inschriften zuweilen den Namen des in den Gräbern Ruhenden entziffern. Das Galilee oder die Marienkapelle, von wo aus in alten Zeiten die Frauenzimmer den Gottesdienst mit anhören mussten, liegt am Westende der Kathedrale. Diese Kapelle ist jetzt leer und wird nur zur Aufbewahrung von Kirchengeräthschaften gebraucht. Drei Reihen schöner schlanker Pfeiler tragen die Bogen von altsächsischer Bauart, auf welchen die Decke ruht. Die Verzierungen, die an der Rundung derselben umherlaufen, scheinen früherhin bemalt gewesen zu sein, wenigstens bemerkt man Spuren der Bemalung an einem der Lufteinwirkung minder ausgesetzten Bogen im Hintergrund der Kapelle. Der ehrwürdige Beda (*Beda venerabilis*), einer der ältesten und wahrhaftesten Geschichtschreiber Englands, hat in dieser Kapelle ein einfaches schmuckloses Grab. — Die Nebengebäude der Kirche (das sogen. College, wo die Präbendarien wohnen, die Bibliothek des Dechanten und des Kapitels etc.) tragen sämmtlich auch das Gepräg des Alterthums und sind, wo sie gelitten haben, sorgfältig im Geiste der alten Kunst ausgebessert. Der Saal der Kapitelsbibliothek ist ganz einfach weiss getüncht und hat auf beiden Seiten eine Reihe hoher Fenster, wodurch er hinlängliches Licht und ein sehr freundliches Ansehn erhält. Unter den Handschriften, die man hier findet, interessiren ein Codex der vier Evangelien in latein. Uebersetzung (mit Uncialen geschrieben, wahrscheinlich aus dem 9. Jahrh.) und ein latein. Regulativ der bischöflichen Kirche Durhams mit roth geschriebener dänisch-sächsischer Zwischenschrift. — Im südlichen Theile der Stadt bemerken wir zunächst die zweite über den Wear führende Brücke, welche moderner als die erstere ist und drei Bogen aufweist. Der Fluss bildet hier eine starke Krümmung, wodurch die Stadt fast ganz zur Insel wird. An seinem linken Ufer, das hier mit einem schattigen Wäldchen prangt, ist ein anmuthiger Spaziergang angelegt, der die ohnehin schon so lieblichen Umgebungen Durhams mit einem neuen Reize vermehrt. In diesem Stadttheile liegt die sehr alte, mit einem gewölbten Holzdach versehene St. Oswaldkirche; ferner das neue Gerichtshaus und Gefängniss der Grafschaft Durham. Letzteres ist, wie alle neuerlich auf dem Continent und jenseit des Ozeans entstandenen Gefangnenhäuser, sehr prachtvoll und soll über 60,000 Pf. St. gekostet haben. Die Fronte ist mit einem Portikus von vier gerieften dorischen Säulen

geziert, welcher sich, weil das Gebäude auf einer Anhöhe liegt, sehr gut ausnimmt. Vor demselben ist ein weiter, geebneter, von einem zierlichen Eisengeländer eingeschlossener Platz. Der Gerichtssaal ist hoch und geräumig, von oben beleuchtet, und zeichnet sich durch eine sehr nachahmungswürdige Einrichtung aus. Um nämlich beständig in einem so mit Menschen überfüllten Raume einen Zufluss von frischer Luft zu haben, ist auf einem immitten des Saales befindlichen Tische, woran die Advokaten sitzen, eine runde Glocke oder Stürze von Messing mit länglichen Oeffnungen angebracht, welche die Mündung einer Röhre bedeckt, deren entgegengesetzte Oeffnung sich ausserhalb des Gefängnisses, in freier Luft, befindet und wodurch eine fortwährende Verbindung mit der äussern Atmosphäre erhalten wird.

Düringer, Hans, verfertigte 1464 das berühmte künstliche Uhrwerk, welches sich in der Marienkirche zu Danzig befindet.

Durini, Alessandro, ein jetztlebender mailändischer Genremaler, welcher in Aquarell arbeitet. Auf der Mailänder Kunstausstellung im September 1843 sah man von ihm Jagd- und Salonscenen aus dem 16. Jahrh., welche durch den ausserordentlichen Reichthum des Roccocokostüms und durch die leichte elegante Behandlung sehr anziehend erschienen.

Dürk, Friedrich, geb. 1809 zu Leipzig, erhielt von Veit Hans Schnorr auf dasiger Zeichnungsakademie den ersten Unterricht. Im J. 1824 erbot sich sein Oheim, der berühmte Bildnissmaler Josef Stieler in München, seine weitere Ausbildung in der Kunst selbst zu leiten. So wurde Dürk nach München geführt, wo er bis zum J. 1829 die Akademie besuchte. Seine eigentliche Kunstentwicklung aber verdankte er hauptsächlich seinem Oheim, der ihn väterlich mit Rath und That unterstützte. Das erste grössere Bild, welches Dürk 1829 öffentlich ausstellte, gab eine Schilderung betender Abgebrannter vor einem Kreuze im Schnee und ärntete allgemeinen Beifall. Vorher hatte er sich vorzugsweis mit der Darstellung von Bildnissen beschäftigt. Nun verwendete er einen Sommer zu landschaftlichen Studien im bairischen Hochland und in Tyrol, besuchte Wien und widmete sich dann in München mit erneutem Eifer und Ernst der Porträtmalerei. Das Bildniss eines Kurländers, mit kräftigem Pinsel und treuer Charakteristik ausgeführt, zeigte schon ganz den gediegenen Künstler und verschaffte ihm zahlreiche Aufträge. Im J. 1836 machte er eine Reise nach Italien, studirte mit besonderer Vorliebe die Werke Raffaels in Rom und Florenz, und bemühte sich nach seiner Rückkunft in München die gemachten Studien bei seinen neuen Arbeiten mit Umsicht anzuwenden. Neben der Ausführung mehrer Bildnisse fürstlicher Personen vollendete er andre höchst ansprechende Gemälde voll tiefen lyrischen Geistes und zarten sinnigen Ausdrucks: eine Frau, die schwermüthig den Kopf in die Hand stützt, während sie mit der andern den Spinnrocken hält, daneben ihr Kind, das mit fröhlichem Sinne Seifenblasen steigen lässt (halbe Figuren in Lebensgrösse); eine Italiänerin, welche mit Beeren Vögel lockt; eine Bauernfamilie, welche während eines Gewitters Schutz unter einem Felsen sucht; sodann eine Mutter, die ihr auf einem Ruhebett schlummerndes Kind umfangen hält und dabei ihr Antlitz voll inniger Andacht emporrichtet; endlich ein Kind mit einem Licht in der Hand vor einem Weihnachtsbaume. — Im conventionellen Porträt wetteifert Dürk zu München mit Josef Bernhardt, der ebenfalls unter Stieler den Grund zu seiner heutigen Auszeichnung in diesem Fach legte. Ganz im Geiste des Meisters, mit lebendiger Charakterschilderung, heiterer und gefälliger Farbengebung und trefflicher Vollendung bis ins Einzelnste, bei edler Einfachheit, führen Stielers Neffe und Bernhardt ihre Bildniss-Stücke aus. Dürk hat deren mehre auch in königlichem Auftrage geliefert. Von beiden Schülern Stielers sah man auf der Münchener Ausstellung 1845 treffliche Produktionen; von Dürk die Bildnisse des Grafen und der Gräfin Arco-Stepperg, lebensgrosse Figuren in mittelalterlichem Kostüm, frischen kräftigen Kolorits, und andre von Bernhardt, wo in Erreichung sprechender Aehnlichkeit und naturwahrer Farbe sich eine entschiedene Meisterschaft zeigte.

Durmer, F. V., geb. 1766 zu Wien, hat sich als Stecher, besonders in der damals beliebten Punktirmanier, durch einige gelungene Blätter bekannt gemacht. Wir nennen den schönen Stich der vier Jahreszeiten nach Reni's Gemälde in der k. k. Gall. zu Wien, die Madonna velata nach Sassoferrato, die Anbetung der Hirten nach Poelemburg, die Büste Rembrandts, Venus und Amor mit dem Apfel nach Josef Grassi, und das Porträt des Erzherzogs Karl 1798.

Duroziez, A. M., Verfasser eines kleinen sehr übersichtlichen Handbuchs über die Malart mit Wachsfarben, welche wegen der Leichtigkeit der Behandlung und wegen der gefälligen Farbenwirkung, die sich damit erreichen lässt, eine ausge-

dehnte Anwendung zunächst in München (bei den Wandbildern im neuen Königsbau) und dann zu Fontainebleau (bei Wiederherstellung der Fresken Primaticcio's) sowie zu Paris (in Couder's, Coignet's, Signol's, Abel's du Pugol, Bouchot's und Schnetz' grossen Gemälden aus dem Leben St. Magdalenens in der Kirche *Sainte Madelaine*) gefunden hat. Das leicht verständlich geschriebene Werkchen erschien zu Paris 1844 unter dem Titel: *Manuel du peintre à la cire. Application des divers procédés propre à la peinture artistique et autre etc., par A. M. Durozies.* Indem es sich streng an die Aufgabe hält, gibt es in möglichster Kürze vollkommenen Bescheid über das ganze Verfahren und genügende Anweisung, dasselbe sich anzueignen. „Die Elemente, aus welchen die Wachsmalerei besteht, sind Wachs, Elemi- und Kopalharz, und flüchtige Oele von Wachs und Spicke; das Wachs als Unterlage, die Harze als Bindemittel, die Oele als Verdünnungsmittel. Man malt ohne Unterschied auf Bewurf, Gyps, Marmor, Holz, Metall, Porzellan, Glas und Leinwand." Das Buch gibt sodann Anweisung über die Bereitung verschiedener Gluten (Harzauflösungen) sowie flüchtiger Oele, über Farben- und Wachsbereitung, über den Farbenauftrag und die Zubereitung der Unterlage; ferner über die Behandlung der Malerei während und nach der Vollendung und über die Restauration beschädigter Wachsgemälde. Auch vom Einbrennen (Enkaustik) nimmt das Buch kurze Notiz, verbreitet sich aber ausführlicher über die Weise, Oel und Wachs zu verbinden (*manière de Taubenheim*), und über Vergoldung in Wachs. Dieser Abhandlung über Wachsmalerei ist sodann noch eine zweite von Oelmalerei handelnde angehängt, welche vortreffliche Bemerkungen über verschiedne Materialien dieser Kunstgattung (z. B. den Harlemer Trockenfirniss) enthält und unter anderm auf Einführung der Harze in die Oelmalerei dringt, da nach chemischen Untersuchungen bereits die altflamändischen Maler sich der Harze mitbedient haben.

Dürrenstein, ein altes, ziemlich schlecht gebautes Städtchen hart an der Donau, westlich über der Stadt Stein im Viertel ober Mannhartsberg des Landes Oesterreich unter der Enns. Rückwärts ist das Städtchen, das nur 87 Häuser und etwa 500 Einwohner zählt, von Felsenbergen beengt, von welchen zahllose, wie Obelisken geformte Felsblöcke aufsteigen und einen malerischen Anblick gewähren. Von der Donauseite nimmt sich Dürrenstein sehr gut aus, da das neue ansehnliche Schloss, das hübsche Klostergebäude und die Kirche das Ufer zieren; im Innern sieht es jedoch einem Dorfe ähnlich, obschon es mit alten Stadtmauern und Thoren versehen ist. Es bildet den Hauptort einer fürstlich Stahrembergschen Herrschaft, welche auch gewöhnlich die Schlossherrschaft genannt wird. Das im J. 1410 daselbst gegründete, 1782 durch Kaiser Joseph II. aber aufgehobene Augustiner-Chorherrenstift ist ein sehr hübsches Gebäude, welches von dem berühmten Baumeister Prandauer am äussersten Rande des Felsens an der Donau erbaut wurde; seine schöne Kirche, die mit einem geschmackvoll erbauten Thurme geziert ist und ein sehenswerthes Tabernakel besitzt, ist gegenwärtig die Stadtpfarre. Die Besitzungen des Stiftes bilden jetzt die Stiftsherrschaft Dürrenstein, welche dem Chorherrenstift Herzogenburg zugehört. Das ehemals hier bestandene Clarisser-Nonnenkloster wurde schon viel früher aufgehoben. Rückwärts von der Stadt erhebt sich ein schroffer Felsberg, dessen Spitze die Trümmer des einst so berühmten Schlosses Dürrenstein trägt, in welchem der ritterliche König von England, Richard Löwenherz, nach seiner Gefangennehmung in Erdberg bei Wien 1192 gebracht und daselbst über 15 Monate in ritterlicher Haft bewahrt wurde, bis er an Kaiser Heinrich VI. ausgeliefert ward, der ihn noch über ein Jahr lang zu Worms, Mainz und auf dem Schlosse Trifels gefangen hielt und erst 1194 gegen ein Lösegeld von 150,000 Mark Silber freigab, wovon Herzog Leopold VI. (*virtuosus*) von Oesterreich das Drittheil erhielt. An Richards Gefangenschaft zu Dürrenstein knüpft sich die übrigens unverbürgte Sage, dass dessen vertrauter Diener und Minstrel Blondel, welcher spähend das Reich durchzog, um den Aufenthalt seines Gebieters zu erforschen, hier zuerst auf dessen Spur kam und durch das Singen einer dem König bekannten Romanze sich mit ihm verständigte und einen Plan zur Flucht entwarf, die jedoch nicht zu Stande kam. Den Berg hinan führen schon von den Stadtthoren an Mauern mit Schiessscharten und viereckigen Thürmen, so dass das Ganze ein Dreieck bildet und die Veste sammt der Stadt von allen Seiten abgeschlossen war und vertheidigt werden konnte. Bis auf den Wartthurm, einige Hauptmauern und ein in Stein gehauenes Gefängniss ist jedoch fast Alles zerstört, seitdem die Schweden bei ihrem Abzuge im J. 1645 das Gemäuer sprengten. Indessen liesse sich, was sehr zu wünschen wäre, dem gänzlichen Verfalle dieser historisch merkwürdigen Burg durch einige Nachhülfe vorbeugen, wie es schon bei so manchen alten merkwürdigen Burgen geschah. Die Geschichte bietet noch folgende historisch denkwürdige Momente dieses alten Städtchens. Im J. 1741, im österreichischen Erb-

folgekriege, befreiten sich die Einwohner durch eine sinnreich ausgedachte Kriegslist von der Invasion der Baiern und Franzosen, welche der Stadt mit Plünderung und Brandschatzung drohten. Endlich fiel den 13. November 1805 hier das rühmliche Gefecht gegen die Franzosen unter Marschall Mortier durch die Russen unter Kutusow und Oesterreich unter dem Feldmarschall-Lieutenant Heinrich von Schmidt vor, in welchem die Ersteren vollständig geschlagen wurden. Fast die ganze Division Gazen wurde dabei aufgerieben und der Rest der Franzosen flüchtete sich sammt dem verwundeten Marschall in Kähnen über die Donau. Auch diesen Erfolg verdankte man einer Kriegslist, indem eine Abtheilung der Russen von einem der Gegend kundigen Jäger über die Berge in den Rücken der Franzosen geführt wurde. Schon aber hatten sich die Feinde in verworrener Flucht zerstreut, als Schmidt, den sein rascher Muth zu weit vorwärts gerissen hatte, von einer Kugel getroffen, zu Boden stürzte und sein Leben rühmlich endete. Auf einem geräumigen offenen Platze zwischen Krems und Stein wurde dem Helden in der Folge ein Denkmal errichtet.

Dusart, Cornelius; s. C. du Sart.

Dusommerard, Adr., ein vor wenigen Jahren zu Paris verstorbener Kunstschriftsteller und Sammler, vornehmlich bekannt durch Herausgabe des wichtigen Kupferwerks, das unter dem Titel: *Les arts du moyen-âge en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny etc.* erschienen ist. Der vierte gegen 27 Bogen starke Band (in 8.) erschien um Beginn 1844. Ueber die äusserst interessante von Dusommerard hinterlassene Sammlung verschiedenartigster mittelalterlicher Kunstgegenstände wurden im J. 1843 in der Pariser Wochenschrift „*Illustration*" Berichte nebst xylograph. Abb. einzelner Merkwürdigkeiten mitgetheilt.

Düsseldorf (Dorf an der Düssel), eine der schönsten Städte am Rhein, mit welchem sich hier die Düssel vereinigt, ward im 13. Jahrh. als Burgflecken durch den Grafen Adolf von Berg begründet, erwuchs nachher zur Hauptstadt des Herzogthums Jülich und Berg, und bildet seit 1815, nachdem es auch einmal (1806—8) die Residenz eines lächerlichen *Grand-Duc de Berg* gewesen, den Hauptort des gleichnamigen Regierungsbezirks in der preussischen Rheinprovinz. Mit Hinzurechnung der mehr als abgesonderte Dörfer zu betrachtenden Vor- und Nebenorte wird die Stadt etwa 30,000 Bewohner zählen, darunter 24,000 zur römischen Kirche, 5600 zum Evangelium und 400 zur Thora halten. Die Strassen sind reinlich und ziemlich breit, die Häuser elegant, durchweg aus gebranntem Stein, aber meist etwas flüchtig gebaut; der Charakter des Neuen, Ebenentstandenen, nicht auf zu lange Dauer Berechneten, herrscht vor und deutet auf Neigung zu einem heitern leichten Lebensgenuss. Düsseldorf geniesst das Vorrecht vor Köln, Sitz des rheinischen Provinziallandtags zu sein, ist zugleich der Blütensitz einer jung zur Berühmtheit gekommenen Malerschule, und hat ausserdem die Ehre, Peter Cornelius, Peter und Karl Hess, Peter und Robert Langer, Clemens Zimmermann und Dietrich Monten für den Ruhm der Münchener Schule erzeugt zu haben. Auch ist hier der Hauptsitz des grossen Kunstvereins für Rheinland und Westfalen. Die Stadt verdankt ihr Emporkommen dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, welcher 1690—1716 die Neustadt baute, und dem Kurfürsten Karl Theodor, welcher 1787 die Karlsstadt anlegte. Unter den Gebäuden Düsseldorfs ist von ältestem Datum die Lambertuskirche, die im 14. Jahrh. entstand, aber nach 1634 (nach einem Brande) üble Restauration erfahren hat. Vor dem Eingange die Kreuzigung, ein altes Steinbildwerk. Im Innern das aus weissem und schwarzem Marmor geschaffene Mausoleum eines Herzogs von Jülich und Berg aus dem 17. Jahrh. Sodann ist die Kreuzbrüderkirche zu nennen, welche aus der Mitte des 15. Jahrh. stammt. Von Mitte des 16. Jahrh. datirt das Rathhaus, dessen Baumeister Heinrich Tuschmann aus Duisburg war. Es ist freilich kein Stylmuster, macht aber unter den modernen Gebäuden am Rhein nicht die schlechteste Wirkung. Die 1622—29 durch den Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm erbaute Andreaskirche trägt völlig den Baustyl der Jünger Loyola's, unter deren Herrschaft sie entstanden ist; sie gleicht daher den Jesuitenkirchen zu Mannheim, Bonn und Köln, übertrifft jedoch die zu Koblenz an äusserer Eleganz. Im Innern meisterhafte Altarbilder von Ernst Deger, Heinrich Mücke und Julius Hübner. Hinter dem Hochaltar die Fürstengruft; an der Vorderseite des Sarkophags Herzog Johann Wilhelms das vergoldete Brustbild desselben in Hautrelief. Das frühere Gallerie-, jetzige Akademiegebäude ist ein schlechtes Bauwerk aus dem Jahr 1710; es fasst derzeit die Ateliers, die akademischen Hörsäle, die Bibliothek, die Inspektorwohnung etc. in sich. Nach königlichem Beschluss soll das Akademiegebäude in bessern Stand gesetzt, der Thurm um zwanzig Fuss erhöht und ein neuer Flügel angebaut werden. Die 1690 gestiftete Gemäldegallerie, die in diesem Gebäude aufgestellt war (die reichste an Werken von Peter Paul Rubens

und andern grossen Niederländern), ist seit 1805 nach München entwandert; nur die kostbare Sammlung von 14,300 Handzeichnungen und 23,500 Kupferstichen und Gypsabdrücken ist zur Benutzung für die Kunstakademie noch vorhanden. Vermehrt wurde diese Sammlung durch die Munificenz des Königs und des rheinischen Adels mit der über 300 Bl. zählenden, für das Studium der christlichen Kunstgeschichte unschätzbaren Zeichnungssammlung des Malers Ramboux aus Trier. Letztere besteht aus Aquarellkopien nach Denkmalen und Musterwerken italischer Malerei vom 4. Jahrh. an bis auf Raffael und Michelangelo. Dieselben sind natürlich in verkleinertem Maasstabe, dabei aber mit so bewunderungswürdiger Technik ausgeführt, dass man darin die Arbeit der Vorbilder als Mosaik, Fresko, Tempera- und Oelmalerei deutlich wiedererkennt. (Der kopirende Künstler, Joh. Anton Ramboux, ist durch Ernennung zum Conservator des Walrafflanum in Köln geehrt worden. Seine zusammengebrachte Sammlung kolorirter Nachzeichnungen beginnt mit den wichtigsten Mosaiken zu Ravenna, Rom etc., und gibt — ausser mehren Aussen- und Inneransichten besonders merkwürdiger Gebäude, wie der Kathedralen von Orvieto und Siena, der Kirche des heil. Franz zu Assisi, der Basiliken San Giovanni in Laterano und San Pietro zu Rom in ihrem ursprünglichen Zustande, — Nachbildungen namentlich nach Wandgemälden der Altmeister Cimabue, Giunta Pisano, Giotto und dessen zahlreichen Schülern; ausser mehren unbekannten Meistern findet man sodann repräsentirt: den zweifelhaften Buffalmacco, den Puccio Campanna, den Stefano Fiorentino, Pietro Cavallini, Simone und Lippo Memmi, Taddeo und Giovan Gaddi, Tommaso Giottino, Giovan Melano, Pace da Faenza etc. Ferner Kopien der alten Malereien zu Arezzo und in San Benedetto bei Subiaco, von Greco, Ambrogio Lorenzetti und Andern, der Gemälde Taddeo Bartoli's zu Siena, des Prete Ilario, Pietro Lorenzetti, Giovanni da Fiesole, Luca Signorelli und Benozzo Gozzoli zu Orvieto; des Zingaro und der Giottisten zu Neapel. Alsdann Blätter nach Bildern des Giovanni Sanzio zu Cogli, des Lionardo da Vinci in Sant' Onofrio bei Rom, des Pietro Perugino zu Perugia, Città della Pieve und Montefalco, des Pinturicchio in Spello etc. Aus der Sixtina im Vatikan mehre Zeichnungen nach Ridolfo Ghirlandajo, Sandro Botticelli und Andern, sechs grosse Blätter nach Michelangelo. Abzeichnungen von sechs raffaelischen Tapeten, von mehren Gemälden Tizians und des Michelangelisten Vasari. Mehre Künstlerbildnisse und einige Kopien solcher Tempera- und Oelgemälde, welche zur Charakteristik der italischen Schulen besonders wichtig sind; nämlich Nachzeichnungen nach den Sienesern Guiduccio, Petrolini, Margaritone, Guido da Siena, Salvanello, Duccio und Beccafumi; nach Niccolo Alunno's und Masaccio's Bildern zu Assisi; nach Giovanni Sanzio's Gemälden zu Urbino; nach Timoteo Viti's und Francia's Schöpfungen zu Bologna. Aus diesen Aufzählungen wird erhellen, welche bequeme Uebersicht der bedeutendsten Denkmale der christlichen Malerkunst Italiens in der Ramboux'schen Sammlung geboten ist.) Der nördliche Flügel des früheren Schloss- und Galleriegebäudes, welches der Akademie dient, kommt jetzt zum Ausbau (nach dem Plane Prof. Rudolf Wiegmanns), und zwar wird mit diesem neuen Flügel ein geeignetes würdiges Lokal für die Versammlungen der rheinischen Provinziallandstände geschaffen. Hiezu tragen die Stände 23,000, die Stadt 20,000, die Akademie 3000 und der König circa 26,000 Thaler bei. — Ausser der Malerakademie hat D. noch eine Kunst- und Bauschule, an welcher besonders der verdiente Kunstschriftsteller, Baumeister und Architekturmaler Rudolf Wiegmann thätig ist. Derselbe hat sich hier als praktischer Architekt in dem geschmackvoll aufgeführten Hause des Direktors Schadow bewährt. Ein andrer Düsseldorfer Architekt, der Landbaumeister Oppermann, ist als tüchtiger Praktiker durch seine Ausführung der meisten Bahnhöfe auf der Elberfelder Eisenbahnlinie bekannt. — Den ungünstigsten Boden hat in D. die Bildhauerkunst gefunden. Die bemerkenswerthesten Skulpturen, die sich hier vorfinden, rühren vom Ritter Gabriel Grupello her, der 1658 zu Brüssel geboren ward, sich vom Maurerjungen zum Künstler aufschwang und nachher am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz Vi les und zwar so sehr zur Zufriedenheit desselben ausführte, dass er um seiner Verdienste willen in den Ritterstand erhoben ward. Von ihm sieht man im Kloster der Karmeliterinnen drei marmorne Kolossalbilder der Venus, Juno und Pallas, die wahrscheinlich zur Erbauung der Nonnen dienen sollten. Ein bedeutenderes Werk, zugleich das wichtigste unter den leicht zu zählenden Skulpturdenkmalen Düsseldorfs, ist das energisch gestaltete, in Bronze ausgeführte kolossale Reiterbild des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz. Es dient zum Schmuck des Marktplatzes und zeigt den Kurfürsten einherreitend in der Grossstolzigkeit eines römischen Imperators, mit angethanem Brustharnisch und mit dem Kommandostab in der Hand. Zum Pferd aber hat Grupello das knochenfesteste

Schlachtross gewählt, welches je von einem Pappenheimer Kürassier getummelt worden. Wo solche Hufen hintreten, wächst kein Gras mehr. (Eine andre Statue des kunstliebenden Kurfürsten, aus Marmor, steht im Schlosshofe.) —

Die nach allen Richtungen offene, wenigstens nicht mit Mauern umgebene Stadt verliert sich nach der Seite des Hofgartens hin (in welchem das im Halbmond angelegte und im Mansardenstyl errichtete Schloss des Prinzen Friedrich steht) fast unmerklich in die anmuthigen mit feinem Sinn angelegten Promenaden desselben; auf einer andern Seite wird sie vom Rhein begrenzt. Jenseit des Rheines und ausserhalb jenes Gartens ist die Gegend flach und fruchtbar, zu Gartenanlagen und Getreidefeldern benutzt. Doch erheben sich auf der rechten Seite des Flusses, etwas über eine halbe Stunde von der Stadt, die Grafenberge mit ihren schattigen Waldpartien, ein beliebter Spazier- und Studienort der Düsseldorfer Künstler. Etwa zwei Stunden hinter diesen Bergen lockt das sogenannte Gestein, eine seltsame, von der Hochebene plötzlich hinabsinkende Felsenschlucht, in die geheimnissvolle Einsamkeit seines Waldlebens, zu seinen Höhlen und üppig wuchernden Wasserpflanzen, und sieht oft Wochen und Monate lang eine kleine Künstlerkolonie in der am Eingang gelegnen Mühle sich nach Möglichkeit behelfen. Trotz solchen einzelnen Schönheiten kann jedoch die Düsseldorfer Gegend durchaus nicht als von der Natur besonders begünstigt gerühmt werden. Der Boden neigt sich zum Sandigen hin; das Grün der Gewächse und des Laubes hat daher eine gewisse spröde und trockene Färbung; es fehlt ihm jene erquickende Saftigkeit, die selbst einer ganz ebenen Gegend grosse Reize verleihen kann. Die einförmigen von Obstbäumen überragten Gartenhecken, zwischen welchen man mehr oder weniger hinwandeln muss, geben den hiesigen Umgebungen sogar etwas Kleinliches. Die erwähnten Waldpartien darf man sich auch keineswegs als eine Art Urwald mit majestätischen himmelhohen Eichen und Buchen denken. Die Cultur hat am Rheine zu grosse Fortschritte gemacht, als dass man dort so leicht auf einen Wald in seiner vollen Schönheit stossen dürfte. Wenigstens verhalten sich die Waldungen in der Umgegend Düsseldorfs zu einem Walde dieser Art, wie die hiesigen leichten Backsteinhäuser zu den massiven und gleichsam für die Ewigkeit aufgequaderten Gebäuden mancher älteren Städte. Indess wird Alles, was der Düsseldorfer Gegend zum Gebrauch für den Maler und zunächst für den Landschafter abgehen mag, auf das Reichlichste durch die Nähe der nie genug zu preisenden Herrlichkeit der Ufer des Rheines und seiner Nebenflüsse von Bonn hinaufwärts ersetzt. Die Schönheit, Fülle und Mannichfaltigkeit dieser Ufer ist zu bekannt und anerkannt, als dass hier darüber eine weitere Schilderung vonnöthen wäre. So anmuthig und selbst grossartig aber sich die Natur in diesen Gegenden zeigt, so tritt sie doch nirgends so gewaltig in massenhafter Erhabenheit und blendender Farbenpracht hervor, um sich der Auffassung durch die Kunst zu entziehen, was sonst wohl z. B. bei den eigenthümlichsten und am meisten charakteristischen Gegenden der Schweiz und Italiens eintreten mag. Solch eine mittlere Natur, die ebenso entfernt ist von armseliger Dürftigkeit wie von allzu glänzenden Effekten und überwältigender Bedeusamkeit, bietet den Düsseldorfer Landschaftsmalern grade das vortheilhaftere Material. Eine Natur, wie etwa die schweizerische, hat schon so vielen Inhalt in sich selbst, dass die Kunst sich nur schwer über ein Nachlallen und Abschreiben desselben erheben wird. Es soll aber der Landschafter, wenn er seinem Berufe ganz genügen will, etwas Besseres als ein blosser Naturkopist sein. Auch genügt es nicht, so gut und lobenswerth es an und für sich sein mag, dass er den von der Natur gegebenen Stoff in eine kunstgemässe Form bringt und gleichsam im Spiegel eines harmonischen effektvollen Bildes auffängt. Wenigstens auf der höchsten Stufe dieser Kunst wird verlangt, dass sich eine Menschenseele und die uns verwandte Stimmung eines tiefen Gemüths in dem Bilde des Künstlers offenbare. — Nicht als blosser Naturfund allein, auch als fortlaufendes architektonisches Denkmal einer andächtigen und kriegerischen, frommen und zugleich gesetzlos wilden Vergangenheit, ist das Rheinthal, von Köln hinaufwärts, für die excursirenden landschafternden Maler von Wichtigkeit. Die altersgrauen, bald im einfachen Rundbogenstyl ruhenden, bald im Spitzbogenstyle gen Himmel strebenden Kirchen, die verfallenen, zum Theil noch von Römerthürmen durchbrochenen Mauern der an den Ufern dicht aufeinander folgenden Städte, die Ueberreste von Burgen und Klöstern, welche auf allen Hügeln, an allen Abhängen, aus allen Thälern emporsteigen, verleihen diesen Gegenden einen Ernst und einen elegischen Anklang, welcher wunderbar mit dem bunten höchst lebendigen Treiben und Verkehre der Gegenwart, mit den Dampffortschritten zu Wasser und zu Lande, mit den eleganten Wirthshäusern und dem fröhlichen Weinhausleben kontrastirt. Doch drängt sich dieser Kontrast freilich nur in der Reflexion auf, denn in der Wirklichkeit fliessen die verschiednen Elemente

zu Einem harmonischen Eindrucke ineinander. Das Weinhaus lehnt sich an den zerfallenden Thurm aus dem elften und zwölften Jahrhundert; die lustige Gesellschaft, die dort unter freiem Himmel ihre Gläser erklingen lässt, weiss den Schatten des alten grämlichen Nachbars zu schätzen, und das fette frischgrüne Rebenlaub schlingt sich versöhnend um Vergangenheit und Gegenwart. Augenfällig sind die Vortheile, welche durch jene Fülle von Ruinen und Alterthümlichkeiten mit dem Hintergrunde einer schönen Natur dem Landschafter geboten werden. Die Verbindung und gleichsam Verzweigung der Gegenstände der Vergangenheit mit dem fröhlichsten Leben einer bunten, über das Gemeine und Armselige erhobenen Gegenwart muss besonders dem Genremaler willkommen sein. Aber auch der Geschichtsmaler wird aus solchen Umgebungen, wenn auch nicht unmittelbar seinen Gegenstand, doch wenigstens Stimmung und Anregung schöpfen können. Die Düsseldorfer Künstler zeigen sich nun auch nicht müssig, sich der vor ihnen offenliegenden Schätze zu bemeistern. Besonders im Herbst bedecken kleine Karawanen von Düsseldorfern die Strassen längs des Rheines. Während sich der Volksmaler an dem lustigen lebhaften Treiben der Gegenwart vergnügt, wendet sich der Landschafter so bald als möglich von den cultivirten und modernisirten Hauptstrassen ab, um in den einsamsten Nebenthälern, auf schwindelnd überhängenden Felskuppen ämsig den Bleistift für sein Studienbuch zu führen. —

Die Gründung der Düsseldorfer Akademie geschah im Jahre 1767 durch den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz. Als ersten Leiter der neuen Kunstschule sehen wir den Historienmaler und Ordner der damaligen Düsseldorfer und Münchner Gallerien, Joh. Lambert Krahe, wirken. Derselbe (geb. zu Düsseldorf 1712, gest. 1790) hatte durch seinen Einfluss bei dem Kurfürsten wesentlich zur Stiftung dieser Anstalt beigetragen und lebte nun für das junge Institut mit ganzer Seele, leitete die Zöglinge mit väterlichem Wohlwollen und hatte die Freude, die Schule bald blühend und selbst von Holländern, Franzosen und Engländern besucht zu sehen. Ein feuriger Verehrer Raffaels und der Antiken, ein Freund Winckelmanns (von dem er aus Rom die wichtigsten Gypsabgüsse für die Zeichnungsübungen der ersten Schüler erhielt), wollte Krahe aufrichtig das Beste, und als redlich Strebendem gebührt ihm der Dank der Nachkommen, wenn auch sein Können hinter dem Wollen zurückblieb. Sein Hauptverdienst war das des Lehrers, welcher die Talente glücklich herauszufinden und auf das Lebhafteste anzuregen wusste. Neben Krahe ward 1784 Johann Peter Langer (geb. 1756, gest. zu München 1824) als Professor angeangestellt, der nach dem Tode des Erstern zum Director der Akademie und zugleich zum Oberaufseher der Gallerie ernannt ward. Langer hatte seine Studien unter Krahe gemacht und später auf Kunstreisen in den Niederlanden und in Frankreich seine Ansichten theils erweitert theils geläutert. Von Arbeiten aus der Zeit seines Düsseldorfer Wirkens ist zwar wenig bekannt, aber aus spätern Bildern, die er zu München lieferte, wird soviel ersehn, dass er einen klareren Blick in die Erfordernisse der Kunst, ein feineres Kunstgefühl, eine strengere Zeichnung und ein kräftigeres reineres Kolorit besass, als sein Vorgänger trotz den Studien in Rom hatte erwerben können. Gewiss würde Langer die Akademie bis zu seinem Tode trefflich geleitet und der jetzigen Schule nach Kräften vorgearbeitet haben, wären nicht politische Veränderungen dazwischengetreten. Nach Karl Theodors Tode (1799) kam das Kurfürstenthum der Pfalz durch Erbschaft an Maximilian Josef von Baiern. Dieser liess im J. 1805, als der Kampf zwischen Frankreich und Preussen entbrannte, die Düsseldorfer Gallerie nach München schaffen, unter dem Vorgeben und Glauben, dass dieselbe vor den französischen Invasionen hier gesicherter als am Rheine sei. Die Maasregel schien anfangs nur eine provisorische zu sein; allein schon 1806 ward Peter Langer nach München berufen, wo nun die Düsseldorfer Gemäldeschätze ohne Weiteres mit der Münchener Sammlung verschmolzen wurden. Nur ein Kolossalstück von Rubens (eine Himmelfahrt Mariens), ein dem Velasquez zugeschriebenes Kardinalsporträt, ein heil. Antonius und Karl Theodors Bildniss von Krahe, blieben nebst der allerdings bedeutenden Sammlung von Handzeichnungen und Kupferstichen aus jener berühmten, vornehmlich rubensreichen Gallerie, in Düsseldorf zurück. Unter der Ungunst aller Umstände musste natürlich auch die Akademie leiden; namentlich schien mit dem Zeitpunkt der französischen Herrschaft, als Joachim Murat den Grossherzog von Berg spielte, der Genius der Kunst entflohen zu sein. Die Akademie war ohne Director; nur drei Professoren ertheilten noch Unterricht, ohne viel über drei Schüler zu haben, und das Gebäude selbst war grossentheils von Behörden der „grausen Nation" in Beschlag genommen. Dieser Zustand dauerte von 1805 bis gegen Ende des folgenden Jahrzehnts fort. Nachdem Düsseldorf an Preussen gekommen, wurden indess die Aussichten für die Akademie wieder glücklicher. Es war im J. 1819, als

der König sein Augenmerk auf die verwaiste Anstalt richtete und Peter Cornelius aus dem deutschen Künstlerkreise Roms hieher berief. Dieser Meister sollte ihr neues Leben einhauchen, und gewiss war die Wahl dieses ebenso hochbegabten als energievollen Mannes die glücklichste, welche getroffen werden konnte. Cornelius, der nicht sofort sich von Rom zu trennen und das ihm übertragene Direktorat anzutreten vermochte, bewirkte zunächst die Anstellung des Historienmalers Karl Mosler von Koblenz, welcher als Professor in Vertretung des Direktors alle äussern Anordnungen zu treffen hatte, um die Anstalt dem erst 1821 in Düsseldorf auftretenden Meister vorbereitet übergeben zu können. Die neue Einrichtung bestritt der Staat; im Uebrigen blieb die Akademie wie früher (und jetzt noch) aus den Schulfonds der vormals Bergischen Herrschaft dotirt. Die Wirksamkeit des grossen Meisters als Leiters der neuen Pflanzschule deutscher Malerei zeigte sich bald innerhalb wie ausserhalb der Akademie als eine sehr wohlthätige. Vor allem hielt er die Zöglinge von dem zopfigen kunstschädlichen Zunftkrame, der damals anderwärts noch vorkam, völlig fern, liess sie frei sich entwickeln und richtete sein Hauptaugenmerk auf die Bildung von Priestern idealer Kunst. Zu seinen vorzüglichsten damaligen Schülern gehören: der später in München zu seiner jetzigen Grösse gediehene Wilhelm Kaulbach; der durch Arbeiten in Bonn, Nierstein, Mannheim und Baden-Baden namhaft gewordene Götzenberger; der noch in Düsseldorf lebende, durch seine deutschmittelalterlichen Geschichtsbilder auf dem Stolzenfels bewährte Hermann Stilke; der mit dem Pinsel Schlachten schlagende Heinrich Stürmer in Berlin; der 1832 in Rom verstorbene, durch Fresken in München verewigte Adam Eberle; der erfindungsreiche volksthümliche Geschichtsmaler Karl Heinrich Hermann und der durch seine praktische Betheiligung bei den Arkadenfresken des Münchner Hofgartens wie durch Kunstforschungen in Italien und durch rege kunstschriftstellerische Wirksamkeit bekannte Dr. Ernst Förster. Eine wesentliche Stütze in seinen Bestrebungen fand Cornelius an dem erwähnten Professor Mosler. Inzwischen bot sich für Cornelius ein zweiter Wirkungskreis in München, der ihm nun Gelegenheit gab, seine Düsseldorfer Zöglinge auch zur monumentalen Kunst heranzubilden. So beschäftigte er sich im Winter zu Düsseldorf mit den Cartons zur Münchener Glyptothek, wobei seine Schüler die Anlagen monumentaler Bildschöpfungen kennen lernten, und im Sommer wanderte er mit einer Jüngerschaar von Düsseldorf nach München, wo er seine Akademisten an der Ausführung jener Cartons, an den Fresken selbst mitarbeiten liess. Auf solche Weise war die Akademie halb eine Wanderschule zwischen Düsseldorf und München geworden, und sie gewährte dieses Bild mehre Jahre lang. So befähigten sich die Schüler zu eigenen monumentalen Darstellungen, und so ward es Cornelius möglich, dem Fresko auch am Rheine Verehrer zu verschaffen. Auf seine Anregung wurde ein jüngstes Gericht im Assisensaale zu Koblenz wenigstens begonnen; zu Bonn aber kamen unter den Händen seiner Schüler zur Vollendung die Freskodarstellungen der vier Fakultäten an den Wänden der Universitäts-Aula. Auch ein Privatmann, der kunstliebende Graf von Spee zu Heitorf, bestellte bei Cornelius Wandbilder, womit ein Saal seines Rittersitzes geschmückt werden sollte; doch kam diese Arbeit grösstentheils erst nach Cornelius' Wegberufung zu Stande. Ohne Zweifel würde der grosse Meister bei längerem Aufenthalte in Düsseldorf die Kunst im ganzen Rheinpreussen umgestaltet und unbedingt diesem Kunstgebiet sein Wappen und Siegel gegeben haben, wenn er nicht dem bereits 1824 an ihn ergangenen Rufe als Akademiedirektor nach München gefolgt wäre. Kein Wunder, dass mehre seiner befähigtsten Schüler ihm nachfolgten. In Folge von Cornelius' Uebersiedelung in die Isarresidenz fiel dem Professor Mosler wiederum eine Zeitlang die interimistische Leitung der Akademie zu. Endlich ward der Historienmaler Wilhelm Schadow (Sohn des Bildhauers und Berliner Akademiedirektors Gottfried Schadow), welcher gleich Cornelius dem deutschen Künstlerkreise in Rom angehört hatte, von Berlin — wo er seit 1819 als Professor gewirkt — nach Düsseldorf versetzt, um hier als Nachfolger des Peter Cornelius die Oberleitung der Schule zu führen. Schadow trat in sein Amt 1827 ein und mit ihm begann für Düsseldorf wieder eine neue Kunstepoche. Bereits in Berlin hatte sich Wilhelm Schadow, abgesehn von seiner Bedeutung als ausübender Künstler, vornehmlich als ausgezeichneter Lehrer bewährt, denn schon hier hatte er mehre höchst talentvolle Schüler, darunter Karl Friedr. Lessing, Julius Hübner, Theodor Hildebrandt und Karl Sohn, welche nun dem Meister nach Düsseldorf folgten, grade wie mit Cornelius die demselben näherstehenden Schüler nach München entwandert waren. Man ersieht hieraus, dass sich Schadow ganz wie Cornelius die von voller Zuneigung begleitete Hochachtung seiner Zöglinge erworben hatte; auch mag man sich denken, dass er ebenso wie Cornelius zur Förderung der Weitervorge-

rückten seine professorliche Eigenschaft zurücktreten liess und eine mehr kollegialische Stellung zu der Selekte seiner Scholaren einnahm. Uebrigens war Schadow für das Direktoramt wie geboren. Er war entschieden Derjenige, in welchem das kritische Talent vorherrschte und eben darum das schaffende zurücktrat, daher ihm die meisten und schönsten Palmen als Lehrer winkten. Der mehr theoretisch unterrichtende als praktisch anleitende Meister muss mit Selbstbewusstsein, durch Studium und Betrachtung, in das Allerheiligste der Kunst eingedrungen, nicht auf dem Flügel des Genius süssträumend hineingetragen worden sein, wenn er seinen Schülern gegenüber von dem Erworbenen gründliche und genügende Rechenschaft ablegen soll. So ist es eben im Düsseldorfer Kunstleben weit mehr das kritische Talent des Meisters, als dessen eigenes Schaffen, was den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Indess ging dem Direktor Schadow ebenso wie dem Meister Cornelius ein durch Leistungen begründeter Ruhm voraus, und in der Hauptsache ist zu sagen, dass Cornelius hier durch den Tüchtigsten, der nach ihm erwählt werden konnte, ersetzt ward. Gewiss hat Schadow allen gerechten Erwartungen, die man von ihm als dirigirendem Meister

gehegt, in vollestem Maase entsprochen. Steht er als erfindender Componist freilich seinem ganz eminenten Vorgänger nach, so gehört er dennoch stets in die vordere Reihe der deutschen Meister, sowohl seiner idealen Richtung nach, als wegen der grossen technischen Vollendung, die seinen Gemälden inwohnt. Als Lehrer aber und namentlich als oberster Leiter einer solchen Kunstanstalt bleibt er unübertrefflich; ja man darf getrost die Behauptung hinstellen, dass ohne Schadows meisterhaft dirigirenden Geist die Düsseldorfer Malerschule schwerlich so bald den Hochpunkt erreicht hätte, von welchem ihr Ruhm in alle Lande erklungen ist.

Schadow hält einen systematischen Studiengang für die Akademiker fest; nicht sprung-, sondern stufenweis führt er sie in die Kunst ein. Die Grundsätze, nach welchen er die Akademie leitet, sind so ächt künstlerisch, so gründlich und genial, dass man sie andern Maler- und Kunstschulen nicht genug anempfehlen kann. Wir theilen sie hier nach seinem eigenen niedergeschriebenen Programm mit, welches sich im Berliner Kunstblatte vom Jahr 1828 abgedruckt findet unter der Ueberschrift:

„Meine Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers." Von Wilh. Schadow, Director der kön. Akademie der Künste zu Düsseldorf.

Der Aufsatz, wohl wichtig genug, um hier vollständigen Wiederabdruck zu verdienen, lautet wie folgt:

Auf der Fähigkeit, die Gegenstände der gesammten Sinnenwelt durch Formen und Farben auf einer ebnen Fläche nachzuahmen, beruht überhaupt die Anlage zur Malerei.

Gesellt sich zu dieser Fähigkeit eine leicht auffassende und energisch producirende Phantasie, kommt das Vermögen hinzu, die Erzeugnisse der letztern durch Form und Farben wiederzugeben, so begründen diese Eigenschaften die Anlage zu einem poetisch producirenden Künstler. Die Productionskraft kann sich aber natürlich erst zeigen, wenn der Schüler die Form der Sinnenwelt sich so weit zu eigen gemacht hat, um seine Ideen durch dieselbe ausdrücken zu können. Nach einem natürlichen Stufengange sondert sich daher alle Unterweisung, die man dem werdenden Künstler geben kann, in drei Studien ab.

Die Bildung beginnt mit dem Elementar-Unterricht, wird fortgesetzt in derjenigen Klasse, welche den Schüler zu selbständigen Compositionen vorbereitet, und schliesst mit dem Rath und den Warnungen, die der Lehrer aus seiner Erfahrung denjenigen Jünglingen noch zu geben vermag, die auf dem Punkt angelangt sind, wo das eigne, freie Componiren beginnt.

I. Elementar-Unterricht.

Zuvörderst muss bei einem Knaben, welcher sich der Malerei widmen will, darauf gesehen werden, ob die Nachahmungsfähigkeit in ihm vorhanden sei.

Bei bedeutenden Talenten offenbart sich diese sehr früh; man denke an die Zeichnung des Schafes, welche der Hirtenknabe Giotto machte und die den Cimabue zuerst auf ihn aufmerksam werden liess. Für die höhere Befähigung aber muss ausserdem noch das Gefühl für das mathematische Verhältniss und für eine gewisse Symmetrie, ohne welche Gegenstände der Aussenwelt nicht schön erscheinen können, vorhanden sein. Es muss sich endlich bei dem Anfänger auch auf dieser Stufe schon die Fähigkeit zeigen, einen einfachen Naturgegenstand selbst durch Zeichnung darstellen zu können. Man fange mit dem Leichtesten an, man gebe dem Knaben das schon von Andern Abstrahirte, d. h. eine Vorzeichnung, gehe von den einfachen Linien zu den geschwungenen über, und sehe immer streng darauf, seine Hand auch zu einer festen und reinlichen Methode heran zu bilden; dann lasse man ihn geometrische Figuren zeichnen, um seinen Sinn für die Verhältnisse zu bilden, und fahre fort bis zum Zeichnen des Antlitzes und der Gestalt des Menschen. Wer die Fähigkeit hat, diese feinste und complicirteste Erscheinung der Sinnenwelt aufzufassen, der wird im Stande sein, einen jeden Gegenstand derselben nachzuahmen.

Doch bin ich durchaus nicht dafür, den Knaben ausschliesslich auf das Zeichnen der menschlichen Gestalt zu beschränken. Die Unbekanntschaft mit andern Naturgegenständen möchte ihm späterhin äusserst hinderlich sein. Je vielfachere Gegenstände er zeichnet, um desto mehr gewöhnt er sich an eine aufmerksame Beobachtung aller seiner Umgebungen, und desto mehr schärft er seinen Sinn für das Auffassen des Charakteristischen an einem jeden Naturgegenstande. Mit dem Zeichnen nach Vorzeichnungen verbinde man, indem man auch darin vom Leichteren zum Schwereren fortschreitet, das Zeichnen nach Körpern selbst: denn der Schüler muss auch, als Anfänger schon die Probe lösen können, dasjenige, was uns räumlich und körperlich umgibt, durch Linien, durch Licht und Schatten auf ebner Fläche darzustellen. Diese Gabe der Auffassung und Nachbildung muss sich schon auf seiner ersten Bildungsstufe offenbaren, sonst fehlt ihm überhaupt die Anlage. Es versteht sich, dass dem Anfänger nur Aufgaben gestellt werden dürfen, die höchst einfacher Art sind, weil man sonst dem Bildungskreise der folgenden Klasse vorgreifen würde.

II. Vorbereitende Klasse.

Unterricht und Beschäftigung umfassen in dieser Klasse folgende Gegenstände:

1. Das Zeichnen nach runden Körpern, sowohl nach der Antike als nach dem lebenden Modelle.
2. Die Grundsätze der Drapirung.
3. Das Kopiren nach Gemälden und nach einzelnen lebenden Köpfen.
4. Die dem Historienmaler nothwendigen Hülfswissenschaften, d. h. Anatomie, Architektur und Perspective.
5. Die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers.

Wenn ein junger Mann die Vorzeichnung einer nackten Figur gut kopiren kann, so lasse man ihn den Versuch machen, Köpfe, Hände und Füsse lebensgross nach der Antike zu zeichnen, steigre sodann in dieser Richtung sein Nachahmungsvermögen bis zum Kopiren antiker Figuren und Gruppen in Lebensgrösse, lasse ihn jedoch gleichzeitig mit dergleichen Uebungen, oder wenigstens in unmittelbarer Folge auf dieselben, ähnliche Bewegungen nach dem lebenden Modell zeichnen. Letzteres ist in zwei Beziehungen schwieriger, einmal weil das lebende Modell nicht die Ruhe des Steins hat, zweitens weil bei der guten Antike das Unwesentliche und Zufällige lebender Formen, z. B. ungehörig angeschwollene Adern, Fettklumpen u. dgl. m., was die normale Form unverständlich macht und das Auge verwirrt, wegfällt.

Die gute Antike ist eben deshalb so ausserordentlich schön, weil sie die einfachste und edelste Darstellung der Natur ist, wie sie sich in dem gegebenen Charakter und in der gewählten Situation gezeigt haben könnte. Hiebei drängt sich die Frage auf, weshalb, da die Antike offenbar Vorzüge vor dem Modelle hat, der Schüler nicht ausschliesslich dieselbe studiren solle? — Abgesehen davon, dass sich wohl schwerlich irgendwo eine Sammlung antiker Figuren, reich genug, um ein Vorbild für jeden Typus und Charakter zu liefern, finden möchte, so liesse sich in der Sache selbst auf jene Frage Folgendes antworten:

Regelmässigkeit und geniale Freiheit soll der ächte Künstler in sich verbinden. Zu jener erzieht das vollendete Musterbild, diese empfängt Anregung, Stoff und Kraft immer nur aus dem Studium der Natur und aus der unmittelbaren Berührung mit ihr. Sie gibt dem Künstler genug, dass er einen festen Anhaltpunkt für die Gebilde seiner Phantasie habe, und sie gibt ihm nicht so viel, dass er nicht seine volle Individualität in letztere legen könnte. Gerade das Charakteristische und Individuelle verleiht einem Kunstwerke den höchsten Reiz, und nie kann dieser erreicht werden, wenn die Production sich nur auf die Nachahmung bereits vorhandener Musterformen beschränkt. Wohin das einseitige Studium der Antike führt, das zeigen uns die meisten modernen französischen Bilder. Ich halte es deshalb für durchaus nothwendig, den werdenden Künstler schon früh zu der zweiten Hauptquelle aller seiner Bildung, zu der Natur, hinzuführen.

Bei dem Studium der Gewänder ist meiner Ueberzeugung nach Folgendes anzuempfehlen: Der Lehrer drapire anfänglich einen Gliedermann, wo möglich abwechselnd mit verschiedenen Stoffen, und lasse den Schüler eine ausgeführte Zeichnung danach machen. Hiebei mache er ihn auf das Gesetz der Faltenzüge aufmerksam, so wie auf das, was jeden Stoff als Stoff insbesondere charakterisirt. Hat der Schüler dadurch einen klaren Begriff von den Drapirungen erlangt, so lasse der Lehrer ihn, um ihm das Bezeichnende jeder Lage der Gewänder deutlich zu machen, Gewänder auf dem lebenden Modell nachzeichnen. Es versteht sich von selbst, dass letzteres, der Schnelligkeit halber, nur in sehr verkleinertem Maasstabe geschehen kann.

Der Schüler soll in dieser Klasse auch schon einen vorläufigen Begriff vom Koloriren bekommen; deshalb lasse man ihn zuerst einige nach dem Leben gemalte Köpfe kopiren, etwa drei bis vier gute Bildnisse, damit er erkenne, wie ein tüchtiger Kolorist die Carnation aufgefasst hat. Trifft er Töne der Carnation gut, so beweist er die Fähigkeit, die Farbe aller andern Naturgegenstände nachahmen zu können. — Es ist auch wohl üblich, den Schüler auf dieser Stufe mit dem Kopiren grosser Gemälde vielfach zu beschäftigen. Nach meiner Ansicht mit Unrecht; die auf solche Uebungen verwendete Zeit und Mühe bringt nicht die verhältnissmässige Frucht. Die Farbe erscheint jedem Künstler von wirklichem Talent in eigenthümlicher Art und Weise, hier ist also gerade ein Punkt, wo man den Schüler weniger auf die Werke Andrer, als auf die Betrachtung der Natur selbst verweisen muss. Man lasse ihn daher, wenn er die vorhin erwähnten ersten Aufgaben gelöst hat, gleich einige Bildnisse nach der Natur selbst malen. Der Lehrer wird wohl thun, wenn er ihm zuerst nach dem Modelle einigemale die Farben mischt, damit der Schüler sich eine zweckmässige und bestimmte Methode in der Behandlung derselben bilde, welches zur Schnelligkeit im Arbeiten ungemein viel beiträgt. Dann steigre man die Uebung im Koloriren bis zum Malen ganzer Figuren nach dem Modelle. Dass letzteres nicht durchaus in Lebensgrösse zu geschehen braucht, versteht sich von selbst, da es ungemein viel Zeit kosten würde, und es hier nur darauf ankommt, dass der Schüler einen recht gediegenen und klaren Begriff von der Farbe bekomme. Nichts desto weniger ist es rathsam, einige Köpfe in Lebensgrösse malen zu lassen, da die Behandlung, Zeichnung und Färbung der Carnation im Grossen unendlich schwieriger ist als im Kleinen. Dieser Zweig des Studiums ist leider in unserer Zeit ein sehr vernachläs-

sigter, und diese Vernachlässigung ist Schuld, dass Kunstwerke, welche im Carton oft viel Freude machen, im Bilde kaum anzusehen sind.

Das Studium der Anatomie ist von unerlässlicher Nothwendigkeit. Nur aus dem vollkommenen Begriffe von der Construction eines Körpers kann etwas Richtiges hervorgehen, wie liesse sich aber jener Begriff ohne anatomische Studien erlangen? — Besonders zweckmässig ist es, nach gut secirten Theilen zeichnen zu lassen.

Architektur und Perspective sind eben so nothwendige Hülfswissenschaften; besonders bildet letztere die Grundsätze über Verkürzungen und Vertiefungen aus. Freilich muss das Gefühl für Perspective dem künstlerischen Auge schon angeboren sein, aber auch das begabteste Auge wird durch die Wissenschaft Bestätigung und Sicherheit gewinnen, und mit ihren Principien die Probe des Exempels gleichsam machen, welche der natürliche Takt herausgerechnet hat. Ueber die Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers existiren gründliche Werke, deren Kenntniss (indem die Grundregeln gewöhnlich Ergebnisse aus den Messungen der schönsten Antiken und Modelle sind) bei der Ausführung grosser Arbeiten den grössten Nutzen gewährt. Die Zeit, welche man auf das Studium derselben verwandt, bringt sich nachher in vollem Maasse wieder ein.

III. Erste Klasse.

Hat ein junger Mann die Fähigkeit, eine lebensgrosse Figur nach der Antike und eine Figur nach dem lebenden Modelle gut zu zeichnen, kann er ferner ein gutes Bildniss malen, und hat er sich mit den im vorigen Abschnitte erwähnten Hülfswissenschaften vertraut gemacht, dann befindet er sich auf dem angemessenen Standpunkte, an die Ausführung eigner Erfindungen zu gehn. Hat ihn sein Genius während der Zeit, wo er in der vorbereitenden Klasse arbeitete, nicht schon gezwungen, Compositionen zu versuchen, so steht es misslich mit dem Talente der Erfindung, und der Lehrer dürfte wohl thun, ihn zu den blos unmittelbar nachahmenden Fächern der Malerei zu verweisen. Besuchte aber die Muse in einsamen Stunden den jungen Künstler, regten die Bilder seiner Einbildungskraft seine Seele so mächtig an, dass die noch ungeübte Hand wenigstens in verständlichen Umrissen dieselben wiedergab, so beginnt nun das Geschäft des Lehrers auf der höchsten Stufe des Lehrlingstandes, von welcher er die Schüler dann in die Welt und zu der Führung durch sich selbst entlässt.

Die Fähigkeit des Lehrers kann nach meiner Meinung auf dieser Bildungsstufe fast nur in Rath und Warnung vor Fehlern und Irrthümern bestehen; ist der Lehrer selbst wahrhaft eingeweiht und vertraut mit der Entstehungsweise poetischer Erzeugnisse, so wird er Achtung hegen vor der Eigenthümlichkeit des Schülers. Er wird sich mithin bei den ihm vorgelegten Entwürfen des Schülers darauf beschränken, ihm zu sagen, wo die Situation überhaupt entweder nicht richtig aufgefasst oder nicht klar genug wiedergegeben ist; er wird ihn aufmerksam machen, wenn die einzelnen Charaktere nicht richtig angedeutet sind. Auch mag er ihm allenfalls sagen, wo eine Steigerung des Ausdrucks nothwendig erscheint; die Correkturen selbst überlasse er aber jederzeit der eignen Hand des Schülers. Wenn er hineinzeichnet, so kann daraus nur ein Missverhältniss entstehn. Identisch sind die Geister zweier Künstler nie, es wird daher, auch vorausgesetzt, dass die poetische Gabe des Lehrers grösser sei als die des Schülers, ein solches Verfahren höchstens nur die Erscheinung eines Flickens von glänzender Farbe auf einem minder scheinbaren Kleide hervorbringen. Man hüte sich dasjenige anzutasten, was gerade dem Kunstwerke den grössten Reiz verleiht, nehmlich die Originalität der ersten Vorstellung. Lehrer, die nach dem entgegengesetzten Princip verfahren, werden in ihrer Schule immer nur eine leere Manier erzeugen, die Schüler sind dann nichts als schwache Reflexe ihres Meisters.

Aus mehreren vorgelegten Entwürfen, die der Ausführung werth erscheinen, wähle aber der Meister wo möglich zur Ausführung des ersten Bildes die Composition eines einfachen Gegenstandes. Der gründlich ausgebildete Künstler muss aus eigner Erfahrung wissen, wie schwierig die gediegene Ausführung (und nur eine solche kann den Schüler fördern) auch einer einfachen Gruppe ist. So wie es sich von selbst versteht, dass bei dem allerersten Entwurf, der ein reiner poetischer Erguss des Berufenen sein soll, kein Modell angewandt werden kann, so sehr ist nun bei der Ausführung des Entwurfes die besonnenste Benutzung aller sich darbietenden Hülfsmittel durchaus zu empfehlen. Nur die vollkommen naturgemässe Ausführung einer dichterischen Idee in Form und Farbe gibt die beseligende Erscheinung eines schönen Kunstwerkes. Natur muss in jedem Theile des Bildes sein, wenn gleich nicht die Natur des Modells, d. h. die Copie dieses oder jenes Lastträgers oder Soldaten, der im antiken Helm oder in der Tunika und im Mantel des Apostels, gleichsam nur mit den

Aeusserlichkeiten, den Emblemen der Charaktere, aufgeputzt vor dem Künstler hingestellt ist. Wozu benutzt also der Künstler das Modell? Dazu, dass er sich von dem wirklichen Vorhandensein der Elemente überzeuge, die, durch die Sinnenwelt zerstreut, von ihm mit einem geistigen Bande untereinander verknüpft und zum poetischen Zwecke verarbeitet werden. Der Zweck der Anwendung des Modells muss also bei der Ausführung zuvörderst darauf gerichtet sein, zu prüfen, ob ein Mensch überhaupt fähig sei, die Stellung des Entwurfes zu machen.

Es geschieht bei dieser Gelegenheit zuweilen, dass ungeschickte Modelle, deren Gefühl aus Mangel an Bildung nicht hinreicht, sich in die gegebene Situation zu versetzen, durchaus nicht in die projectirte Stellung hineinkommen können. Der bescheidene Schüler fürchtet, etwas Unnatürliches ausgedacht zu haben. Für die Bedeutung und den Ausdruck der Figur ist die richtige Auffassung der Hauptbewegung äusserst wichtig. Bei der Ungeschicklichkeit der meisten Modelle gewöhnlicher Art thut daher der Künstler wohl, wenn er einen Kameraden oder sonst einen verständigen Freund, der seine Absicht begreift, bittet, die Stellung wenigstens so lange zu machen, bis er den Gesammtausdruck derselben richtig gezeichnet hat. Zu der Ausführung einzelner Theile ist es ohnehin nothwendig, die Studien des Nackten wo möglich in dem Maasstabe, in welchem das Bild ausgeführt wird, zu zeichnen. Auch bei drapirten Figuren und Gruppen ist es von entschiedenem Nutzen, wenigstens die Hauptlinien des Nackten zuerst aufzuzeichnen; denn gewisse Punkte, selbst des schwersten Mantels, liegen dennoch unmittelbar auf dem Nackten, z. B. Schulter- und Kniepunkte. Wenn man nun nicht wenigstens den Umriss der nackten Gestalt und diejenigen Punkte, welche die Gelenke angeben, hat, so schleichen sich später leicht Fehler gegen das Hauptverhältniss ein, die bei der Schattengebung und weiteren Vollendung erst recht bemerkbar werden und dann kaum zu redressiren sind. Man thut wohl, Hände und Füsse in der Grösse der Ausführung zu studiren, selbst wenn auch die Form des Bildes erlaubt, unmittelbar nach dem Modell fertig zu malen.

Das Studium der Köpfe muss besonders bei den ersten Bildern ja recht gründlich betrieben werden, denn wenn auch gerade hier die meisten Modelle höchst ungenügend erscheinen, den ideirten Charakter vorzustellen, wenn aus dem Modelle in der Regel nur einzelne Materialien zu der Poesie des Bildes entlehnt werden können, so ist das anempfohlene Studium lebender Köpfe doch deshalb sehr nothwendig, weil der Künstler nur durch die sorgfältige Beobachtung der Natur die Flächen und Abweichungen in der gedachten Beleuchtung kennen lernen kann. Mit dieser Kenntniss ausgerüstet, wird er sich nachher viel unbefangener ganz seiner Empfindung von dem darzustellenden Charakter überlassen dürfen. Das Gefühl allein bewahrt nicht vor der Karikatur. Wir haben leider Bilder entstehen sehen, die, unter Thränen der Rührung gemalt, dennoch uns den seltsamen Anblick schiefer Gesichter mit unnatürlich verdrehten Augen zeigten. Phantasie, Empfindung und tiefes Verständniss der Formen und Farben müssen Hand in Hand gehen, um ein gutes Kunstwerk zu erschaffen; in dem Maasse wird es unvollkommener, als eine oder die andere jener Eigenschaften ein ungehöriges Uebergewicht erlangt. — Man wird mir, wenn ich das Aufzeichnen der nackten Figuren auch bei drapirten Gruppen verlange, vielleicht den Einwurf machen, dass ein solches Aufzeichnen von etwas Andrem, als dem Gegenstande der Composition selbst, den Künstler irren und stören möchte; man wird mir einwenden, dass, wenn jemand z. B. die zwölf Apostel in irgend einer dramatischen Handlung darzustellen hätte, die zwölf aufgezeichneten nackten Umrisse den Beschauer eher an alles andere erinnern würden, als eben an die Darstellung von zwölf Aposteln. Der Laie wird die Apostel freilich nicht in den Umrissen erkennen; für diesen ist aber auch ein im Entstehen begriffenes Werk noch nicht vorhanden. Der Erfinder eines solchen Bildes (und hier appellire ich an alle wahrhaft erfindende Künstler) wird nur nöthig haben, einen Blick auf seinen ersten Entwurf zu werfen, um sogleich den Gegenstand, wie er im ersten Augenblick der Schöpfung vor seiner Seele stand, in voller Frische sich hervorzurufen. Der beschauende Laie sieht überhaupt in dem ersten skizzirten kleinen Kontur nichts, als eben diesen; der erschaffende Künstler aber sieht in ihm, vermöge der Kraft seiner Phantasie, das vollendete Bild. Dem geübten erfindenden Künstler wird es sogar nicht schwer fallen, den Entwurf eines andern Künstlers sich als vollendetes Bild vor die Seele zu stellen.

Jetzt noch ein Wort über die Drapirung der Figuren. Die Verfahrungsweise hiebei kann eine dreifache sein und jede Art, zweckmässig angewandt, kann von Erfolg sein. Kommt es z. B. darauf an, bei einem grossen Freskogemälde (in welchem eine Menge drapirter Figuren vorkommt) lebendig die Hauptintention einer Figur auszudrücken, und wird nicht die äusserste Abrundung bis zur täuschenden Vollendung verlangt, so ist es am zweckmässigsten, ein gut ausdauerndes Modell zu wählen, die

Draperie, wenn auch nur theilweise, unmittelbar nach dem Leben zu zeichnen und nachher seine Studien auf dem Carton anzuwenden. Solche Gewandstudien finden wir unter den Handzeichnungen Raphaels, welche in seinen Fresken und Tapeten wieder vorkommen. Diese Weise setzt nun eine grosse Schnelligkeit in der Auffassung des Allerbezeichnendsten in der Natur voraus, so wie ein scharfes künstlerisches Gedächtniss, um dasjenige nachher zu ergänzen, was in der kurzen Zeit nicht unmittelbar nach dem lebenden Modell vollendet werden konnte.

Hat man dagegen den Vorsatz, in einem weniger complicirten Gegenstande nicht allein und vorzugsweise die poetische Idee des Ganzen zu charakterisiren, sondern wünscht man die äusserste Abrundung und Vollendung aller Theile, die grösste Wahrheit der Farbe und Harmonie der Lichtwirkung, so ist ohne allen Zweifel das Modelliren eines Mannequins das zweckmässigste. Da nur die Theile, welche mit der Drapirung im Gemälde sichtbar werden sollen, modellirt werden, so reicht es zu, wenn das Modelliren etwa halb oder höchstens zwei Drittheil der Lebensgrösse geschieht (indem man sich sodann etwas feinerer Stoffe, als die darzustellenden sind, bedient), so ist das Verfahren auch gar nicht mit so viel Unkosten an Zeit und Geld verbunden. Hier lässt sich nun alle Besonnenheit und Ruhe, sowohl im Legen der Gewänder, als im Studiren nach denselben, anwenden, und ich gestehe, dass ich diese Weise bei Arbeiten sehr ausgeführter Art, insbesondere bei Oelgemälden, als die am schnellsten zum genügenden Resultat führende, erprobt habe. Das flüchtige Studium, unmittelbar nach dem lebenden Modell gezeichnet, verlässt den Künstler bei der Uebermalung und Vollendung eines Gewandes. Das, was noch fehlt (vorausgesetzt, dass der Künstler Bescheidenheit und Einsicht genug hat, den Mangel zu fühlen), aus der Vorstellung hinzuzuthun, ist schwieriger, als man anfänglich denkt, und so bleiben denn unbefriedigende Theile in einem Oelgemälde zurück, dessen eigenthümlichster Vorzug vor andern Gattungen der Malerei doch gerade in der grossen Harmonie der Vollendung des Ganzen bestehen sollte.

Der Gliedermann kann endlich dem Porträtmaler insbesondere nützlich werden. Stoffe aller Art, die das bestimmte Durchfühlen der nackten Gliedmassen nicht zulassen, und deren Reiz gerade in dem Pikanten der Auffassung ihrer Materie liegt, welche deshalb unmittelbar nach der Natur vollendet werden müssen, können am besten nach dem Gliedermann gemalt werden.

Es ist leicht begreiflich, dass bei allen diesen Studien das Maass der natürlichen Anlage und der vorhergegangenen Uebung sehr entscheidend ist und dass ein grosser Geist aus einem geringen und unvollkommenen Motiv in der Natur ein treffliches Gewand schaffen, dass im Gegentheil ein mangelhaftes Talent auch nach dem reichsten Vorbilde vielleicht nur etwas höchst Ungenügendes hervorbringen wird.

Ist der Karton des Gemäldes nun vollendet, so glaube ich, dass bei einem einigermaassen reichen Gegenstande die Anfertigung einer Farbenskizze nothwendig wird. Schwankt man über die Vertheilung des Lichts und der Farben, so sind Aenderungen im Kleinen äusserst leicht und nicht zeitraubend; das Bild tritt dem Geist des Künstlers immer klarer entgegen, und er findet bei der Anfertigung nicht mehr so viel Hindernisse, die doch am Ende nur dadurch entstehen, dass derselbe nicht jederzeit klar genug weiss, was er will. Das Probiren aber ist sehr ermüdend und zeitraubend.

Was die Behandlung der Farbe betrifft, so sieht man so verschiedene Weisen, die zum Ziele führen, dass man fast zu dem Glauben gelangt, ein jedes grosse Talent erschaffe sich die seinem Geiste angemessene Technik. Allgemeine Regeln sind darüber so viele aufgestellt, dass es unzweckmässig ist, sie zu wiederholen, auch ist die unmittelbare thätige Unterweisung das, was am schnellsten zum Ziele führt. Das Resultat meines Denkens über diesen Punkt ist jedoch dieses, dass die Materie, auf welcher gemalt wird, so wie die, womit man malt, nur einen relativen Werth habe.

Es kann in ästhetischem Sinne unmöglich entscheidend sein, ob etwas auf der Mauer, auf Holz, Leinwand, Kupfer etc. etc. gemalt, noch ob es in Wasser-, Oel- oder Wachsfarben oder mit Borst- oder Haarpinseln ausgeführt sei, sondern allein die Quantität und noch mehr die Qualität des darin lebenden Geistes entscheidet über den Werth der Darstellung; alles Uebrige hat, wie gesagt, nur bezugsweise einen Werth. Wenn man z. B. die beiden Hauptgattungen der Malerei, die Fresko- und die Oelmalerei, in dieser Beziehung vergleichen will, so wird man sagen können, dass erstere vorzüglicher sei, weitläuftige Compositionen in grossen architektonischen Räumen darzustellen, letztere dagegen wieder den Vorzug grösserer Ausführung im Einzelnen behaupte. Alle Betrachtungen, die darauf ausgehen, den einen Zweig der Kunst absolut über den andern zu stellen, entspringen, meiner Meinung nach, aus einer ungründlichen Kenntniss des Wesens der Kunst, oder aus Motiven, die der Würde der letzteren wohl sehr fern liegen möchten.

Ich kann es hier nicht unterlassen, von einer Erscheinung zu reden und gegen sie zu warnen, welche mir während meiner praktischen Laufbahn oft entgegengetreten ist, ich meine die Sucht bei jungen Künstlern, zu viel zu entwerfen und zu componiren. Besonders findet man natürlich diese Erscheinung bei Individuen von reich producirender Phantasie. Anstatt ein angefangenes Bild mit Ernst und Fleiss zu vollenden, werfen sie neue Erfindungen über Erfindungen hin, und zersplittern auf diese Weise Zeit und Kräfte. Es ist diese Krankheit (denn so erscheint mir jener Trieb) sehr zu entschuldigen, wenn gleich nicht zu rechtfertigen.

Das erste Entstehen eines Kunstwerkes setzt die Seele gleichsam in einen glücklichen Wahnsinn, die Aussenwelt verschwindet ihr und das stille Brüten in sich selbst gibt dem Künstler das herrliche Gefühl, dass seine Zufriedenheit von der Aussenwelt unabhängig sei. Viel mühsamer, schwieriger und verwickelter stellt sich die Sache bei der Ausführung. Die Phantasie muss gleichsam den Platz theilen mit dem unerbittlichen Verstande; jeden Augenblick macht derselbe mit dem Pochen auf natürliche Möglichkeit Schwierigkeiten, und gar zu leicht reisst bei jugendlich unternehmenden Geistern der Uebermuth der Phantasie den alten Kritikaster mit sich fort. Dann entstehen Unvollkommenheiten, die der nüchtern gewordene Blick nachher mit Schrecken bemerkt, Missmuth und Abneigung mehren sich. Zudem kommen bei der Ausführung jedes Bildes Zeiten, wo die natürliche Lässigkeit überhand nimmt und nur Ernst und Charakter dagegen helfen können. Sehr oft erscheint dem Künstler in solchen Momenten die erste Auffassung des Gegenstandes nicht glücklich. Der Geist ist von einem andern Sujet erfüllt, an dem er gleichsam mit neuer jugendlicher Leidenschaft hängt. Dann täuscht sich der Künstler selbst; er sagt sich vor, die neue Idee werde, entwickelt, wohl noch viel glänzendere Resultate geben; — treulos verlässt er um einen Wahn die alte Geliebte. — Und doch kann nur der Ernst und die Kraft, an die vollendete Durchführung eines Werkes gesetzt, den Künstler über sich und das Maass seiner Kräfte aufklären! Und doch lernt der Künstler nur eben durch die Anwendung aller seiner Fähigkeiten, welche Schranken ihm gesetzt sind, wenn etwa die Ausführung hinter der Idee zurück bleiben sollte. Ernst und strenge Arbeit pflegen immer bescheiden zu machen, während der Hochmuth stets entwerfender, nie ausführender Jünglinge nur geneigt ist, den Stumpfsinn der Welt anzuklagen, wenn diese ihre erhabenen Gedanken in den unvollkommenen Bildern nicht erblicken kann.

Wohin führt auch zuletzt ein solches sich Gehenlassen des Künstlers? Haben wir nicht sehr geniale Menschen gesehen, die ein Werk nach dem andern anfingen, eins nach dem andern halb vollendet in den Winkel warfen, und endlich, mit einer wahren Wuth immer Neues zu produciren, als manierirte Skizzister aufhörten? So rächt sich die treulose Behandlung des besten Geschenks, was dem Künstler wurde: des Gedankens.

Eine von manchem Kunstgenossen genährte Meinung sucht den zweiten Fehler zu beschönigen. Man wähnt, die eigentliche poetische Erfindung höre mit der Vollendung des Entwurfes auf; die Ausführung wird für etwas Subordinirtes, blosser Technik Angehöriges ausgegeben. — Wie irrig ist diese Meinung! Ich halte dafür, dass die Erfindung erst in dem Augenblick aufhöre, wo der Maler den Pinsel aus der Hand legt. Denn da aus dem früher Erwähnten hervorgeht, wie zwecklos bei einem poetischen Werke fast jederzeit das blosse treue Kopiren des Modelles sei, so ist das Vollenden ja doch auch nur ein fortwährendes Schaffen aus der Phantasie. Es werden zwar Materialien aus der Sinnenwelt dabei entlehnt, allein beständig muss jene die Lücke ausfüllen, die zwischen dem Modell und der poetischen Intention liegt. Wir finden z. B. in einem Modelle die Formen des Kopfes an sich schön und passend, jedoch müssen wir uns den Ausdruck des darzustellenden Charakters in dem gegebenen Moment hinzudenken; oder es passt die Farbe nicht zu dem Charakter, wir müssen sie deshalb aus der Vorstellungskraft zu ergänzen verstehn. Oder wir finden in den Gewändern eines Modells die auf dem Körper liegenden Partien vorzüglich und die Stellung charakteristisch bezeichnend, hingegen die Theile desselben, welche die Schenkel bedecken, sind der Stellung durchaus unangemessen und lassen die Bewegung der Figur unverständlich. Damit nun eben alles harmonisch zum Ganzen sich füge, ist es durchaus nothwendig, dass die Imagination bis ins Einzelne in beständiger Regsamkeit bleibe, und die Erfindung die in der Natur sich im Einzelnen darbietenden Schönheiten bis zur letzten Vollendung zu verschmelzen verstehe. Mir ist es daher unbegreiflich, wo bei dem Schaffen eines wahren Kunstwerkes die Erfindung aufhören sollte? Man käme von dieser Meinung, wenn sie richtig wäre, auch leicht zu der Folgerung, dass es hauptsächlich auf die Menge und Masse der Gestalten ankomme, die ein Künstler hervorzurufen vermag, um ihn gross und schöpferisch

nennen zu dürfen. — Aber warum stehen wir denn schon seit Jahrhunderten mit stiller Bewunderung vor den Werken des Leonardo und seiner Schule, die meistentheils nur einfache Gegenstände darstellten? Ist er darum ein Künstler von weniger Erfindungskraft gewesen? Warum reissen uns die Werke des Alterthums, meist einzelne Figuren, zu immer neuer Bewunderung hin? Wenn der Künstler, der den Apollo schuf, auch nur dies eine Werk geschaffen hätte, wäre er darum weniger ein bewundernswürdiger Meister von unendlicher Fantasie gewesen? Der wahre Kenner wird aus der Anschauung eines einzigen Kopfes ersehen können, ob sein Schöpfer ächten poetischen Geist besass oder nicht. Das Kunstwerk ist erst da, wenn es vollendet ist. Je trefflicher die Ausführung, desto tiefer war der Geist des Künstlers, desto unermüdlicher zeigte sich sein schaffendes Vermögen. Wer etwas in der Kunst für Handwerk ausgibt, der schmäht die Kunst, und spricht ein Künstler ein solches Urtheil aus, so fällt er im Grunde sich selber das Urtheil.

Nach obiger Mittheilung der eigenen Principiendarlegung des leitenden Meisters haben wir nun die Schule selbst in nähere Betrachtung zu ziehen.

Bevor wir von den Leistungen der Düsseldorfer im Allgemeinen und Besondern sprechen, lassen wir zunächst eine Uebersicht folgen über die Gesammtheit der zur Schule im engern und weitern Sinne zählenden Künstler und Meister.

Achenbach (Andreas) von Kassel, Landschafter und Seemaler.
Adloff (Karl) von Düsseldorf, Landschafter.
Becker (Jakob) von Worms, jetzt Prof. und Leiter der Malerklasse im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main. Volksmaler.
Bendemann (Eduard) von Berlin, jetzt Prof. an der Akademie zu Dresden. Meister in elegisch-epischen und idyllischen Gemälden.
Benzon, Geschichtsmaler.
Berendt (Moritz) von Berlin, Geschichts- und Genremaler.
Blanc (Louis) von Berlin, Meister im romantischen Genre, Schüler von Julius Hübner.
Böcking (Adolf) von Trarbach, Landschafter.
Boser (Karl Friedr. Adolf) aus Halbau in Schlesien, Genre- und Bildnissmaler.
Breslauer (Karl) aus Warschau, Landschafter.
Camphausen (Wilhelm) von Düsseldorf, Schlachtenmaler.
Canton (Gustav) von Mainz, Landschafter, Schüler Schirmers.
Carl (Adolf) aus Altona, Landschafter. Gest. 1845 zu Rom.
Claasen (Karl) von Düsseldorf, Meister in biblischer und romantischer Geschichtsmalerei.
Claasen (Lorenz) von Düsseldorf, Oel- und Freskomaler, Meister in romantischen Geschichtsbildern.
Conrad (Karl Em.) von Berlin, Architekturmaler und Landschafter.
Dahl (Karl) von Berlin, Landschafter.
Deger (Ernst) aus Bockenem bei Hildesheim, der Hauptjünger Schadow's in der religiösen Geschichtsmalerei.
Dielmann (Friedrich Jakob) aus Sachsenhausen bei Frankfurt, Volksmaler.
Ebers (Emil) von Breslau, Volksmaler.
Ehemant (Fr.) von Frankfurt am Main, Landschafter. Schon verstorben.
Ehrhardt (J.) von Berlin, Maler biblischer Geschichten.
Fay (Josef) von Köln, Geschichts- und Genremaler.
Fielgraf (Karl) von Berlin, Genremaler.
Friedrich (Dr. Eduard) von Hannover, Landschafter und Genremaler.
Funk (H.) von Herford, Landschafter, Schüler Schirmers. Jetzt in Frankfurt.
Fürstenberg (Solly) von Berlin, Genremaler.
Geselschap (Eduard) aus Wesel, Genremaler.
Götting (J. P.) von Aachen, Geschichtsmaler.
Grashoff (Otto) von Köln, Genremaler.
Greven (Anton) von Köln, Maler romantischer Scenen.
Gurlitt (Louis), Landschafter.
Haecke (Josef) von Mühlheim am Rhein, Landschafter.
Happel (Peter) von Arnsberg, Landschafter.
Hasenclever (Peter) aus Remscheidt, Volksmaler.
Heine (Wilhelm) von Bremen, Volksmaler.
Hengsbach (Franz) von Werl, Landschafter.
Heubel (Alexander) aus Riga, Geschichtsmaler.

Heunert (Fr.) von Soest, Landschafter.
Hildebrandt (Theodor) aus Stettin, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Geschichts- und Genremaler.
Hilgers (Karl) von Düsseldorf, Landschafter.
Holthausen von Uerdingen, Genremaler.
Höninghaus (A.) von Krefeld, Landschafter.
Hoyoll (Peter) von Breslau, lyrischer Maler.
Hübner (Julius) aus Oels in Schlesien, Prof. an der Akademie in Dresden, Meister im biblischen und romantischen Fach.
Hübner (Karl) von Berlin, Volksmaler.
Jacobi (P. R.) von Königsberg, Landschafter.
Ihlée von Kassel, Geschichts- und Genremaler.
John (Aug. Wilh.) von Templin, Landschafter.
Jordan (Rudolf) von Potsdam, Volksmaler.
Ittenbach (Friedrich) von Königswinter, kirchlicher Maler.
Jungblut (J.) von Aachen, Historien- und Bildnissmaler.
Kehren (Josef) aus Wevelinghoven, kirchlicher Maler.
Keller (Josef) von Linz, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Kupferstecher.
Kiederich (P. J.) aus Paderborn, Geschichtsmaler in der romantischen Richtung.
Kiesling (F. A.) von Potsdam, Landschafter, Schüler des Prof. Schirmer.
Klein (Wilh.) von Düsseldorf, Landschafter.
Knorr (Julius) aus Königsberg, Geschichts- und Genremaler.
Koch (Heinrich) von Krefeld, Landschafter, Schüler Lessings.
Köhler (Christian) aus Werben in Preussen, Geschichtsmaler.
Kretschmer (Hermann) aus Anklam, Genremaler.
Krigar (H.), Genremaler.
Lachewitz (S.), Thiermaler.
Lange (Gustav) von Mühlheim am Rhein, Landschafter.
Lange (Julius) von Darmstadt, Landschafter.
Lasinsky (Adolf) von Koblenz, Landschafter, Schüler des Prof. Schirmer.
Lasinsky (Aug. Gustav) von Koblenz, Geschichts- und Genremaler, auch Landschafter. Jetzt in Köln.
Lehnen (Jakob) von Hinterweiler, Stillebenmaler.
Lessing (Karl Friedrich) von Breslau, Professor, Hauptmeister im Geschichts- und Landschaftsfach, Hauptstammhalter der Schule.
Leu (A.), Landschafter.
Leuw (Fr. de), Landschafter.
Maassen (Theodor) von Aachen, Historien- und Genremaler.
Martersteig (Friedrich) von Weimar, Genre- und Geschichtsmaler, Schüler des Prof. Sohn.
Mengelberg (Otto) aus Köln, Geschichtsmaler.
Meyer (Joh. Georg) aus Bremen, Geschichts- und Volksmaler.
Meyerheim (Fr. Ed.) von Berlin, Volksmaler und Architekturlandschafter.
Michelis (Franz) von Münster, Genremaler.
Minjon (Josef) von Düsseldorf, Genremaler, Schüler des Prof. Sohn.
Mücke (Heinrich) von Breslau, akademischer Lehrer zu Düsseldorf, Geschichtsmaler in Oel und *al fresco*.
Müller (Andreas) von Darmstadt, Historien- und Genremaler, auch Landschafter.
Müller (Karl) von Darmstadt, Historienmaler.
Nerenz (Wilhelm) von Berlin, Genremaler.
Normann (Rudolf von) aus Stettin, Landschafter, Schüler Schirmers.
Oer (Theobald von) aus Münster, Maler romantischer Scenen etc. Kunstschriftsteller. Jetzt in Dresden.
Plüddemann (Hermann) aus Kolberg, Geschichtsmaler in Oel und *al fresco*.
Porttmann (W.), Landschafter.
Pose (Ed. Wilh.) von Düsseldorf, Landschafter, Schüler Lessings und Schirmers.
Preyer (Joh. Wilh.) von Eschweiler, Stillebenmaler.
Pulian (Joh. Gottfried) von Meissen, Architekturmaler.
Reinick (Robert) von Danzig, Historienmaler und Dichter. Jetzt in Dresden.
Rethel (Alfred) von Aachen, Geschichtsmaler. Jetzt zu Frankfurt am Main.
Richter (Adolf) aus Thorn in Preussen, Genremaler.
Ritter (Henry) aus dem nordamerikanischen Staate Canada, Volksmaler.
Rustige (Heinrich) von Werl in Westfalen, Genremaler zu Mainz.

Saal (G.), Landschafter.
Schall (R. J. A.) aus Breslau, Meister im religiösen Fach.
Scheins (Ludwig) von Aachen, Meister in Baumlandschaften.
Scheuren (Kaspar Nep.) von Aachen, Meister im Landschaftsfach.
Schirmer (Joh. Wilh.) von Jülich, grosser Landschafter, als Prof. und Leiter der Landschaftsklasse eine Hauptstütze der Akademie.
Schmidt (Constantin) aus Mainz, Landschafter, Schüler von Pose.
Schrader (Julius) aus Berlin, Geschichtsmaler. Jetzt in Rom.
Schrödter (Adolf) von Schwedt, Meister im komischen Genre.
Schulten (Arnold) von Düsseldorf, Landschafter, Schüler Schirmers.
Schwingen (Peter) von Godesberg, Volksmaler.
Siegert aus Neuwied, Geschichtsmaler.
Simmler (Fr.) von Geisenheim, Thiermaler.
Sohn (Karl) von Berlin, Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Meister im Bildniss und in romantischen Scenen. Ein Stammhalter der Schadow'schen Schule.
Sonderland (Joh. Baptist), Genremaler und Radirer.
Steifensand, Stecher nach Meisterwerken dieser Schule.
Steinbrück (Eduard) aus Magdeburg, Meister im romantischen Genre.
Stenbock (Graf Magnus von) aus Reval in Esthland, Volksmaler. Bereits 1836 verstorben.
Stilke (Anton) von Berlin, Oel- und Freskomaler im historisch-romantischen Fach.
Teichs (Adolf) von Braunschweig, Maler romantischer Scenen. Wirkt in seiner Vaterstadt.
Vogel (Peter) von Frankfurt am Main, Maler im romantischen Genre. Schon 1835 verstorben.
Volkhardt (Wilhelm) aus Herdicke in Westfalen, Geschichtsmaler.
Voss (Jakob) von Wassenberg, Historienmaler.
Wegelin (Adolf) von Cleve, Architekturmaler.
Wichert (Fr.), Landschafter.
Wiegmann (Rudolf), Prof. an der Düsseldorfer Akademie, Baumeister, Architekturmaler und Kunstschriftsteller.
Wilms (Johann) von Düsseldorf, Stillebenmaler, auch Maler komischer Genrestücke.
Wittich (H.) von Berlin, Genremaler, Schüler von Julius Hübner.
Zwecker (J. B.) zu Frankfurt am Main, Landschafter, Geschichts- und Genremaler in der romantischen Richtung.

Wenn man die Richtung Wilhelm Schadow's als eine auf das zartere Element der Farbe und den Ausdruck innerlichen Gefühles gerichtete bezeichnet, so ist damit im Allgemeinen auch das Kunstwesen und Kunstverdienst seiner Schule angedeutet. Die Werke der Düsseldorfer stehen zu den Leistungen der gleichzeitig in München erblühten Schule Peters von Cornelius etwa in dem Verhältnisse wie lyrische Poesieen zu epischen und dramatischen. Dieser Vergleich trifft natürlich nur im Allgemeinen; er gilt dem Gesammtwesen der Schule, abgesehen von den einzelnen bedeutenden Ausnahmen, die sich in derselben geltend gemacht haben. Die Schadow'sche Schule nahm in ihrem ersten Stadium ihre Richtung mehr auf das Liebliche und Zarte als auf das Hohe und Ernste; sie zeigte eine fast schmelzende Poesie der Erfindung, mehr Aufmerksamkeit auf die Farbe als auf die Zeichnung, und erstrebte eine einschmeichelnde Farbenharmonie mittels einer künstlichen mildernden Beleuchtung, die fast den grössten Theil des Gemäldes in warmem Halbdunkel erscheinen lässt. Daraus erklärt sich auch die auffallende Anziehungskraft, welche die Produktionen der Düsseldorfer sofort auf das Publikum übten; solche Anmuth und Weichheit konnte für die Masse der Beschauer nur äusserst anlockend sein, war ja doch alles Rauhe gleichsam excommunicirt aus den sanften Gebieten, worin sich die Düsseldorfer Darstellungen bewegten. Wenn nun in den meisten Bildern aus der ersten Periode der Schule die lyrische Subjektivität zu einer fast musikalischen Wirkung getrieben war und darin eine Ausartung, eine nicht abzuleugnende Hinneigung zum Sentimentalen, zu süsslicher Gefühlsverschwommenheit verspürt ward, so trat doch bald auch in vielen andern Schöpfungen, welche eine gereiftere Periode der Schule ankündigten, ein ernsteres gediegeneres Kunststreben hervor, wo sich eine würdige Auffassung in Verbindung mit der porträtwahrsten Individualisirung der Formen und des Ausdrucks offenbarte. Freilich behielt diese Individualisirung noch meist etwas

Subjektives, Lyrisches, und verstieg sich selten zu jener dramatischen Lebendigkeit, wo die Figur gleichsam auf Wort und That zugleich ertappt wird. Man betrachte eins der ausgezeichnetsten Geschichtswerke aus der höhern Anlaufzeit der Schule, Lessings Hussitenpredigt, und man wird zugeben müssen, dass jede Figur, einzeln genommen, der Ausdruck eines lyrischen Gemüthszustandes sei; keine schreitet aus sich oder aus dem Maler (denn alle diese Figuren sind nur Reflexionen des Malers selbst) in objektiver Weise heraus, sondern jede verharrt in ihrem Gemüthszustande unverbrüchlich, träumerisch, in und über sich selbst brütend. Daher fehlt es der Composition an Leben und Bewegung, an dramatischer Handlung; auch sind die Figuren zu absichtlich rund herum aufgestellt, als Repräsentanten der Gefühle, in welche sich der Künstler bei der Behandlung des Gegenstandes hinein empfand. Das wilde Durcheinander, die grossartigen Verwickelungen und Verschlingungen, die wir bei Cornelius und Kaulbach finden, und worin sich die schöne Unordnung dem Blicke des Kenners in die bewundernswertheste Ordnung auflöst, finden wir bei den Düsseldorfern nicht oder nur in untergeordnetem Grade. Meist begnügen sie sich mit zwei oder drei Figuren, wo Andere deren doppelt oder dreimal so viel brauchen würden. Julius Hübner malte einen Simson, wie er die Säulen neigt, und brauchte dazu nur die zwei porträtähnlichen Figuren eines muskelkräftigen Mannes und eines Kindes (denn die Düsseldorfer stellen gern den Gegensatz zwischen Alter und Jugend dar) und zwei Säulen, die der Simson fasst. Man sieht hier, was charakteristisch für die Düsseldorfer Geschichtsmalerei ist, nur den Beginn der That, nicht die That in ihrem ganzen Umfange, ihren Folgen und schrecklichen Wirkungen. Wir erinnern uns, wie diese ein zwar manierirter, aber fantasiereicher Niederländer (Gerard Hoët in der letzten Hälfte des 17. Jahrh.) dargestellt hat; Steinmassen und Säulenkapitelle stürzen wirr und wild durcheinander, untermengt mit einzelnen ringenden, aufschreienden und todten Menschen, und schon beginnt auch Simson der über ihn zusammensinkenden Last zu erliegen. Solcher Vergleiche liessen sich noch sehr viele anstellen. Die Hauptvorzüge der Düsseldorfer sind ihre delikate Detaillirung, ihr glänzendes Kolorit (worin die Münchner schwerlich, leicht aber die Belgischen Meister mit ihnen concurriren können), ihre zarte Naturliebe und eben jene tiefinnerliche Gemüthlichkeit, welche freilich einen ansehnlichen Theil der Schule auf dieselben Abwege geführt hat, wohin viele unsrer Dichter und Componisten mit ihrer allzu romantischen Gemüthswendung und ihrem modernen Zerrissenheitsgrame gerathen sind.

Rücksichtlich der ersten Periode der Schule trifft immer noch das scharfe Urtheil, welches wir aus dem Dichter- und Richtermunde Karl Immermanns kennen. „Bei den Düsseldorfern — so lauten seine Worte — vermisst man die geniale Sicherheit des *a plomb* der alten Meister, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Gestalten: es sind Versuche, schwankend zwischen der Kühnheit des Individuums, immer nur sich und sein Personelles ausdrückend, und der Scheu, Fehler zu begehen. Diese Furcht vor gemalten kühnen dummen Streichen war immer ein charakteristischer Zug ihrer Schule. Weichlichkeit, stereotyper Schmerz und Brüten, — diese sentimal romantische Stimmung lag in der Zeit; die Poesie ging voran. Das Weiche, Ferne, musikalisch Contemplative, Subjective wallet vor, anstatt des Starken, Nahen, Plastischen, Handelnden. Es sieht übrigens aus dieser Zeit abermals ein Zopf heraus, nur ein vornehmerer und poetisch zusammengeflochtener, als der alte pudrige. Es fehlt die letzte Weihe, die naive Ursprünglichkeit, welche die Haare entweder frei wallen lässt oder kurz abschneidet. Aber das Höchste kann nicht kommen, wenn nur durch Methode, Kritik, Einsicht und Klugheit gleichsam zur Kunst die Gelegenheit gemacht wird. Der Gründer der Schule war mehr Theoretiker als Praktiker; ..... die eigene, selbstständig gefundene Farbe fehlt den Düsseldorfern."

Seit Immermann dieses Urtheil niedergeschrieben, ist die Schule in ein anderes Stadium getreten. Die Thatsache der Entzweiung, der Gegensätze in den künstlerischen Bestrebungen, spricht davon. Zum Heil der Schule erfolgte im Schoosse derselben die Scheidung unverträglicher Richtungen, denn bereits schien eine von der religiösen Richtung begünstigte Versumpfung der Schule eintreten zu wollen, so dass nichts Wohlthätigeres kommen konnte als ein Principienkampf, durch welchen die nothwendige Fegung des akademischen Sauerteiges vermittelt und die Trennung der sich befehdenden Elemente entschieden ward. Demzufolge sind nun in der Composition die Ansichten der Künstler so verschieden, wie der heutige Naturcult von der abergläubischen Gewohnheit, und das gemeinsame Band, welches die Düsseldorfer zusammenhält, beruht daher nur noch auf Aeusserlichkeiten. So ist ein allgemein hervorstechender Zug der Schule jene bildnissartige Behandlung, welcher sich Naturwahrheit und Wärme des Kolorits, Correctheit der Zeichnung und ein feines Gefühl für harmonische und anmuthige Gruppirung zugesellen.

Lessings' Genialität und selbstständige Hinstellung hat den gesunden Kern der Schule erlöst von den Schaalen der Hyperromantik und Ascetik; der reinste Realismus, der edelste Naturalismus hat die Fahne erhoben, deren Träger fortan allein vermögend sind die Schule einer goldenen Zukunft entgegenzuführen. Zwar hält noch der Stamm der alles Heil in der Religion und Romantik Suchenden viele Unselbstständige im Schlepptau, doch wächst von Jahr zu Jahr die Zahl der Selbständigen und es erhebt sich genüber der auf ihrem verrotteten Princip bestehenden Schaar eine jüngere Schule, welche ergriffen ist von einer wunderbaren Sehnsucht nach Naturtreue, selbstständigen Anschauungen und innerer Wahrheit. Das Leben und die Natur in ihren reinsten Erscheinungen bildet den Vorwurf ihrer Darstellungen; sie haben ihr Herz nicht an die typischen Götzen, seelenkranken Heiligen und romanhaften Ritter verkauft, sondern streben mit glücklichstem Erfolge, die Schöpfungen der Kunst auf das Gebiet der Wirklichkeit und des heutigen Bewusstseins zu versetzen. Wie sich aber Volksmalerei und Landschaft heben, so wird auch die Malerei der ächten Geschichte, die wahre monumentale, nicht an kirchlichen und höflschen Wänden klebende, sondern freiere Räume beschreibende Malerei erblühen, und wir werden künftig bewahrt bleiben vor den zum Ueberfluss behandelten Historietten krankhafter Romantik, welche als Schimmelbildungen der Schule keine andre Rolle mehr zu beanspruchen haben, als auf ihren wahren Werth, welcher gleich Null ist, herabzusinken. Trösten wir uns mit der erfreulichen Botschaft von der innern Gesundheit der Schule; überwunden ist im Allgemeinen die nervlose Gefühlsschwelgerei; reinmenschliche, naturfrische Anschauung hat die Oberhand gewonnen und der Ernst der Geschichte wie der Humor des Lebens offenbart sich in Schöpfungen, welche den sprechendsten Beweis liefern, dass diese Schule sich als eine zukunftberechtigte fühlt.

Die höchste Aufgabe der Schule ist ihre Vermittelung mit der Zeit. Den wahren Kunsttendenzen sind unsre Zeitansichten nur günstig. Was heut ein gelungenes Kunstwerk heisst, das charakterisirt sich durch kluge Beobachtung der äussern Lebenserscheinungen, durch subjektive Freiheit der innern Auffassungsweise, oder um es mit einem Worte zu sagen: durch edlen Natursinn. Heute wie vormals folgt die Malerei dem Gebote der Mode und des Tages, nur sind jetzt diese Gebieter selbst zu Kritikern geworden und fragen vor und nach der Produktion: „was ist darstellbar?" Die Antwort lautet: Es sind die ernsten Lebensscenen, in welchen die Leidenschaft, das Herz des Menschen oder das Gemüth, in ihrer vollen Kraft losbrechend, die Schranken des Ceremoniösen, des Leeren und Falschen überschreiten und sich in ihrer menschlich-schönen Nacktheit zeigen; es sind die Darstellungen jener Momente, wo das rein Menschliche, verklärt von dem göttlichen Funken ächter Moral, durch den Nebel finstrer Vorurtheile bricht und aus der bürgerlichen Enge in das weite Land des Weltbürgerthums tritt. Das Höhere und Geistige in der menschlichen Natur zur Erscheinung zu bringen, den tiefsten, innersten Gefühlen der Menschenbrust Farbe zu leihen, das ist die schönste Mission der Kunst, dieser erhabenen Gefährtin der Poesie, mit welcher sie gleiche Ziele verfolgt und dieselben unter gleicher Bedingung (Berücksichtigung der technischen Gesetze) erreicht. Die Kunst hat in jedem Besondern das Allgemeingültige auszusprechen: im Ernst wie im Heitern muss sich das Menschliche ausprägen, das Gemüthliche muss durchklingen, freilich aber frei bleiben von Weichlichkeit und Verzerrung. In der Historie verlangen wir die Durchbildung eines ernsthaften, allgemein verständlichen Gedankens; in der Landschaft suchen wir das Durchblicken einer menschlichen Idee, welche dem physischen Objekt Leben und Sprache gibt; in der heitern Volksmalerei aber wollen wir dem Spotte über das Gemeine eine Hinweisung auf das Edle vergesellschaftet sehen. In Allem verlangen wir die Wirklichkeit, weil sich eben in ihr Ideales und Gewöhnliches verschmelzen. Die Wirklichkeit, das Natürliche ist nie etwas blos Gewöhnliches oder Gemeines, vielmehr entfaltet darin eine höhere Bestimmung stets ihre schönen Schwingen. Die geistige Würde ist in Allem erkennbar, was die Grenze des Menschlichen weder nach unten noch nach oben überschreitet.

Unsre Künstlerwelt hat viel rückwärts geblickt und sich viel getäuscht durch den poetischen Zauber, welcher mehr im Gefühle des Vergänglichen als in der schönen Vergangenheit selbst wurzelt. Wer nicht durch die Brille des Vorurtheils sieht, wird finden, dass alles Grosse zunächst materielle Ursachen hatte. Wir bekennen uns zu der von Vielen verfehmten Ansicht, dass die Kunst, mehr als bis jetzt geschehen, sich die Behandlung und Veredelung zeitgemässer Gegenstände zur Aufgabe zu stellen habe; wir glauben, dass man sich nicht mit hochmüthigem Wesen abwenden darf, wenn man moderne Reflexe in unsern Kunstwerken bemerkt; nur wollen wir damit keineswegs einem grassen Materialismus das Wort reden, wohl aber haben wir die Ueberzeugung auszusprechen, dass die Poesie unsrer Kunst, sobald man sie le-

bendig wünscht, nothwendig ihre Stützpunkte im Reellen nehmen muss. Für Diejenigen, welche stets die Vergangenheit zu Rathe ziehen, genügt eine oberflächliche Anschauung um zu wissen, dass die Kunst immer ein Produkt des Lebens, nicht blos eine schöne Beigabe desselben war, so lange man wirklich sich rühmen konnte eine Kunst zu haben. Es ist sehr leicht über sogenannte Anachronismen in den ältern Bildern zu lachen, wenn man z. B. auf so vielen Gemälden der Florentiner, Venezianer und Niederländer in der Darstellung von Begebenheiten längst verschwundner Jahrhunderte die Trachten der Zeit des Künstlers antrifft; man hat aber nicht zu übersehen, dass gerade in Dem, was wir spasshaft finden, das Band lag, welches die Kunst heimisch und verständlich für die Menge machte. Unsre Vorfahren sahen dadurch ihre Ebenbilder, sie sahen sich handeln, sahen ihre guten und schlechten Handlungen personificirt; Jeder sah seine Gedanken und Gefühle, und so wirkten die Bilder lebendig; die Menge, die vor dem Altar auf den Knieen lag, sah sich so zu sagen in den Altarbildern fortgesetzt. Was aber sehen wir darin? Nur historische Facta oder gar nur geschichtliche Möglichkeiten; ja in der Benennung „historische Malerei" liegt schon der ganze Unterschied der heutigen Anschauung bezeichnet. Solche Bilder machen auf uns den Eindruck einer puren Erzählung, und es kommt daher nun schon mehr auf die Art der Darstellung, auf ihre höhere Vollendung an, ob wir uns hineinzuversetzen im Stande sind oder nicht. Wir selbst haben aufgehört handelnd darin aufzutreten, körperlich haben wir aufgehört darin zu leben; es muss daher nun unser Gefühl mit dem Gefühle, unsre Seele mit der Seele jener Gestalten in demselben lebendigen Einklange sein, als in frühern Perioden unsre äussere Erscheinung mit den im Bilde handelnden Personen harmonirte. Die Darstellung muss also vorzugsweis ein inneres Leben erhalten, und zwar ein solches, das unsrer Anschauungsweise nicht fremd ist; es muss mit einem Worte der Gegenstand wahrhaft poetisch sein, er muss die rein menschliche Empfindung ansprechen, jene höhere Seelenverwandtschaft, über die ein bestimmter Zeitabschnitt keine Macht hat.

In dieser Andeutung ist auch der Weg bezeichnet, welchen die höhere oder historische Malerei zu nehmen hat, um lebendig zu wirken. Dieser Weg ist hoch und erhaben, aber desshalb nicht unerreichbar. Es kommt hier zu allernächst auf die Wahl eines Gegenstandes an, der in unsrer Seele solche Empfindungen zu erwecken vermag; ganz ergriffen vom Gegenstande wird der Künstler auch die rechte Darstellungsweise finden und einer ebenso tiefen als energischen Auffassung eine vollendete technische Durchführung nicht fehlen lassen. In München gingen Cornelius und Kaulbach in dieser Richtung voran; obgleich sie aber ihren Compositionen grosse und edle Empfindungen zu Grunde legten, so standen doch diese Compositionen selbst für die empfängliche Mehrzahl noch zu fern, zu streng und deshalb zu kalt da, denn es fehlt ihnen jener Schmelz, jene harmonische Stimmung der Farbe, die einer schönen Musik vergleichbar, die starren Züge belebt, eines Mittels, das uns über so manchen Zweifel hinweghebt und mit melodischem Zauber die Welt verbindet. Wir wollen weder grosses Gewicht legen auf eine brillante, oft grelle Farbe, wie sie Schilderungen des gewöhnlichen Lebens verlangen, noch einer sogenannten historischen, aus lauter fahlen und grauen Tinten bestehenden Farbe besonders das Wort reden, aber wir glauben, dass in einer gediegenen Farbe, in der Stimmung und Haltung der Bilder viel mehr Wichtigkeit für die Darstellung des Gedankens liegt, als man gemeiniglich gelten lassen will, dass darin ein bedeutendes Mittel für Charakteristik liegt, und was noch wichtiger für uns ist, dass eine solche Durchführung mit dem Sinne der Zeit zusammenstimmt und ihrer Wirkung gewiss ist.

München und Düsseldorf stehen sich im Allgemeinen genüber wie Form und Farbe. Dort scheint die Farbe zu sehr secundär betrachtet zu werden, hier aber scheint sie über die Form täuschen zu wollen. Das Endziel aller Bestrebungen der Malerei ist die vollendete Vermählung und Verschmelzung des Kolorits mit Zeichnung und Composition; dieses letzte Ziel, welchem sich unter den Düsseldorfern namentlich Lessing genähert, wird der Erstrebungspunkt aller Jünger einer höhern Malerei bleiben.

Ein treffendes Wort über den Werth und die Bedeutung des Kolorits für unsre Zeit hat der Münchener Professor Rudolf Marggraff bei Gelegenheit der Ausstellung der bekannten Belgischen Bilder niedergeschrieben und im Kunstblatte 1844 veröffentlicht. Die dort vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen sind ebenso wie die darauf folgende nähere Betrachtung jener Bilder auch beachtenswerth für die Schule von Düsseldorf; sie berühren jene starke Seite der malenden Kunst, deren sich nächst den Belgiern zumal eben unsre Düsseldorfer berühmen und ohne Zweifel berühmen dürfen. In diesem Betracht wird jene Stimme aus München, wenigstens soweit sie vom Kolorit im Allgemeinen spricht, wohl gern selbstredend vernommen werden.

„Dass es etwas Grosses um das Kolorit sei,' wird kein Unbefangener leugnen, wenn man auch offenbar darin zu weit geht, ausschliesslich in ihm die Poesie der bildenden Kunst erblicken zu wollen. Das Poetische ist wesentlich geistiger und einheitlicher Natur und nur verschieden nach den Mitteln und Formen, durch welche es zur Erscheinung gelangt. Die Poesie malt nicht blos, sie formt auch in festen Massen und bedient sich nicht allein der Farbe, sondern auch der Sprache und des Tones und wiederum in der bildenden Kunst auch des schlichten Umrisses nur und der Composition, um sich auszusprechen.

Das Kolorit ist die musikalische Seite der Kunst; mit seiner Hilfe vermag der Künstler vor allem das Seelische der Erscheinungen: Stimmung und Gefühl, die Wärme oder Kälte, die Höhe oder Tiefe, die Zerrissenheit oder den Einklang seiner Empfindungen auszudrücken. Die einzelnen Farben sind ihm die Töne dieser sichtbaren Musik; mittels des Lichtes verbindet er sie zu mehr oder minder wohllautenden Accorden, die in der malerischen Haltung und durch das Helldunkel zu einem harmonischen oder melodischen Farbenganzen zusammenschmelzen. Jenes geschieht vorzugsweis im Gebiete der Historie, dieses in der Landschaft und im Genre. In der von zart nüancirten Tonabstufungen und vom Helldunkel bedingten Harmonie der Farben und des Lichtes offenbart sich die Poesie des Kolorits, während die Anwendung noch so kräftiger Lokalfarben und Tinten ohne den Hinzutritt des Helldunkels immer nur weniger die materielle, die sinnliche und prosaische Seite des Kolorits bilden wird.

Man könnte sagen, die Farbe sei etwas Veränderliches, Wechselndes, mehr oder weniger an der Oberfläche der Dinge Haftendes, nur darum eigne sie sich vorzugsweis zur Darstellung des Ausdrucks, der, von Gemüthsbewegungen, Stimmungen und Leidenschaften getragen, eben so schnell wie diese entstehe und vergehe, im Antlitz des Menschen wie in der Physiognomie landschaftlicher Natur sich kundgebe und, gleich dem Spiel der Wellen und des Lichts, bald leiser bald stärker, bald klarer bald trüber über der unbewegten, ruhigen und dunklen Tiefe hingleite; man könnte sagen, hierzu eigne sie sich vorzugsweis, sie versage uns aber ihre Hilfe und verweise uns an Zeichnung und Composition, wo es auf die Darstellung des Charakters der Dinge, also auf das ankomme, was das Unveränderliche und Bleibende, in den ursprünglichen, formellen und geistigen Grundlagen derselben Beruhende ist; man könnte eben so auch aus diesem Unterschiede die wunderbare Erscheinung herleiten, warum die Malerei, als die eigentliche Kunst des Ausdrucks und der individuellen Freiheit, ihre höchste und vollendetste Ausbildung dem christlichen Zeitalter verdanke, die Plastik dagegen, als die Kunst des Charakters und der individuellen Gebundenheit, vornehmlich dem klassischen Alterthum als eigenthümliche Kunstform angehöre. Wenn man im Stande ist, durch den blossen Umriss mit den nöthigen Schattirungen die Formen der Gegenstände bis zu einem gewissen Grade ziemlich vollständig wiederzugeben, dann muss diess, so scheint es, in noch höherem Maase mittels der Farbe und des Kolorits geschehen können, zu welchem sich Umriss und Schattirung wie das Dunkel zum Licht, wie der Schein zur Wahrheit verhält. Wenn sich aber durch Farbe und Kolorit die plastische Modellirung der Gegenstände in der Malerei vollkommener erreichen lässt, als durch die einfache Zeichnung, so wird sich damit nicht allein der veränderliche Ausdruck der Dinge, sondern auch ihr bleibender, vorzugsweise in der Form beruhender Charakter, das Geistige und Bedeutsame derselben, ausprägen lassen. Ja die feinsten und zartesten Bewegungen des geistigen und gemüthlichen Lebens werden sich zuletzt doch nur der zauberischen Macht des Kolorits vollkommen fügen. Man trete vor die Sixtinische Madonna und vergleiche das Urbild mit einer noch so gelungenen Nachbildung, um sich von der Richtigkeit dieses Ausspruchs zu überzeugen. Nur wenn die Kunst noch nicht dahin gediehen ist, um alle Darstellungsmittel frei zu beherrschen, möge sie sich auf den blossen Umriss und dessen monochromatische, einfarbige und schattenlose Ausmalung beschränken; auf dem höheren Standpunkte ihrer Entwicklung darf und soll sie kein Mittel verschmähen, welches ihr zu Gebote steht, und das sie mit Meisterschaft zu handhaben gelernt hat.

Auch die Natur wirkt keinesweges allein durch die Form. Der geheimnissvolle Zauber des Lichts und der Farben ist über sie in harmonischer Schönheit ausgegossen, nach seiner geistigsten und seelenvollsten Verklärung im menschlichen Antlitz sich spiegelnd. Dem feinfühlenden Künstler erschliesst sich dieser geheimnissvolle, natürliche Farbenzauber, der für ihn die unversiegliche Quelle wunderbarer Schöpfungen wird, die durch die täuschende Wahrheit ihrer blossen Erscheinung schon anziehend und reizend wirken, um wie viel mehr, wo sie zur Offenbarung hoher und göttlicher Gedanken dienen. Wir haben daher Unrecht, in einseitiger Strenge zu

verlangen, die Malerei solle nur durch Linien in Zeichnung und Composition wirken, da dieser Kunst auch das Mittel der Farbe zu Gebote steht, nicht nur um ihr als symbolischer Schmuck sich anzufügen, sondern um den tiefer liegenden geistigen Beziehungen der Gegenstände unmittelbare Form und Gestalt, den erhabensten Ideen lebendige Sprache und Ausdruck zu geben. So stark und mächtig aber ist der Reiz des Kolorits, dass selbst vorkommende Widersprüche und Mängel der compositionellen und linearen Erscheinung dagegen verschwinden. Doch hiermit ist die Möglichkeit einer Ausartung schon angedeutet, da allem künstlerischen Schaffen geistigere, bleibendere und bedeutsamere Elemente zum Grunde liegen sollen; die farbige Hülle aber, womit die Kunst ihre Werke schmückt, um sie mehr der Natur und der sinnlichen Wahrheit zu nähern, nicht zum Deckmantel wesentlicher Mängel nach Form und Inhalt dienen soll. Zeichnung und Composition sind immer und überall das Erste und Ursprüngliche eines Werkes der Malerei, auch kann beides für sich allein wirken ohne Hinzutritt der Farbe, nicht aber umgekehrt Farbe und Kolorit ohne Zeichnung und Composition, die die Träger des Inhalts und Gedankens sind. In einem Gemälde die malerische Schönheit auf Kosten der linearen und compositionellen bevorzugen zu wollen und das Kolorit zur blossen Augendienerin eines oberflächlichen, launenhaften Geschmacks herabzuwürdigen, ist ein deutliches Zeichen des Verfalls der Kunst.

Das Bild, welches der Künstler schaffen will, muss allerdings zugleich als farbige Erscheinung gedacht werden, wenn es höheren Ansprüchen des Kolorits genügen soll. Aus dieser Forderung fliessen die wesentlichsten Vorzüge des Kolorits, aber auch leicht mancherlei Mängel, weil das Streben nach wirksamen Farbeneffekten oft eine Aenderung der linearen und compositionellen Grundlagen zu erheischen scheint. Doch eben diess ist der Punkt, um welchen es sich bei dieser Frage handelt, die eine Lebensfrage für unsere Kunst geworden ist.

Das gegenwärtige Geschlecht der Künstler wie der Laien in der Kunst, die Bedeutung des linearen und compositionellen Theils der Malerei verkennend und den Werth des Kolorits, dem man eine selbständige Geltung beimisst, überschätzend, verlangen, letzterem Zeichnung und Composition zu opfern, und doch werden wir zugeben müssen, dass, wo die Vollendung der malerischen Schönheit mit der Vollendung der linearen und compositionellen Hand in Hand geht, wir uns jedenfalls auf einem höheren Standpunkt der Kunst befinden, als da, wo das Kolorit ohne den entsprechenden Anschluss an Zeichnung und Composition wirken will."

Uebergehend zur nähern Besprechung der Düsseldorfer Meister und ihrer Leistungen, beginnen wir billig mit dem Begründer und Obermeister der Schule:

Wilhelm Schadow.

Die hohen Verdienste des Leiters der Akademie, des ehrwürdigen Mentors der Meisterklasse, durch welche die Akademie sich zu einer wahren Hochschule der Malerei erhebt, sind bereits Eingangs dieses Artikels gebührend gewürdigt worden. Hier haben wir lediglich von Schadow dem Künstler zu sprechen, und zwar von dem Haupte derjenigen Fraction der Düsseldorfer, deren Schaffen sich in religiöser Richtung bewegt. Schadow's christliche Bilder sind zunächst Beweisstücke eines ernsten Studiums der Italiäner; sie zeugen von dem Bestreben des Meisters, die reizende Unschuld und frische Naivetät der erzmittelalterlichen Schöpfungen wiederzugeben. Er sah und erkannte die Herrlichkeit der christlichen Kunst in Italien, er hatte den Muth, sich der oft kalt zu nennenden Verstandesrichtung des Nordens entgegenzuwerfen, und that es mit Ausdauer. Aber durch das Studium der ältern Werke hatte sich in ihm eine elegische Stimmung erzeugt, die an dem Lebensprincipe seiner Schöpfungen nagte und sich auch der Schule, welche er malen lehrte, mittheilen musste. Die Schwermuth, welche der Grundton seines künstlerischen Wesens geworden, tritt mit ihren Folgen am Deutlichsten hervor in der Schule selbst, denn obgleich diese Schule durch Oertlichkeit und durch das Leben in einer höchst romantischen, ja noch katholischen Umgebung bedeutend mehr berechtigt war sich den mittelalterlichen Ideen hinzugeben, als dies in Berlin möglich gewesen wäre, so sahen wir doch lange in ihr ein verzweifeltes Ringen des Wollens mit dem Nichtkönnen, und dieses Grundgefühl ist es, was aus den Vorwürfen sowohl als aus der Stimmung der meisten Bilder Schadow's und seines engern, das Christliche und Romantische pflegenden Jüngerkreises hervorgeht. In Schadow und seinen Getreuen spiegelt sich der grosse Contrast zwischen der gläubigen und denkenden Kunst; wir gewahren in ihm einen Schaffensmuth, dem sich die Wehmuth als liebe Gefährtin gesellt hat, welche fort und fort seine kirchlich idealischen Träume nährt und ihn auf einer Seufzerbrücke über die Kluft zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit hinwegzuführen sucht. Es fehlt

ihm mit einem Wort die Vermittelung mit der Zeit. Wohl gibt sich in einzelnen Partien seiner Produktionen ein Zweifeln kund an der Verwirklichung seiner römischen Jugendträume, wir sehen aber kein herzhaftes Entsagen, nur ein momentanes Erwachen aus der ihn umfangenden Traumwelt. Im Ernst des Suchens nach dem Christlich-Schönen haben es ihm gewiss wenige zeitgenössische Meister gleichgethan, und in der That zeigen einzelne seiner Leistungen ihn auf einer Höhe der Conception, die ihm ein Recht auf einen bedeutenden Namen in der Geschichte christlicher Malerei sichert.

Wir gedenken zunächst seiner Kolossalfiguren der Evangelisten, welche zum Altarblatt der Werderschen Kirche in Berlin gehören. Diese Gestalten sind zu dem Vollendetsten zu rechnen, was Schadow's Pinsel geschaffen, und zugleich zu dem Meisterhaftesten, was die neuere Kunst überhaupt im Gebiete des Heiligen hervorgebracht hat. Die Köpfe sind höchst grossartig und ausdrucksvoll, nur das Antlitz des Lukas möchte vielleicht ein wenig zu jugendlich schön erscheinen. Wir erkennen in diesen Bildungen durchaus jene urchristlichen Charakterideale, deren innerstes Wesen sich in höchster Begeisterung für den Meister und seine Lehre aussprach und welche den erhabenen Beruf hatten, des Christenthums erste Schriftführer zu sein. Stellung und Haltung sind edel einfach, ungesucht, und der kleine Engel, welcher dem Matthäus das Evangelienbuch hält, ist in der That eine sehr poetische Idee. Die Zeichnung vereinigt mit grösster Correctheit eine plastische Bestimmtheit; die Falten der Gewänder sind im besten Style gehalten, und die Wahl und Betonung der Farben ist vortrefflich; jede bunte und irgend harte Zusammenstellung derselben ist glücklich vermieden; die gesammte Färbung erscheint mit einem Wort der Würde des Gegenstands völlig angemessen. Gleich herrlich in Kolorit wie in der Form ist der gedachte Engel, nur müsste sein rechtes Bein, um sich mehr noch von dem andern loszulösen, ein wenig abgedämpfter sein. In der lieblichen Anmuth des Engelkopfes liegt ein vortrefflicher Gegensatz zu dem erhabenen Antlitze des Evangelisten.

In dem für die Marktkirche zu Hannover geschaffenen Altarbilde mit lebensgrossen Figuren, welches den Heiland am Oelberge vorführt, hat Schadow einem herrlichen Motiv durch innige tiefgefühlte Ausführung zu genügen gesucht. Ein ängstliches Schweigen ruht auf der ganzen Scene. Die Christusgestalt drückt in tiefsinniger Auffassung wehmüthige Resignation aus. Die Gesichtszüge sind von etwas herbem und strengem Ausdruck, der aber gemildert wird durch das schwermüthige sanfte Auge. Mit der Rechten weckt Christus den schlafenden Petrus, während er die Linke mahnend emporhält. Im Vordergrunde ruht Johannes und etwas entfernter Jacobus. Die Stellung des Letztern, schlafend mit überhängendem Kopfe, ist wenig malerisch, wenn auch ganz natürlich als Wirkung des übermässigen Wachens. Die Jüngergestalten sind im Allgemeinen nicht energisch und markirt genug; der Maler wollte die Superiorität Christi vielleicht hierdurch mehr hervorheben, aber es bedurfte nur einer kräftigern Durchbildung des Physischen in den Formen der Jünger.

In „Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus" (Kniestück, beim Bankier Bendemann in Berlin) hatte Schadow eine der schwierigsten Aufgaben christlicher Kunst zu lösen; es galt hier die äusserst sublime Auffassung des aus dem Grabe Erstandenen, die in den engen Grenzen der Kunst wohl unmöglich genügend auszubildende Vorstellung der äussern Gestalt eines Gottmenschen, welcher seine Menschlichkeit im Tode abgelegt, seine Mission schon erfüllt hat und sich nur den Auserlesenen noch sichtbar macht, um der Kleinmüthigen und Zweifelnden willen, welche des augenscheinlichen Beweises von seiner Ueberwindung des Todes bedürfen und nur durch sinnliche Wahrnehmung seiner unsterblichen Wesenheit sich im Glauben an die Göttlichkeit seiner Person und Sendung befestigen. Schadow hat hier geleistet, was in seinem künstlerischen Vermögen lag; er stellt uns eine höchst edle, von sinniger Heiterkeit und erhabener Frömmigkeit stralende Menschengestalt vor, deren verklärtes Auge sowohl den innern Frieden als den Wunsch, rings um sich her Beseligung zu verbreiten, verkündet. Einen wohl zu absichtlich motivirten Contrast bieten die beiden Jünger, denen über die plötzliche Erscheinung des wiedererstandenen Herrn und Meisters die Augen aufgehen; der ältere nämlich zeigt sich als eine energische, heroische, überzeugungsfeste Mannesgestalt, während der Ausdruck des jüngern einen sanften und zaghaft zweifelnden Menschen ansagt. Zu dieser Darstellung wählte Schadow halbe Figuren wohl aus dem Grunde, um die Aufmerksamkeit von den Aeusserlichkeiten abzuwenden und einzig auf das Charakteristische des Ausdrucks hinzulenken, denn eine vollständige Composition würde sicher theatralisch geworden sein.

Ganz katholischen Geschmacks ist das Altargemälde mit der Mater dolorosa am Kreuzesstamm, welches Schadow für die Pfarrkirche zu Dülmen in Westfalen geschaffen hat. Diese in streng mittelalterlichem Sinne gemalte Pietà (bekannt durch

den Stich von F. Hoffmann) ist freilich auf Bestellung entstanden, zeigt aber, wie tief Schadow sich der altkatholischen Tendenz hinzugeben vermag, und bestätigt vollkommen den Goetheschen Ausspruch, „dass die Religion weder Kunstsinn noch Geschmack verleihe.“ In Schadow's Bilde sitzt Maria, eine Matrone in mittlern Jahren, am Fusse des Kreuzes und hält den Leichnam ihres gekreuzigten Sohnes im Schoosse. Hinter ihr erhebt sich ein kolossaler Balken, welcher das Bild in zwei genau gemessene Hälften theilt. An jeder Seite stehen so zu sagen zwei himmlische Schildwachen, grosse Engel mit Flügeln und kostbaren Messgewändern; sie halten die Marterwerkzeuge: Nägel, Lanze, Ruthe und Dornenkrone, kurz den ganzen Apparat der trübseligsten Geschichte. Im Hintergrunde breitet sich eine heitere einfache Landschaft aus. Diesem Bilde fehlt nichts weiter als der Goldgrund, um es wie eine würdige Reliquie aus der Schmachtzeit der von der Kirche geknechteten Kunst erscheinen zu lassen. Schon Gotthold Efraim Lessing sprach es aus, dass man verschiedene Urtheile fällen müsse, wenn der Maler für die Religion und wenn er für die Kunst gearbeitet habe. „Ein äusserlicher Zwang (heisst es in Lessings Laokoon) war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachtens dabei zur Absicht gehabt hätte.... Ich wünschte, dass man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler hat zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern sich zu einem blossen Hilfsmittel der Religion hergegeben hat.“ Die Kunstgeschichte bezeugt es, wie gefährlich das Interesse des byzantinischen und römischen Dogmatismus für die Kunst gewesen; die starre Kirche, die lateinische nicht minder wie die griechische, verlangte bei den sinnlichen Darstellungen, die sie der Kunst aufgab, vor allem das Bedeutunghabende für den Cultus; doch hat es freilich auch eine schöne Periode in der römischen Kirche gegeben, wo diese die Kunst nicht blos als angenehme Dienerin betrachtete, vielmehr gradezu als schöne Mitregentin der Gläubigen und Glaubensschwachen annahm. Diese schwungreichste Periode christlicher Kunst aber — wo der Kunst in der Kirche freigelassen war, alles Bedeutende in das Schöne zu setzen, wo aus Nachsicht für die Kunst und für den feineren Geschmack des Jahrhunderts vom Religiös-Bedeutenden soviel nachgelassen ward, dass das Schöne allein zu herrschen scheinen konnte, — ja diese Periode ist es nun freilich nicht, für welche Schadow im Innersten erglüht, denn er mag für sie nur ein Auge haben, während er für eine ältere sehr lammfromme und sehr dogmendienerische das weiteste Herz hat.

In seinen „klugen und thörigen Jungfrauen“, einer Darstellung mit siebzehn lebensgrossen Figuren (im Städelschen Museum zu Frankfurt am M.), hat sich Schadow bedeutend bemüht, die etwas prosaische neutestamentliche Parabel mit Glanz in Scene zu setzen. Zehn Jungfrauen harren auf einen Bräutigam; die Thörigen erscheinen links vom Zuschauer im Vordergrunde, und die Klugen rechts. Immitten des Bildes, etwas zurückgedrängt, steht der Bräutigam mit Gefolge auf einer Estrade und wendet sein Auge den auserkorenen Klugen zu. Die Anordnung ist theatralisch-symmetrisch und für das an Schönheit und Charakteristik gewöhnte Auge unleidlich trocken, wenn man auch zugesteht, dass sie in etwas durch das Mystisch-Allegorische des Gegenstandes bedingt wurde. Abgesehen von dieser symmetrischen Steifheit ist aber in der Gruppirung und Perspektive eine solche Anmuth und Lieblichkeit, dass alles Harte und Strenge kaum bemerkbar ist. In den Köpfen der Klugen, jener Jungfrauen, die ihre Lampen mit Oel versorgt haben, zeigt sich eine feine Individualisirung und ein leiser, abgestufter Ausdruck reinster Beseligung und Frömmigkeit in den Zügen. Ueber die ganze Gruppe derselben ist ein harmonischer Schmelz der Farbe ausgegossen. Der Ausdruck der Affekte in den Köpfen der Thörigen ist durchdacht, von scharfer Sonderung und lebendiger Mannichfaltigkeit. Einige dieser armen Schmachtenden sind verführerisch schön und zeigen sich in einer ganz natürlichen Attitude für gefallene Schönen. Die Malerei ist unendlich zart und der Lokalton des Fleisches hell und golden. In dem Bräutigam endlich erblicken wir einen jener schwächlichen blassen Herren, deren Gestalt und Haltung sich in weichlichstes Schmachten und Sehnen aufzulösen scheinen. Ja der nüchterne Zuschauer wird nicht begreifen können, warum die thörigen Kinder um solchen Bräutigam trauern, dem der frohe Lebensmuth und die gesunde Frische ganz abzugehen scheinen. Auch bei geistlicher Auffassung der Geschichte ergibt sich wohl die Forderung eines Bräutigams von voller Kraft und hoher Lebensfülle. (Gestochen findet man diese Composition durch Josef Keller im Werke des Grafen Raczynski.)

auflegens huldvoll aufnimmt und durch einen Blick den Engeln empfiehlt, welche im hellerglänzenden Himmel den Lobgesang anstimmen.

Mehr Jubel ist im Reiche der Erwählten
Ob Einer Seele, welche sich bekehrte,
Als über Neunundneunzig der Gerechten!!

Der Heiland und der Sünder sind eine meisterhafte Gruppe. Im Ganzen spricht sich tiefe Empfindung aus; namentlich schön gefühlt ist die Bewegung des zur Busse Erweckten, worin sich zugleich Reue und Scham mit grossem Nachdruck aussprechen. — Völlig befriedigen kann das Doppelbild freilich nicht, da bei vielem Verdienstlichen der Composition einige Disharmonie und Härte in den Formen bemerkt wird.

Nächst der Parabel vom guten Hirten und verlorenen Sohne sah man vom Meister Schadow auf den Ausstellungen 1845 eine heilige Hedwig, welche sich durch das Seelenvolle des Ausdrucks sowie durch die weiche, klare Behandlung auszeichnete. — — Endlich gedenken wir einer herrlichen Zeichnung Schadow's, welche uns durch den Stich von E. Müller bekannt geworden ist. Wir meinen den Entwurf einer Grablegung. Dieser oft und meisterhaft von den grössten Künstlern behandelte Gegenstand hat durch Schadow eine ungemein zarte und sinnige Auffassung erfahren. Zwar erinnert diese Composition an alte Darstellungen, ist aber bei alledem original genug. Hier ist in allen Physiognomieen unverkennbare schmerzliche Theilnahme, welche sich im Antlitz der Muttergottes bis zum tiefen verzehrenden Gram ausprägt, im Angesicht des Dieners zu Häupten des Leichnams aber bis zum einfachen Mitgefühl des gewöhnlichen Menschen gemildert erscheint. Nicht minder meisterhaft wie der abgestufte Ausdruck der Theilnahme sind die Stellungen der Figuren, in welchen nichts Uebertriebenes oder Hartes stört. So ist der Eindruck dieser Darstellung der erhaben feierlichen Bestattungsscene ein durchaus wohlthuend poetischer.

Soviel von Schadow's specifisch christlichen Werken. — Im Bereich der lyrischen Genre-Malerei, worin seine Schule so produktiv gewesen, ist er wenig hervorgetreten; ja es gibt von seiner Hand nur ein Werk von einiger Bedeutung, welches als Probe seines Kunstvermögens in diesem Zweige hier genannt werden kann. Wir meinen sein poetisches Genrebild der Mignon, das in der ersten Zeit seines Düsseldorfer Wirkens entstand und bereits 1828 auf der Berliner Ausstellung glänzte. Es ist eine Farbenschöpfung nach der Meisterzeichnung, die der grösste malende Dichter, Wolfgang Goethe, in Wilhelm Meisters Lehrjahren entworfen hat. Vor einer dunkelgrünen Gardine, welche in der Mitte aufgezogen einen tiefblauen Himmel durchscheinen lässt, sitzt die Mignon auf einem mit dunkelrothem und goldverbrämtem Teppich belegten Sessel, woneben ihre Lilie angelehnt steht. Der rechte Fuss ist mit goldner Sandale geziert, leicht vorgestreckt, während der andre, mehr angezogen, auf einer zierlichen Fussbank ruht. Mit der linken erhobenen Hand hält sie die Zither und mit der mehr gesenkten Rechten greift sie eben noch in die Saiten. Die gesammte Anordnung ist dem Dichterbilde vom wunderbaren Mädchen entsprechend; wir erblicken das weisse Gewand, den goldenen Gürtel, das Diadem, sowie die grossen goldigen Schwingen, und ein luftiger röthlich schimmernder Florschleier fliesst zugleich noch, unübertrefflich schön gemalt, herab von der Brust der stillen Gestalt. Das lockige Haupt ist ein wenig zur Seite geneigt, der Mund scheint nicht zum Singen geöffnet, und der Blick ist, ohne tiefer bewegten Ausdruck, nachdenkend vorwärts gerichtet; man möchte annehmen, sie habe ihr inniges Seelenlied:

So lasst mich scheinen bis ich werde,
Zieht mir das weisse Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus etc. etc.

bereits vollendet und sie sei versenkt in ein tiefes Sinnen, und ihre Hand ruhe nur mehr noch unbewusst auf den leise verbebenden Saiten. Trotzdem dass diese ganze Situation im Allgemeinen sinnvoll gewählt und die Gesichtsbildung bei höchstem Adel im Ganzen wohl der Schilderung des Dichters entsprechend ist, trotzdem dass dem Beschauer sogar durch die Schrift einer aufgewickelten Rolle zugeflüstert wird, will man doch Goethe's Mignon in dieser Kunstschöpfung nicht wiedererkennen; die Ursache davon liegt theils in einigen sichtlichen Mängeln der Zeichnung und Malerei, theils hat dies Nichtbefriedigtsein einen tieferen allgemeinen Grund. Betrachten wir das Bild in seinen malerischen Beziehungen, so finden wir, dass Schadow (vielleicht verleitet durch die Worte Goethe's: „Mignon sah völlig aus wie ein abgeschiedener Geist") der holden Gestalt eine offenbar zu todte, fast abschreckende Farbe verliehen hat. Der gewählte dichterische Moment — Mignon in der höchsten psychischen Spannung und Erregung, bei schon mächtig wirkender Abspannung und bei dem Vorgefühl einer nahen irdischen Auflösung — bedingt nun zwar eine ganz leise Röthe der

Wangen nicht, aber gestattet sie, und der Maler hätte von dieser Licenz Gebrauch machen sollen, um seiner Schöpfung einen höheren Schein des Lebens zu verleihen. Die geisterhaft bleiche Carnation hat ferner — während ein etwas gelb gebräunter und hier nationell gerechtfertigter Ton an sich schon einer höheren Lebenswärme fähig gewesen wäre — allzu tiefe schwarze Schattentöne, welche namentlich nicht wenig dazu beitragen, die allgemeinere Wirkung dieses Kunstwerkes zu beeinträchtigen. Auch die eigenthümliche Form der Arme könnte Anstoss erregen, dieselben sind indess dem Wesen der Mignon im Ganzen wohl entsprechend, jedoch möchte der Arm, welcher die Zither hält, vielleicht ein wenig zu lang sein, und der Oberarm erscheint durch den Umstand, dass das Kleid, statt auf der Achsel zu ruhen, mehr nach neuerer Mode daneben anhebt, ein wenig eingebogen. Die Haltung der in die Saiten des Instruments greifenden Hände ist ferner nicht besonders schön, noch weniger aber könnte irgend ein Zither- oder Guitarrenspieler dieselbe als richtig anerkennen. Die Füsse endlich stehen in ihrer mehr fleischigen Form und lebhafteren Farbe in keiner wesentlichen Uebereinstimmung mit der übrigen Gestalt; auch thut die nicht gehörig motivirte Bogenfalte des Gewandes, die vom linken Knie abwärts fallend sich bildet, keine besondere Wirkung. Möchten indess auch alle diese mehr oder minder wesentlichen Mängel sich, zu dem schon so vielen Trefflichen in dieser Bildung, noch in eben so viele strahlende Vollkommenheiten verwandeln, so würde dennoch diese Kunstschöpfung nicht allgemeiner befriedigen, und zwar, weil des Dichters Fantasiegebilde in der Seele jedes fühlenden Schauers subjective Ideale hervorruft, welche auch der objectivste Pinsel niemals zu erreichen vermag. Und wenn der Künstler auch ein so treffendes Charakterbild der Mignon auf die Leinwand hingezaubert hätte, dass Goethe selbst damit hätte zufrieden sein können: so würde dasselbe doch sicher nur sehr Wenigen vollkommen genügen; es ist unmöglich, dass der Schauer sein inneres, vielseitig wie die Dichtung selbst gestaltetes Seelenbild dem ganzen Umfange nach wiederfinden könnte in dem einen räumlichen Momente der Malerei. Will diese ihre Vorwürfe zu Zeiten aus den Dichtern entlehnen, so müssen die Situationen rein für sich dem Schauer, auch ohne nähere Kenntniss der Dichtung, verständlich werden können, und einer grossen Verallgemeinerung der Auffassung fähig sein; so geht z. B. aus Goethe's Fischer leicht eine selbständige malerische Dichtung hervor, wie Jul. Hübner durch sein herrliches Bild bewiesen hat. Mignon aber ist, ganz im Gegensatze dieser Bedingungen, ein durchaus individualisirtes Dichterbild, welches eben, mehr als irgend ein anderes, in jeder fühlenden Brust jene in dunkler Tiefe verschwimmenden Ideale hervorzaubert: und hieran weit mehr noch, als an den oben erwähnten anscheinenden Mängeln, musste die allgemeinere Wirkung von Schadow's übrigens höchst kunstreicher Schöpfung scheitern. (Dies Werk befindet sich in der Samml. des Barons Speck zu Lützschena bei Leipzig. Eine zweite Mignon, nach neuer Zeichnung des Meisters gemalt von Huxoll, ist durch die Lithographie von H. Senefelder bekannt.)

Von besonderer Bedeutung sind Schadow's Leistungen in der Bildnissmalerei. Seine Porträts sind ausgezeichnet durch lebendige und wahre Auffassung, durch grosse Bestimmtheit in den Formen, und zugleich durch süssen Schmelz und zarte Uebergänge in den Farben. Wir erinnern an das in seinem Hause erfreuende Gemälde seiner Kinder (eines Knabens und eines Mädchens), welche mit Kaninchen spielend dargestellt sind, an das Bildniss des Dichters Karl Immermann, der die Rolle seines Drama's „Kaiser Friedrich II.“ sammt einem grünenden Lorberzweige in der Hand hält (wiewohl man auch ohne solche sprechende Zeichen in diesem seltnen Charakterbilde den Geist eines genialen Dichters erkennt), an die Porträts der Prinzen Friedrich von Preussen und Wilhelm von Solms etc.

Von dem Augenblicke an, wo Schadow seine Thätigkeit als Direktor der Düsseldorfer Akademie entfaltete, war dessen Hauptstütze

Julius Hübner,

ein genialer Künstler von schwankender Tendenz, der bald dem modernen Ideal aufs Freundlichste naht, bald in die alte Ecke kirchlicher Anschauung zurückweicht. Sein stets dem Höchsten und Grossartigsten zugewendetes Streben, sein grosses Talent für Kunstkritik, sein eifriges Bemühen für Vereinfachung und Vervollkommnung der Palette haben, neben Schadow's Oberleitung, sehr viel für die rasche Entwickelung junger Talente beigetragen. Bekannt ist, wie entschieden sein Einfluss auf Bendemanns so ungewöhnlich sicheres und schnelles Emporsteigen gewesen; bekannt aber auch, welchen Vorschub er der verderblichen sentimentalen und alleinseligmachenden Kunst geleistet hat. Durch seine Uebersiedelung nach Sachsen, wohin er Bende-

mann folgte, hat die Düsseldorfer Schule eine Verzweigung in der Dresdner gewonnen, aber auch einen Hauptnährer jener schwärmerischen Ansichten verloren, bei welchen das viele Süssschöne und Frömmelndschöne aufwucherte, worin die rheinische Schule selig zu sterben drohte. Im ältern Kreise der Düsseldorfer, den die Stammhalter der Schule mit ihrem Anhange bildeten, war Julius Hübner (wie Fr. von Uechtritz in seinen „Blicken in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben" andeutet) einer der Wenigen, welche den besondern Kunstüberzeugungen Schadow's nicht blos beistimmten, sondern auch mit weiter ausgreifendem Geist ihre interessirteste Theilnahme an dogmatischen Untersuchungen kundthaten. In Betracht dieser Abirrung musste man fast bedauern, dass die Natur ihn mit jenem weitergreifenden Geiste begabt hatte. Die Theorieen, wodurch er abgelenkt wurde von charakteristisch-naturwahren Auffassungen, in welchen seine Kunst ihre erfreulichsten Blüten zu treiben bestimmt war, konnten unmöglich für diese Blüten Entschädigung bringen; sie konnten nur sehr bedingungsweis giltige Historien zur Folge haben, nämlich jene symbolisch-historischen Darstellungen, wo uns meistens etwas von der Kälte der Abstractionen entgegenschauert, in denen sie ihre Wurzeln haben. — Hübner malt übrigens, wohin er sich immer wenden mag, als Meister. Er ist ein Künstler von entschiedenem Berufe, und es bleibt selbst an seinen minder gelungenen Leistungen immer noch Vieles zu loben. Was schon in seinen romantischen Bildern auffällt, tritt noch weit stärker in seinen christlichen hervor; wir meinen die übertriebene Weichheit, den Mangel an energischer Durchbildung und harmonischer Kraft. Man kann nicht verkennen, dass Hübner seine Stoffe mit Liebe behandelt, aber man bemerkt doch, dass er nicht eigentlich dafür begeistert ist. In seinen Productionen spiegelt sich ganz sein hingebungsvoller, sanfter Charakter, dem eben ein tieferer Ernst und die Entschiedenheit eines starken Willens fehlt. Behutsam in der Wahl seiner Stoffe weiss er in der Regel etwas dem Publikum Zusagendes vorzuführen, aber es schmälert die Wirkung seiner Bilder, dass seine Ausführung meist von den verschiedenartigsten Einflüssen zeugt, die in der weichen Seele des Künstlers Raum gefunden. Dem Vermögen des Künstlers wie seinem Publikum sind am Zusagendsten lyrische Bilder (wie der Fischer nach Goethe) und jene ritterlich romantischen Compositionen, die ein süsser Zauber der Fantasie, ein sanfter Hauch der Schönheit und ein Adel der Seele umwebt, der den Betrachter wie mit leisen Schwingen in die edelsten und anmuthigsten Regionen des Lebens trägt. Die herrlichsten unter seinen gemalten Romanzen sind: Roland, Melusine im Bade und der Waldritt. In der Scene aus Ariosto's rasendem Roland (Ges. VIII. Stanze 37): Rolands Befreiung der Prinzessin Isabella von Galizien aus der Räuberhöhle, herrscht ein glückliches Streben nach charakteristischer Naturwahrheit; auch ist die gesammte Anordnung dieses Bildes vortrefflich zu nennen. Die Räuber zur Linken machen, in verschiedener Stellung zur Gegenwehr gerüstet, einen glücklichen Contrast mit den furchtsamen Weibern rechts, und der andringende Held selbst bildet dazwischen die passende Mitte; der Zorn desselben ist in Stirn und Auge, minder jedoch in den unteren Partien des Gesichts, überaus gelungen ausgedrückt. Die Zeichnung ist durchweg höchst correct, auch die Färbung ist lobenswerth, dagegen aber befriedigt die Beleuchtung nicht. Von dem Feuerbecken müsste ein Schlagschatten auf dem Erdboden sichtbar sein, und dieser fehlt ganz; auch müssten die Lichtstellen sämmtlich heller, die Schattenpartien aber durchweg dunkler gehalten sein: bei der beliebten Art der Lichtvertheilung verwirrt sich das Ganze etwas, und die Figuren kommen nicht recht von einander los. Das Bild ist in einem Halbkreise abgegrenzt, wodurch oben zu beiden Seiten über demselben zwei Winkelfelder gebildet werden, die Hübners Pinsel, gleich gelungen in der Ausführung wie in der schönen poetischen Idee, mit zwei wahrhaften Meisterschöpfungen ausgeziert hat. Wir erblicken nämlich zur Linken den alten Bischof Turpin, jene berühmte Chronik haltend, die als der letzte Hintergrund aller romantischen Klänge vom grossen Karl und seinen Paladinen erscheint; zur Rechten aber sitzt lorberbekrönt der hohe Ariost, und neben diesen beiden Gestalten erblickt man zwei holde Genien, gleichsam die personificirte Sage und die Dichtung, die einander jene Wunderrolle des Turpin hinüber und herüber zu reichen scheinen; Anordnung, Charakter, Zeichnung und lichte Farbengebung sind hier gleich vortrefflich. Das Gemälde (beim Prinzen Friedrich von Preussen) ist trefflich von J. Keller gestochen worden.

In der religiösen Richtung gehört zu Hübners vorzüglichsten Werken das grosse Altarbild der Stadtkirche zu Meseritz: eine Darstellung des in der Glorie über den vier Evangelisten schwebenden Heilands. Es galt hier die sinnliche Veranschaulichung der Worte Christi: „Ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende!" Christus steht im strahlenden Licht auf Wolken und breitet seine Hände segnend über die

unten auf einer steinernen Estrade sitzenden Evangelisten aus. Immitten dieser ist ein kleiner niedlicher Engel bemerkbar. Das schöne Bild zeigt offenbare Spuren von dem künstlerischen Ringen nach Originalität; so erscheint es namentlich als ein sehr glücklicher Gedanke, den Heiland in der Glorie mit einem weissen Gewand zu bekleiden, wodurch nicht allein der helle Glorienschein wirksamer und natürlicher, sondern auch das Motiv der Situation, welches in der Versinnlichung der hohen Reinheit und Anmuth des Erlösers liegt, ergreifender und verständlicher wird. Die Gestalt Christi erscheint etwas lang, was nicht auffallen würde, wenn die Dimensionen des Bildes in der Breite entsprechender wären (es hat eine Höhe von 16 Fuss bei nur 8 Fuss Breite). Das Engelköpfchen am Sitz der Evangelisten soll die Seele andeuten, mit welcher der heimgegangene Gottgesandte bei den Seinen verbleiben will. Diese Seele scheint hier freilich am unrechten Orte zu schweben, man erkennt darin nur eine übel angebrachte Reminiscenz aus Bildern des Mittelalters. Im Kolorit zeigt sich stellenweis nicht genug Durchsichtigkeit und Klarheit, im Ganzen aber ist es harmonisch und zart. Der Ausdruck der Züge des segnenden Heilands ist himmlisch mild, doch ohne göttliche Hoheit. Charakteristischer sind die schönen kräftigen Gestalten der Evangelisten, deren jeder in bezeichnender Individualität nach dem Göttlichen ringend dargestellt ist. Einen Stich dieses Bildes hat man von Josef Keller.

Ein nicht minder bedeutendes, im J. 1841 vollendetes Altarbild Hübners schmückt die Marktkirche zu Halle. Hier gilt die Darstellung dem Moment in der Bergpredigt, wo Christus das Gleichniss von den Lilien ausspricht. Wir sehen die um Christus versammelten Volksmassen, Männer, Weiber und Kinder, die Einwohner ganzer Ortschaften, welche Haus und Hof im Stiche gelassen, um Christi Lehre zu hören. In glücklichster Zusammenstellung erblicken wir ernste Männer, unter ihnen die Apostel, dann Jünglinge und Knaben untermischt mit Weibern, Mädchen und kleinerm Gefolge. Jede Einzelfigur hat in diesem Zusammenhange ihre volle Bedeutung, und neben der allgemeinen ist auch stets die individuelle Theilnahme sehr schön bezeichnet. Während die Apostel die Aussprüche Christi noch zu bekräftigen scheinen, zeigt sich die gespannteste Aufmerksamkeit bei den Jünglingen; dagegen ist die Aufmerksamkeit der Mütter eine getheilte, weil sie zugleich eine den Kindern gewidmete ist, die mitunter höchst naiv sich beschäftigen und so die Wahrheit des Ganzen sehr erhöhen. In den beiden Marien zur Linken stellen sich ein paar holdselige Gestalten dar, charakteristisch durch Zartheit, hohe Lieblichkeit und Innigkeit. Der vor der Gruppe zur Linken befindliche Johannes berührt die immitten des Terrains aufgewachsenen Lilien auf viel zu gesuchte Art; es wäre hinreichend, wenn die Handbewegung, besonders der Blick Christi schärfer und auffordernder auf die Lilien gerichtet wäre. Christus steht immitten des Bildes auf einer Erhöhung; eine zu zarte und weiche Gestalt, die wohl etwas Edles und Schönes hat, aber keineswegs einer höhern Christusidee entspricht.

Ein drittes christliches Werk Hübners, welches sich Achtung und Anerkennung erworben hat und nach Petersburg in die Samml. des Grafen Demidoff gekommen ist, stellt das Evangelium vom Pharisäer und Zöllner in architektonischer Umschliessung und Anordnung und mit entschieden symbolischer Auffassung dar. Eine fremdartige Architektur, welche die Fantasie gern für die vom Tempel Salomonis nimmt, bildet zwei Bogen, in denen die beiden Figuren sich dem Heiligthume nähern, rechts der stolze Geistliche, links das trostbedürftige Weltkind. Der Pharisäer, welcher, ein grosses Buch unter dem Arme, sich selbstgefällig umschaut nach dem reuevoll Betenden, zeigt ein Antlitz voll geistlichen Hochmuths; wir lesen darin jenes äusserliche, herzlose Formenwesen, und diese Züge vergegenwärtigen ihn uns zugleich lebhaft, wie er im Tempel seine Gebete herzuplappern pflegt. Jener dagegen ist wahrhaft in dem Moment genommen, wo er an sein Herz schlägt und spricht: „Gott sei mir Sünder gnädig!“ An die Thür gelehnt, stehend in sich gebeugt, sein Haupt senkend und fast verbergend, bekundet er in seiner ganzen Haltung so viel von zerknirschtem Schuldbewusstsein und reuiger Hingebung, dass dies von jedem Beschauer sogleich verstanden und gefühlt werden muss; in solchem Gegensatze aber tritt diese Charakteristik doppelt wirksam und rührend hervor. Der Künstler hat nichts versäumt, um den Gegensatz nach allen Seiten hin auszubilden; schon durch die blosse Wahl der Gewandfarben unterschied er seine Figuren sehr glücklich, denn er kleidete den Pharisäer in grelle Farben, in ein orangenes Obergewand auf einem hartblauen Unterkleide, und gab dem Zöllner dagegen sanfte, modeste Farben, die sich in der Fantasie des Beschauers mit dem geistigen Inhalt der Figuren leicht zu einem harmonischen Eindruck vereinigen. Aber hiermit ist die Darstellung noch nicht erschöpft; jene zwei Bogen sind von einem dritten überwölbt, und (den Zwischenraum auszufüllen!) erscheint — der Herrgott, welcher den Zöllner mit der einen

Hand segnet, und mit der andern den Pharisäer von sich weist. So schön das gedacht sein mag, so musste doch die figurative Ausführung in unauflösliche Schwierigkeiten stürzen. Die Figur, welche, um wenig zu sagen, die erhabenste sein sollte, ist entschieden die unbedeutendste; und wie kann es auch anders sein? Nur kindlich naiven Zeitaltern darf der Gedanke, das Geistigste und Unschaubarste gleich wie jedes Andere abzubilden, verziehen werden, und ihre völlige Unschuld bei solchem Beginnen macht dann auch das nothwendige Misslingen weniger beleidigend. Aber in unserer Zeit, wo die Kunst vom Selbstbewusstsein nicht mehr zu trennen ist, — kann wohl auch die wahrste Frömmigkeit auf solche Auffassung nicht mehr führen, im Gegentheil steht eine solche Darstellungsweise mit unsern Begriffen von Erhabenheit und mit dem Geiste des Christenthums in Widerspruch. Dergleichen streng auszuschliessen wäre eigentlich schon Sache des blossen Geschmacks, den doch Hübner sonst besitzt und den er auch hier, in der ganzen malerischen Behandlung, bewundernswürdig bewährt hat.

Wir erwähnen ein viertes Bild: das beim Bankier Bendemann in Berlin befindliche „Christkind auf Wolken", welches für den christlichen Maler freilich nur ein Schwachheitszeugniss abgibt. Besagtes Werk zeichnet sich zwar durch eine zarte und helle Malerei aus, ist aber in der Auffassung ganz verfehlt. Ausser der segnend erhobenen Hand ist wenig im Kinde zu finden, was die Benennung eines Jesuskindes rechtfertigen könnte, zumal eines auf Wolken thronenden. Raffael hat immer danach gestrebt, selbst auf dem Arme der Mutter uns in dem Kinde den Erlöser der Welt und den Mitregenten des Himmels darzustellen, Leben und Klarheit lässt er von seinem Antlitz ausstralen, er gibt dem Kinde den erhabensten Ernst und malt in seinen Mienen himmlische Seligkeit. Das Hübnersche Christkind hat von alledem wenig oder nichts, im Ausdruck ist wenig von Verklärung und siegreicher Herrlichkeit, vielmehr etwas Befangenes, und in seiner nicht etwa rühmbaren Haltung erscheint es selbst hilflos und hilfsbedürftig. Weder die ascetische Auffassung, mit der früher uns Hübner den Heiland vorführte, noch diese kindlich naiv sein sollende Auffassung vermögen den wahren Geist des Christenthums auszusprechen, denn nach der einen wie nach der andern Seite muss das Schwächliche gleich fern bleiben. Das Naive an und für sich ist wohl etwas Schönes, wenn es sich von selbst ergibt, aber es erstreben zu wollen ist gefährlich; ohnehin wird es nur zu leicht ein blosser Euphemismus für das Unbedeutende.

Weit zusagender sind für Hübner alttestamentliche Stoffe. Wir erinnern zunächst an die Darstellung des liebenden Paars nach der Stelle im hohen Liede (Kap. 8, V. 5): „Wer ist, die heraufkommt aus der Wüste und die sich lehnet auf ihren Freund?" Gefälliger und entschiedener als hier zeigt sich vielleicht in keinem andern seiner Bilder die künstlerische Eigenthümlichkeit Hübners: sentimentale Lieblichkeit. Auf den Stufen einer steinernen Brunnenbank steht die Braut und hält den königlichen Freund zärtlich umschlungen. Warmes, glühendes Licht erhellt den Vordergrund und hüllt die Liebenden in eine Glorie ein, während in der fernen Landschaft die hellblauen Berge und der blasse Abendhimmel einen überraschenden Contrast bilden. Diese Beleuchtung ist venezianisch kühn und klar, und verleiht dem Bildchen wunderbaren Zauber und morgenländische Glut, welche unmittelbar auf das Gemüth des Beschauers zurückwirken.

In seinem Simson, der die Säulen des Tempels zerbricht, hat Hübner einen schweren Kampf zwischen der Vorliebe zum Sanften und Sentimentalen und dem überkräftigen Gegenstande gekämpft. Die Spuren dieses Kampfes sind zu bemerken; das Gemälde ist darum nur als Kraftversuch hinzunehmen. — Den wahrsten Fortschritt vom süsslich Materialistischen zu einem edlen Anschluss an höhere geistige Tendenzen hat Hübner in seinem Hiob dargelegt. Dieser Hiob ist zwar als eine Nachwirkung des Bendemannschen Jeremias zu betrachten, muss aber nach Auffassung und Behandlung zu den bedeutsamsten Schöpfungen gezählt werden, die aus dieser Schule hervorgegangen sind. Schon hinsichtlich der charakteristischen Einheit und künstlerischen Abgeschlossenheit ist der Hiob ein glücklicheres Sujet als der Jeremias. Diese Darstellung der Leidensperson des nach Lord Byrons Ausspruch grössten Drama's, das je gedichtet worden, bezeichnet eine sichere Handlung und lässt sofort des Malers Absicht dem Betrachtenden klar werden. In der Gruppe des Hiob ist dieser unbedingt die Hauptperson, denn die andern Gestalten dienen nur dazu, die Aufmerksamkeit geschärfter auf den Leidenden zu lenken. Im Jeremias dagegen ist der Profet zwar allerdings eine bedeutend hervorragende Erscheinung, aber die einzelnen Gruppen würden auch ohne seine Gegenwart verständlich sein, und umgekehrt er allein ohne seine Umgebung. „Hiob mit seinen Freunden unter den Trümmern seines Hauses liegend" ist eine Verbildlichung der wunderschönen Stelle im Buch Hiob (Kap. 2,

V. 11 ff.), wo es heisst: „Da aber die drei Freunde Hiob's hörcten all das Unglück, das über ihn kommen war, kamen sie, ein jeglicher aus seinem Ort. Eliphas von Theman, Bildad von Suah und Zophar von Naema. Denn sie wurden eins, dass sie kämen, ihn zu klagen und zu trösten. Und da sie ihre Augen aufhuben von ferne, kannten sie ihn nicht. Und huben auf ihre Stimme und weineten, und ein jeglicher zerriss sein Kleid, und sprengeten Erde auf ihr Haupt gen Himmel. Und sassen mit ihm auf der Erden sieben Tage und sieben Nächte, und redeten nichts mit ihm: denn sie sahen, dass der Schmerz sehr gross war." Ein zaubervolles Schweigen ruht geheimnissvoll auf der Gruppe, das selbst die lauten Staunensrufe des Zuschauers niederdrückt, und seine Gedanken weit entfernt in die trüben Tage der Vorzeit sendet. Herbes Mitleiden flösst die niedergebeugte, in ihren Formen athletische Gestalt Hiob's ein, aber mit sinniger Wahrheit verräth die nicht unbelebte Carnation und kräftige Muskelbildung, nebst dem Auge, worin ein letzter Schimmer von Trotz glimmt, die Gefühle des Leidenden und das baldige Aufbrausen und gotteslästerliche Versichern, dass er seine Persönlichkeit noch nicht aufgegeben hat, und sie ungerechten Anklagen gegenüber zu vertheidigen Willens ist. Das stille, egoistische Brüten der Freunde und des Weibes ist gleichfalls mit tiefer Wahrheit und charakteristischer Verschiedenheit dargestellt. — Decoration und Färbung, besonders des Lufttons, sind etwas kahl und schwer, und der Eclat des Bildes würde bedeutend vermehrt worden sein, wenn Beleuchtung und Helldunkel der Vorstellung mehr angepasst wären. Auch könnte man einige technische Nachlässigkeiten rügen, z. B. die Behandlung des Bartes von Hiob, und die falsche Perspective in der Zeichnung der Palasttrümmer. Der Faltenwurf ist grandios behandelt, und die Conturen sind abgerundet und sicher.

So mag uns denn dieses dem Jeremias wahlverwandte Hübnersche Werk hinüberführen zur Betrachtung der Werke des Jeremias-Schöpfers:

Eduard Bendemann.

Dieser gleich Hübner jetzt in Dresden wirksame geniale Meister schloss sich mit Entschiedenheit der modernen Bewegungspartei in der Kunst an, und es gelang ihm, durch seine grossartigen Schöpfungen rasch zu hohen Ehren zu kommen. Gleichwie der Grieche Parrhasios, der nach alten Zeugnissen in Einem Bilde den ganzen Charakter der Athener, ihre Güte und Grausamkeit, ihren Leichtsinn und festen Willen, ihre Tapferkeit und Feigheit darzustellen vermochte, so hat Bendemann in seinen Judenbildern den Charakter dieser Nation mit sicherer Auffassung wiederzugeben und in den nüancirtesten Zügen den starren Trotz und das liebevolle Aneinanderhalten, die schwärmerische Messiashoffnung und die Geduld der Rache, wodurch sich die unglücklichen Kinder Israels so eigenthümlich auszeichnen, mit wahrhaft epischem Pinsel zu schildern gewusst. In den Hebräern im Exil und im Jeremias auf den Trümmern Jerusalems überrascht ein höchst grossartiges Pathos, das sich mannigfach abstuft; einzelnen Partien fehlt es jedoch an Einfachheit, Ruhe und vollkommener Bewältigung des Stoffes. Nicht immer wird Absicht und Studium verdeckt, und die Gedanken stellen sich schroff und unvermittelt neben einander. So ist im „Jeremias" wie in den „Hebräern" die Gruppirung zu symmetrisch, zu berechnet; die plastische Ruhe und Würde wird im Erstern von dem Kindesleichnam und den unbedeutenden Trümmern widerlich gestört; besonders aber tritt das Gemüth, die Liebe, in Bendemanns Bildern etwas sparsam hervor.

Bendemann malt uns in diesen Schilderungen kein einzelnes historisches Factum, er stellt uns vielmehr aus der alten Geschichte seines fatalistischen Volkes eine ganze Periode des Unglücks vor, und zeigt sich dabei als grossartigster Tendenzmaler, indem er dem Judenunglück das ehrwürdige Gewand und die erhabene Stimmung der Vergangenheit leiht, um so auf das künstlerisch Wirksamste an das noch heute fortdauernde Nationalschicksal und an die Erlösungsbedürftigkeit der jahrtausendlang Unterdrückten zu mahnen. Wer kann die trüben trotzigen Gestalten der exilirten Juden an den Wassern Babylons betrachten, ohne tiefstes Mitleid für das Volk zu empfinden, das heute in aller Welt sein Exil hat und in der tieftragischen Rolle des Ahasver auf die Entsühnung vom Fluche harrt, die mit dem weltdurchhallenden Worte „Emancipation" gefordert wird?

Die „Hebräer im Exil" sind lebensgross auf einer Halbrundtafel dargestellt. Inmitten des Bildes gruppirt sich unter einer Palme oder babylonischen Weide eine jüdische Familie von fünf Personen. Resignation und energischer Trotz sprechen aus den Zügen eines hohen Greises, dessen Hand die Harfe entfallen ist, und unheilbarer Schmerz und bittere Wehmuth verdunkeln das Antlitz zweier Frauen, deren eine ihr liebliches Kind im Arme hält, während die andre ihr Haupt in die Hand stützt. Links ruht ein Mädchen mit dem Kopfe auf dem Knie des Mannes. Die Decoration im Hin-

tergrunde bilden der Eufrat und das stolze Babel. Klarer Goldton der Farbe, kraftvolle Auffassung und grossartige Composition vereinigen sich mit der studirtesten Charakteristik, den Eindruck auf den Zuschauer ins Unglaubliche zu steigern. (Das Gemälde der trauernden gefangenen Juden befindet sich im Wallraffischen Museum zu Köln und ist als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt von Fr. Ruscheweyh gestochen worden. Man hat danach auch gute Lithographien von Wildt, von B. Weiss und J. G. Schreiner.)

Noch energischer und entwickelter in der Conception und strenger in der technischen Ausführung ist der Jeremias, in welchem sich die ganze Jeremiade der Geschichte Judäa's ausspricht. Dieses in den Annalen der deutschen Kunst Epoche machende Werk zeigt unsern Bendemann auf der höchsten Staffel des historischen Künstlers. Waren in seinen exilirten Juden an Babels Wassern noch hin und wieder lyrische Anklänge bemerklich, so erhebt er sich dagegen im Jeremias zur grandiosesten Tragik. Das Streben nach treuer Zeichnung des jüdischen Volkscharakters, wie sich derselbe in Geschichte und Gegenwart als Reflex nordischer Anschauung kundgibt, liess den Meister auf die Vortheile glänzender Farbengebung und selbst vielleicht auf physische und antiquarische Treue verzichten. Trotz dem hellen glühenden Luftton, der Architektur der Stadtrümmer und dem Fremdartigen der Gewandung hat das Bild, wie Hermann Püttmann in seiner Schrift über die Düss. Sch. sehr richtig bemerkt, keineswegs den morgenländischen Charakter festgehalten; ein nordischer, melancholischer Nebelschleier scheint die verschiedenen Gruppen zu bedecken. Eben diese Eigenthümlichkeit ist es, wodurch die Darstellung unserm Verständniss nähergerückt und der Uebergang aus der alten in die neue Geschichte glücklich vermittelt wird. Man erkennt vollkommen die Absicht des Meisters, der den Untergang des Volkes Israel nur als theilweis vollendeten schildern und als fortdauerndes Verderben denken lassen wollte. Die Gruppirung ist tief durchdacht und mit staunenswerther Einsicht sind die Figuren vertheilt. In der Mitte sitzt der Profet, Weltverachtung und zugleich Menschenliebe, Trotz und Klage im Auge, und mit stolzer, aber gebrochner Gestalt. Dass sich in ihm der Hauptgedanke nicht vollkommen concentrirt, kann nur als ein scheinbarer Mangel an Einheit gelten, denn die Grundidee ist über das Ganze vertheilt und verkettet das Einzelne mit gleichen Ringen, wovon einer nicht bedeutend grösser ist als der andre. Zur Rechten des Profeten erblickt man einen Sterbenden, an dessen Körper der Maler seine Correctheit der anatomischen Zeichnung bewies, so wie die Kraft der kühnsten Charakteristik aus dem schönen Kopfe einer verzweifelnden Mutter hervorleuchtet. Das krampfhafte Zucken des Mundes, das tolle Glühen im Auge und die schmerzliche Abgespanntheit der Züge sind mit einer schauderhaften Wahrheit versinnlicht. Von den Händen dieses Weibes wird ein sterbendes Kind gehalten, während der Leichnam eines zweiten Kindes am Boden liegt. Fast zu viel des Grausigen ist hier gehäuft, und nur die Naturwahrheit der Auffassung und die technische Vollendung können den ungewöhnlichen Nervenreiz des Zuschauers mildern. Sanfte Trauer erwecken die beiden Gestalten einer sitzenden Matrone und eines blühenden Mädchens, wogegen uns herbe Wehmuth bei Betrachtung der kraftlosen apathischen Gestalt des Mannes ergreift, der von seinen Kindern, einem holden, sanften Mädchen und einem Knaben fortgetragen wird. In jugendlicher Metamorphose spiegeln die Züge dieses Knaben den Ausdruck der Gefühle des Profeten ab, auch in ihnen ist ausser dem Jammer verhaltener Groll und Sehnsucht nach göttlicher Rache an den Feinden bemerkbar. Ein feiner anthropologischer Zug ist auch das Fassen des jüngsten unschuldigen Kindes an das Kinn des erwähnten Leichnams. Die letzte Gestalt ist ein Krieger, der mit verwundeter Brust auf seinem Mantel sitzt, und dem das blutige Schwert entfallen ist. (Einen Stich dieses im Besitze des Königs von Preussen befindlichen Gemäldes hat Prof. Jakob Felsing für das Werk des Grafen Raczinsky geliefert. Eine grosse schöne Lithographie hat man von B. Weiss.)

In der Erhabenheit der Auffassung wetteifert mit dem Jeremias das, wie es scheint, Entwurf gebliebene Bild: Babel und Zion. Ueber diese hochherrliche Composition, in welcher der Hauptinhalt der vier grossen Profeten des alten Testaments auf grossartigste Weise verbildlicht ist, haben wir uns bereits im Art. Bendemann (s. Bd. II. S. 131) genügend ausgesprochen.

Wir verehren aber in Bendemann nicht allein den hohen Schilderer der Schmerzenspoesie eines welthistorischen Volksthums, sondern auch den Meister idyllischer Bilder, in welchen er ein eigenthümlich frisches Leben entwickelt und wo das einzelne Schroffe seines pathetischen Styles sich in elegische Weiche und Ruhe auflöst. Die Mädchen am Brunnen (bekannt durch den herrlichen Stich von Jakob Felsing), Hirt und Hirtin nach Uhlands Gedicht (gestochen von Xaver Stei-

fensand) und das Gemälde der Aernte sind höchst anziehende Darstellungen, voll reizender poetischer Motive, zierlich und fein in der Zeichnung und Gewändern, und in warmem gesättigtem Ton ausgeführt. Unbeschreiblich ist die Lieblichkeit der Köpfe und Gestalten in dem ersten Bilde, dessen Composition freilich manchen Nachahmer zu Irrthümern verlockt hat, indem dadurch Bilder hervorgerufen wurden, in denen das Verhältniss der Gestalten zu einander weder durch äusserliche noch innerliche Handlung versichtbart ist, wodurch der Betrachter in Zweifel geräth und in vager Ungewissheit bleibt. In den Bendemannschen Mädchen (Blondine und Brünette) ist nun die Situation ganz anspruchslos; man kann sich durch den blossen Anblick an den schönen Weiblichkeiten laben und sie für Bildnissfiguren hinnehmen, ohne hier grade die nichtdramatische Gruppirung zu urgiren. — In der nach einem Uhlandschen Lied gemalten Idylle sehen wir auf Bergesmatten, auf welchen eine ruhige Heerde weidet, den jungen an sein Mädchen sich schmiegenden Hirten mit dem schönen Kinde in die schöne weite Ferne unter ihnen schauen. Sein Kinn ruht auf der Schulter der Liebsten, sein Arm hat sie umschlungen. Der Blick dieses Liebespaars ist von höchster Reinheit; ihre Züge sind so sittlich streng und hehr, wie sie ächten Kindern der Natur geziemen. Frische Bergluft umweht ihre Wangen und Herzen, und halb verwundert schauen sie in die bunte Abwechselung tief unten im Thale; nicht der leiseste Wunsch regt sich in ihnen, hinabzuschreiten und ihre ruhige Befriedigung gegen das lockende Genussleben im Thale hinzugeben. Eine Atmosphäre heiliger Ruhe hält hier oben in ihren stillen Zauberduft die Natur und deren edelste Kinder. — In der „Aernte" hat Bendemann eine Idylle virgilischen Styles geliefert, die den blendenden Eindruck reicher Naturfülle gewährt. Am Stamm eines Feigenbaumes lehnt der Herr des Feldes, eine Gestalt mit langem Barte, rothem Mantel, und mit dem Stecken in der Hand. Etwas entfernt von ihm sitzt am Boden ein blühendjunges Weib mit einem nackten spielenden Knaben und andern zur Seite. Im Vorgrunde naht eine schlanke, volle Mädchengestalt mit einem Gefäss auf dem Haupte. Auf dem sanftgehügelten Boden fliesst das reife Getreide in prächtigen Goldwellen dahin, während es auf der andern Seite des Baumes von grünem hängendem Rasen eingebettet ist. Hier steht bei den weidenden Schafen der Hirt und tiefer unten sitzt ein drolliger Junge, der seine müssigen Hände unter den Knieen zusammengefaltet hat. Im Kornfelde sind einzelne Arbeiter beschäftigt. Ein gewisser Orientalismus äussert sich in dem Bilde als jenes die innere Anschauung des Künstlers bezeichnende Element, das uns hier zu dem Gefühle bringt, als seien wir unter die Schnitter und Schnitterinnen des Thales Esdrelon versetzt.

Wir wenden jetzt unsern Blick auf einen gleichberühmten Heroen der Düsseldorfer Schule, auf das wahre Haupt derselben:

Karl Friedrich Lessing.

Diesem Grossmeister der Düsseldorfer ist das Verständniss unserer strebenden Zeit am Reinsten erschlossen. Er erhebt sich als Maler historischer, unser näheres, ja unser lebhaftestes Interesse ansprechender Individualitäten weit in Bedeutung und Wirkung über den nur den Umriss zu der Geschichte einer überlebten menschlichen Gattung zeichnenden Bendemann. Wenn dieser eine ernste grosse Idee fast mit starrer Consequenz und epischer Breite durchführt, so tritt in Lessings Geschichtswerken ein bewegteres, dramatisches Leben zur Erscheinung, wo eine grössere Vereinigung verschiedenartiger Charaktere und selbst Antithesen mit wunderbarem Geschick zur Hervorhebung der Hauptideen angewandt sind. Während Bendemann aus seinen Schöpfungen mehr den hellen, aber kalten Stral der Philosophie leuchten lässt, taucht Lessing seinen Pinsel tief in die warme Blutquelle des Gefühls und entzückt uns in seinen Darstellungen mit dem anmuthenden Schmelze reiner Poesie. Unerschöpflicher Reichthum der Fantasie, tiefes schwärmerisches Gefühl für das Ernste und Poetische, eine Auffassungsgabe, welche sinnliches und geistiges Leben bis zu den feinsten Nüancirungen zu verfolgen weiss, sodann aber auch eine unaussprechliche Kraft und Gewandtheit im Technischen, erheben Lessing zu einem Künstler in der umfassendsten Bedeutung dieses Namens. In ihm concentriren sich die vorhandenen socialreformatorischen Elemente zur gediegensten Vollendung und Originalität: er ist in der Kunst der Repräsentant der neuen zeitgeistigen Bewegung Deutschlands, und Keiner vermöchte diese hohe Stellung würdiger und consequenter auszufüllen. Seine Compositionen zeigen stets eine vollkommene dramatische Durchbildung; die Charaktere sind bestimmt ausgesprochen und entschieden nüancirt, die Individualitäten unabhängig und selbständig dargestellt. Zwar schreiten seine Gestalten nicht auf dem gemachten Kothurn eines falschen Pathos, aber eine menschlich edle Hoheit, verbunden mit natürlicher Milde und leisen Anklängen stiller Wehmuth, ist in jedem

Zuge ausgeprägt. Der Pinsel des Künstlers scheint in Gefühl und Energie getaucht, und was er bildet ist für Herz und Sinn, nicht für das Auge, und regt Gedanken und Empfindungen des Betrachtenden mächtig auf.

Man glaubt in Lessings Bildern das stille Brüten einer im Verborgenen gährenden Leidenschaft zu gewahren; er haucht den Figuren seine Gemüthsstimmung ein und bekleidet sie mit dem Trauerflore seiner subjectiven Wehmuth. In den Formen strebt er mehr nach Naturwahrheit als nach Schönheit, und das Kolorit zeichnet sich weniger durch Glanz als durch hohe Kraft und harmonische Stimmung aus.

In seinen frühern Bildern (im Räuber, im Königspaare und in der Leonore) war der Vorwurf aus Gedichten gewählt oder der Künstlerfantasie entsprungen, und aus diesem Grunde überwog darin die lyrische Stimmung. Das Publikum war ergriffen und berauscht, weil es bisher noch keinem Maler gelungen war, das Gefühl in seiner gegenwärtigen Erscheinung gleich anmuthig und treu zu versinnlichen. Bendemanns Bilder vermehrten noch den Enthusiasmus, und man wollte von nun an nur Gefühle statt Thaten gemalt sehen. Da glaubte leider jeder Maler genöthigt und berechtigt zu sein, den Gefühlsweg einzuschlagen, und bald entstanden eine Menge Klagelieder, aber der Jeremias sang sie nicht mehr. Ein Theil des Publikums wurde der Nachahmungen müd und die Kritiker schrieen über Einförmigkeit und falsche Richtung. — Lessing selbst scheint durch den Missbrauch seiner Auffassungsweise bestimmt worden zu sein, das Gefühl mehr an historische als an poetische Scenen zu knüpfen (so in der Hussitenpredigt, im Ezzelin, im Huss, in Heinrich V. etc.), aber gleichwohl ist noch immerhin die Versinnlichung menschlicher Gemüthsbewegungen und Gedanken das innerste Wesen seiner Auffassung, und mit Recht. Die Verächter der „lyrischen Situationen" bedenken nicht, dass der Moment der äussern Ruhe, wie er sich im Räuber und Königspaar von Lessing, in Bendemanns Jeremias, in Hübners Hiob etc. ausspricht, dem Maler Gelegenheit gibt, die Menschenseele im Zustande der Concentrirung und Intelligenz, in welcher sie vorzugsweis wahre Grösse und Adel offenbaren kann, darzustellen. Auch kann das Bedeutungsvolle besser durch den geistigen Ausdruck der Verschiedenheit in Blick und Haltung angedeutet werden als durch körperliche Handlung, die immer in der Malerei scheinbar und momentan und desshalb unvollkommen dargestellt wird. Wenn man ausserdem bedenkt, dass eine Unzahl biblischer Stoffe, an welchen (weil sie einmal stereotype Vorwürfe der Kunst geworden sind) die Kritik meist nicht zu rütteln wagt, z. B. heilige Familien, Madonnen, Eccehomo's, büssende Magdalenen, studirende Heilige etc., auf gleiche Weise nur „lyrische" Situationen bilden, so wird die Klage über Einförmigkeit und Gefühlssucht vollends verstummen. Wer möchte in Lessings Königspaare eine klägliche Einförmigkeit oder Apathie und nicht vielmehr die gesteigertste innere Handlung finden? In dieser elegischen Darstellung hat der Maler den Schmerz in seiner antiken Grösse und Herbe bezeichnet. Auch auf das Haupt der Höchsten zuckt der Blitzstral, und der Fluch der Menschen geht, gleich jenem alten im Hause des Atreus, auch durch die Hallen der Könige. Wie paralysirt erscheint der Hochmuth des Gebietens in diesen Gestalten, wie ausdrucksvoll liegt in ihren ernsten, trüben Blicken das Bewusstsein: das Königsgewand ist kein Panzer für das Menschenherz unter ihm! — Die glitzernden Kronen sind von den gesalbten Häuptern gesunken, — ein schwarzverhangener Sarg im Hintergrunde deutet den Verlust der ganzen Wonne ihres Lebens an. Sie stehen einsam in der Halle des Felsenschlosses, und nichts tönt in der schmerzlichen Stille, als das dumpfe Geistermurmeln der Meereswellen. Es liegt unverkennbar ein Gedanke der Freiheit in diesem dunkel-wehmüthigen Gebilde; die innere Gleichheit der Menschen vor Gott und Schicksal kommt uns bei diesem Bilde zum Bewusstsein, und der Eindruck wird eben tragisch gesteigert durch die Grösse der Opfer, auf die der Streich gefallen! — (Das trauernde Königspaar ist merkwürdigerweise in den Besitz eines trauernden Kaiserpaars gekommen. Einen ausgezeichneten Stich dieses Gemäldes, der als Berliner Kunstvereinsblatt kursirt, hat man von Gustav Lüderitz. Nach Grünlers Kopie ist es von Paalzow lithographirt worden. — Man hat gewöhnlich angenommen, dass das Motiv zum Königspaare aus Uhlands Ballade: „das Schloss am Meer" entlehnen sei; indess hat Lessing, nach seiner eignen Erklärung, bei Aufzeichnung seiner Composition keineswegs an dieses Gedicht gedacht. Der Charakter des Lessingschen Bildes ist finsterer, energischer, heidnischer; statt der sanften Wehmuth des Gedichts haben wir den in sich hineinbrütenden Trotz der Verzweiflung vor uns. Nach den Verzierungen der alten Halle, in welcher das trauernde Paar sitzt, müssen wir zwar den König für einen Christen halten, aber die Religion mit ihren Tröstungen hat offenbar keinen Zugang zu diesem schmerzerstarrten Busen gefunden. Es ist gewiss eine herrliche, wenn auch vom Künstler nicht beabsichtigte Ironie, dass das Steinbild rechts

im Vordergrunde fromm die Hände faltet und mit gläubigem Vertrauen gen Himmel blickt, während die Lebendigen und Fühlenden zu seinen Füssen hoffnungslos verzweifeln.)

Ein wahres Lebensbild voll Mark und Blut ist „der Räuber und und sein Kind.“ Hier spricht sich die individuelle melancholisch-romantische Stimmung des Malers sowohl als der Zeit aus. Auf hohem Felsengipfel sitzt der männlich schöne Räuber, vom scharfen Stral der Sonne beschienen. Kampf und harte Arbeit, und vergebenes Ringen der edelsten Kraft mit rohen Elementen sind in seiner Gestalt und Miene ausgedrückt. Das ist der Kampf unsrer unglücklichen Zeit mit dem Vorurtheil, dem felsenharten, trostlosen Vorurtheil, das durch die wilden dunklen Schluchten und Steinmassen versinnlicht wird. — Der Räuber hat den Kopf in die Hand gestützt, und in seinem Auge ist der Gram um ein verlornes Leben zu lesen. Kaum spiegelt sich der schwache Stral der Hoffnung auf der Pupille seines finstern Auges ab, und doch ist die Hoffnung, das neue Leben, die kommende Zeit auf dem Bilde dargestellt, und sogar in zwiefacher Verkörperung. Einmal in dem wunderlieblichen schlafenden Kinde, das vom Arme des Vaters gehalten, an seiner Seite zart und schmiegsam niederhängt. Kann man ein schöneres Bild der reinen, vorurtheilsfreien Zukunft sehen, deren Auge noch vom Schlafe geschlossen ist? Die Züge des Knaben sind ernst und doch kindlich mild, trotzig und doch lieblich; lange Haare umschatten sein Gesicht, und wenn diese Augen sich öffnen, so werden sie gross und dunkel und feurig sein, und mit Wohlgefallen die schöne ausgebreitete Landschaft erblicken. Diese bildet den zweiten Gegensatz zu dem unglücklichen Räuber und dem grausigen Vorgrunde. Man kann nichts Freundlicheres sehen, als diese heitern, stralenden Gefilde, die von fernen Bergen begrenzt und von einem Silberstrome durchflossen werden. — Der schwermüthige Räuber trägt die eigenen, natürlich nach dem Stande und Charakter der dargestellten Figur modificirten Züge Lessings. Eine solche grössere oder geringere Aehnlichkeit wiederholt sich öfters auf den frühern Entwürfen und Bildern desselben, und dürfte auch auf den spätern nicht ausgeblieben sein, wenn der darauf aufmerksam gemachte Künstler sie nicht absichtlich vermieden hätte. Man würde jedoch sehr irren, wollte man daraus auf eine geheime Eitelkeit schliessen, die ihn dazu verleitet habe, sich selbstgefällig wie ein Narziss in seinen Bildern zu bespiegeln. Vielmehr blicken wir hierbei nur in das Wirken eines gewissen Instinktes hinein, welcher uns darauf schliessen lässt, dass unsre äussere Formation weit mehr als wir gewöhnlich glauben nur der Ausdruck unseres innersten Wesens ist. — Das besprochene Räuberbild, die dritte und bekannteste von vier Compositionen Lessings, welche das Räuberleben zum Inhalt haben, ist zweimal hintereinander vom Meister in Oel ausgeführt worden. Das Kolorit dieses Lessingschen Räubers, besonders wenn man es mit dem Maase des damals in Düsseldorf Geleisteten misst, erscheint im ersten Exemplare des Bildes wohl lobenswerth, zwar nicht überaus leicht und wirksam, doch ruhig und wohlthuend. Die zweite Ausführung, welche Hrn. Fränkel in Berlin angehört, unterscheidet sich freilich, wenigstens in der Beleuchtung, erheblich von jener ersten. In Steinzeichnung ist die Darstellung wiedergegeben worden von Richebois und E. Desmaisons.

Dass die Liebe in dem tieffühlenden Herzen Lessings nicht in leichten Schaumperlen der Freude sich offenbaren, sondern nur mit feierlichem Ernst des Gemüthes sich äussern kann, bezeugt unter andern Darstellungen namentlich die „Leonore.“ Es ist das gebrochene Herz der Liebe, was wir hier geschildert sehen im trüben Gegensatze des Lebens, in welchem sich Vermählung und Tod so nah berühren. Das Motiv ist zwar der Bürgerschen Ballade entlehnt, aber ohne strenge Rücksicht auf das Gedicht weit malerischer ausgebildet. Lessing verlegt die Scene ins Mittelalter, um dem unangenehmen Kostüm der neuern Zeit, in welcher die Ballade spielt, gebührend auszuweichen. Wir sehen also die Rückkehr mittelalterlicher Krieger, im Hintergrunde Thürme und Thore einer alten Stadt, etwas näher die Schaar der Reisigen, deren letzte Reiter im Vorgrunde erscheinen. Es sind herrliche Kraftgestalten mit markirten Gesichtern, deren Ausdruck fern von aller Einförmigkeit, bald ernst, bald jovial und lüderlich ist. Immitten des Bildes, neben den Kriegern, steht Leonore mit ihrer alten Mutter, jugendlich schlank und süss, mit lieblichem Schmelz in den Zügen, aber schmerzensbleich. Leonore ist am Arm ihrer Mutter hergewankt, um, wenn auch ihres Verlustes schon fast gewiss, längs den Reihen des siegreich heimkehrenden Heeres nach dem Geliebten zu forschen. Einer der jungen Reiter rechts im Vorgrunde, welcher die Züge Lessings trägt und bereits, um sein Liebchen zu begrüssen, vom Rosse gestiegen ist, scheint der Unglücklichen mit herzlichem Bedauern zu sagen, dass er über den Gesuchten keine Auskunft geben könne. Die geängstigte Mutter hat unterdess an einen auf der linken Seite des Vorgrundes im Zuge

der Heimkehrenden reitenden Krieger die nämliche Frage gerichtet und erwartet mit sichtbar gespannter Seele die Antwort desselben, der aber auch keine Auskunft zu geben weiss, jedoch sich an seinen Nebenmann wendet, um vielleicht von diesem einen Bescheid für die Fragende zu erlangen. Das fröhlich heimziehende Heer auf der einen Seite, wo sich besonders der junge kecke Bursch auszeichnet, der dem Liebchen des jungen Reiters im Vorüberreiten eine Kusshand zuwirft, und andrerseits die glücklichvereinte Liebe schlingen sich wie ein bunter lebensvoller Kranz um die düstere Braut des Todten in ihrer Mitte. Viel zum Effekt dieses Bildes trägt die Antithese des glücklichen Paares bei, das an der blühenden Weinlaube eines Hauses stehend zusammen kos't und sich des Wiedersehens freut. Das lebensfrische Mädchen, welches dem sein Ross am Zügel haltenden Reiter traulich zur Seite steht, fühlt sich so eigenthümlich glücklich, dass ein unverkennbarer Zug von Wehmuth und Mitleiden über das Unglück Leonorens in ihrem Auge zu lesen ist. In dergleichen charakteristischen Zügen ist Lessing unübertrefflich. (Das Gemälde ist im Besitze des Königs von Preussen. Eine Lithographie danach kursirt als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt. Eine andre Steinzeichnung hat man von Marin Lavigne.)

In jeder dieser Schöpfungen sucht Lessing eine Idee in Erscheinung zu setzen, und zwar eine allgemein psychologische, welche ausser der Gegenwart auch Elemente der Vergangenheit und Zukunft enthält und ebendarum von aller Einseitigkeit frei ist. So finden wir im abgehärteten narbigen Körper des Räubers die rohe Vergangenheit und im Kinde desselben die Zukunft angedeutet; in der Leonore gibt das liebende Paar Kunde von der glücklichen Vergangenheit, die alte Mutter aber und Leonorens wehmüthige Gestalt von der schwarzen Zukunft; in der ergreifenden Elegie des trauernden Königspaares schliesst der Sarg die blühende Vergangenheit ein und der Scheidegruss des Abendlichts verkündet allmäliges Absterben in der Zukunft.

Wir wenden uns jetzt zu den historischen Gemälden Lessings, zu jenen Hauptwerken des Meisters, in welchen eine weltgeschichtliche Idee zur Darstellung gebracht ist. Zunächst betrachten wir die höchst bedeutsame Darstellung des Ezzelin im Kerker. Hier ist Religion das Thema und Tyrannentrotz der Schwerpunkt der Darstellung. Ezzelin, der hier wie ein Wild im Käfig schaubare Tyrann von Padua, der Sohn Ezzelins des Mönches, war von Vaters Tode an (1221) bis zu seinem gewaltsam herbeigeführten Ende (1259) der Schrecken der Lombardei und eine gewaltige Stütze Kaiser Friedrichs des Zweiten. Bei Beurtheilung dieses Charakters treten alle die Schwierigkeiten ein, die sich dem Verständniss gewaltiger Menschen entgegenstellen. Will man Ezzelin, den geistig und körperlich glänzend ausgestatteten Ghibellinenhäuptling, nur an seinen Werken erkennen, so wird man in ihm einen Teufel an Verstand und Herz sehen, der die Stadt, die er regierte, zur Hölle machte; bemüht man sich aber zu forschen, wie er zu einem solchen Abscheu der Menschheit geworden, und erwägt man, wie häufig eine traurige Verwirrung der Verhältnisse den Menschen zum Gegentheil von Dem umwandelt, wozu seine Anlagen ihn hätten machen können, so kann man unmöglich vor den Entlastungsreden seiner Vertheidiger das Ohr verschliessen. Der Kampf der Welfen und Ghibellinen hatte alle italischen Verhältnisse erschüttert, viel Unheil gebracht, aber auch den Anstoss zu einer neuen Entwickelung im Religiösen und Politischen gegeben. Man fühlte in dem zersplitterten Italien den Mangel allgemein geltender Rechte, die das öffentliche und bürgerliche Leben hätten sicherstellen können, und begann den Druck der willkürlichen Kirchensatzungen zu empfinden, welche jeder freien Enwickelung des Denkens und Wollens entgegenwirkten. Nun war es Ezzelin eben, der aus dem deutschen Geschlechte der Etzel stammende Podesta von Padua, welcher als Repräsentant Derer sich geltend machte, die im Denken und Handeln für den bewegtesten Fortschritt waren. Mit der Entschiedenheit für freisinnige Reformen verband sich aber bei ihm leider eine angeborene und anerzogene Herrschsucht; er wollte erzwingen, was er für gerecht hielt, und je mehr ihm Hindernisse in den Weg traten, desto grimmiger und tyrannischer ward sein Auftreten. Der sittenlosen Geistlichkeit, die ihn oft durch ihre Ränke in seinen Plänen störte, liess er seinen Hass auf das Gründlichste fühlen, und er ging in seiner Verhöhnung der schlechten Diener der Kirche so weit, dass er bald auch die Kirche selbst und die Religion überhaupt verachtete. Anfangs hatte er mit Berücksichtigung wirklicher Verhältnisse ruhig zu ordnen und zu verbessern gesucht; als er aber seine Bemühungen vereitelt sah durch die List seiner Gegner, trieb ihn die unbändige Leidenschaft zu Greueln aller Art, womit er sein Leben brandmarkte und den gerechten Fluch der Menschheit auf sich lud. Bis zum Tode Kaiser Friedrichs des Zweiten hatte er diesem als blutige Geissel für Oberitalien gedient; jetzt forderte Papst Innocenz der Vierte die Christenheit zu einem Kreuzzuge gegen die ghibellinischen Ketzer auf und leitete so den Vernichtungsstreich auf den über-

mächtig gewordenen Häuptling. Geschreckt vom Bannstral, der auf Ezzelin gefallen, und vom Kreuzheere, welches heranzog, fiel eine lombardische Stadt nach der andern von der Herrschaft des Paduaner Tyrannen ab; Padua selbst wurde erobert, aber von dem frommen Kreuzheere weit unbarmherziger heimgesucht, als es durch die Grausamkeit Ezzelins hatte geschehen können. Indess kostete der Kampf mit dem Tiger von Padua noch vieles Blut, denn noch siegte in mancher Schlacht die schreckenerregende Persönlichkeit; endlich aber unterlag Ezzelin theils der Uebermacht seiner Feinde, theils dem Verrath seiner Anhänger. In der Schlacht bei Bergamo (am 16. Sept. 1259) ward er verwundet und gefangen, worauf er im Gefängniss endete, wo er in der Wuth der Verzweiflung die Heilung seiner Wunden unmöglich machte. Von seinen letzten Augenblicken heisst es in einem Chronicon jener Zeit: „Im Kerker beharrte Ezzelin in hartnäckigem Stillschweigen, wild vor sich hinstarrend und die innere Erbitterung und tiefe Verachtung zurückdrängend. Viel Volk lief schreiend zusammen und wollte Den sehen, der sonst mächtig vor allen andern Herrschern der Schrecken der Welt gewesen und jetzt zum Gegenstande allgemeinen Jubels geworden sei. Wie die Nachteule sass er da, um welche sich, wenn sie einmal bei Tage

erscheint, die kleinen Vögel versammeln, um die vom Licht Geblendete zu necken. Viele aber der italischen Landesherren duldeten es nicht, dass der mächtige vornehme Mann vom gemeinen Volke verhöhnt und beleidigt werde; er wurde mit allen Ehren von diesen bestattet."

In Lessings Bilde ist das Scheitern des Bekehrungsversuches dargestellt, welchen zwei Mönche, ein älterer Franziskaner und ein junger Kamaldulenser, bei dem gefangenen Tyrannen angestellt haben. Die Kirche, so sieht man, hat mit Hilfe des Kreuzheeres kaum den Leib, geschweige den Geist des Verhassten in ihre Macht bekommen. Ohne Bewegung, nicht einmal des Hauptes, und nur einen Hohnblick seitwärts hinüberwerfend, die Zähne zusammenbeissend, seine nervige Faust ballend, sitzt Ezzelin da und lässt die Worte der Busspredigt an seinem eisernen Herzen wie an einem Harnisch abgleiten. Aus Ezzelin spricht der starre Unglaube, der sich auf das praktische Leben stützt und die Schwingen des Geistes in der rohesten Sinnlichkeit beschmutzt hat; in ihm offenbart sich die Consequenz des materiellen Menschen. Von den zur Bekehrung gesandten Mönchen repräsentirt der jüngere die Poesie, der ältere die Prosa der Religion. Jene ist wirkungslos dem Skepticismus genüber, diese aber ist vollends nutzlos, wie die Flachheit dem Indifferentismus genüber. In der

weichen blonden Jünglingsgestalt sehen wir die mildeste Auffassung des Christenthums, den Christen, der seine Feinde liebt und der da segnet die ihm fluchen. Der zarte Gliederbau und das liebende Antlitz in der Mönchskutte, die stille schonungsvolle Bewegung und die volle Hingebung in den segensreichen Beruf bei einer jugendlichen Befangenheit, die so wohlthut, dies alles strahlt in dem milden Lichte einer höhern Verklärung. Ganz anders der zweite, etwas älter genommene Mönch mit schwarzem Haar; zurücktretend, sich fest aufrichtend, misst er mit einem scharfen Blicke den ungebeugten Wütherich, und indem sein richtiges Urtheil ihm sagt, dass hier jede Mahnung vergebens sei, zieht er mit dem Arme seinen Bruder zurück. — (Das Gemälde befindet sich im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main. In Steinzeichnung ist es wiedergegeben worden von F. Heister.)

Tief in das Mark des Gemüthes reicht die Hussitenpredigt, um die Religion zu versinnlichen. Der Moment der Glut, der innigsten Ueberzeugung, vor welcher alle Schranken brechen, ist gewählt, und alle Nebenpersonen und Beiwerke sind behilflich, diesen Moment in das klarste Licht zu setzen. Um den Prediger her, der im langen slavischen Rocke mit wildfliegendem Haar und nicht minder wildem, fanati-

schem Ausdrucke des Gesichtes auf einer Erderhöhung vor zwei alten, den Eingang eines Waldes ansagenden Bäumen steht, hat sich eine eifrige Schaar von Zuhörern versammelt. Ihr Eifer spricht sich freilich nicht durch lebhafte Geberden aus, denn die Meisten stehen oder knieen in äusserlich ruhiger Haltung. Fasst man die Züge ihrer Gesichter näher ins Auge, so erkennt man sofort, dass diese äussere Ruhe keine innere ist. Eben diese Zurückgezogenheit in sich selbst, dieses dumpfe, finstre Brüten über den Gefühlen, die in der Tiefe des Busens kochen, ist aber hier völlig charakteristisch, denn die religiöse Andacht bleibt, auch wenn sie zu fanatischem Schwindel gediehen ist, schon an sich eine Seelenstimmung, die, wenigstens zunächst, nach innen oder nach oben, nicht aber nach aussen führt. Der hier geschilderte Fanatismus ist nicht aus theologischen Disputationen eines klügelnden Verstandes entsprungen, sondern aus dem seelischen Gebiete, in welchem das beste Leben der slavischen Völker liegt. Den innersten Kern ihres Naturlebens hat er ergriffen und alle die dunkeln dämonischen Mächte, die dort unten lauern, in Aufruhr gebracht. Schliessen wir ja nicht aus den ruhigen Stellungen, dass wir es mit einer harmlos frommen Genossenschaft hier zu thun haben. Ganz im Gegentheil: je ruhiger und bewegungsloser nach aussen, desto unheilschwangerer nach innen zeigen sich diese Gestalten.

Der Greis, der auf der linken Seite beide Arme in frommgläubiger Hoffnung dem Priester entgegenstreckt, der ritterliche Jüngling, der in lebhafter schwärmerischer Bewegung mit inbrünstig dem Prediger zugekehrtem Antlitz auf der rechten Seite in die Knie gesunken ist, es sind offenbar die sanftesten und gutmüthigsten des ganzen Haufens. Keiner dagegen dürfte eine schlimmere Zukunft im Busen nähren, als der Alte mit dem ingrimmig ruhigen Gesichte, der mit dem Dreschflegel über der Schulter und mit übereinandergeschlagnen Armen fast wie behaglich dort am Felsen lehnt. Er bedarf der Aufregung durch den Priester nicht mehr, denn alles in ihm — das lassen seine ausgetrockneten erbarmungslosen Züge lesen — ist fertig und abgeschlossen. Und sehen wir den Prediger an: welche Haltung, welche Züge, welch ein Auge! Der Hauptinhalt seiner wilden Predigt ist ohne Zweifel ein Hymnus auf die göttliche Rache, von welcher das brennende Kloster, das wir im Hintergrunde sehen, ein flammendes Zeugniss gibt. Die Worte des Psalmisten: „Alle Heiden umgeben mich, sie umgeben mich allenthalben wie Bienen, aber im Namen des Herrn will ich sie zerhauen!" scheinen eben von den Lippen des wilden Schwärmers zu tönen. Wohl mögen sich darin Vorwürfe einmischen, dass man zu lässig und zu flau, zu mild und nachsichtig im Werke des Herrn gewesen sei und dadurch diesen oder jenen frühern Unfall verschuldet habe. Der finstre Gesell, der im Vorgrunde kniet und dessen linke auf dem vorgestreckten Schenkel ruhende Faust sich so drohend ballt, scheint sich eben im Stillen das reuige Gelübde abzulegen, künftig das Kind im Mutterleibe nicht zu schonen. Andre, wie jener Greis und ritterliche Jüngling, gehen mit hingebender Seele mehr auf die Bilder einer siegreichen Zukunft, auf die Verheissungen göttlichen Beistands, auf den frommen und bessern Theil der Predigt ein. Die Hauptstimmung aber, die in der Versammlung herrscht, ist jene brütende, sich in sich selbst vergrabende, mehr oder minder tückische Andacht, die hier durchaus an ihrer Stelle und für die Eigenthümlichkeit des czechischen Volksschwarmes, den wir in Religionsbewegung sehen, äusserst bezeichnend ist. (Das Gemälde ist im Besitz des Königs von Preussen. Die Composition kennt man durch den Stich von A. Hoffmann nach Sonderlands Zeichnung, sowie durch eine Lithographie von H. Eichens.)

Im Huss im Verhöre zu Kostnitz*) ist die römische Pfaffenwelt dem böhmischen Reformator genüber mit einer Wahrheit und individualisirenden Bestimmtheit aufgefasst, welche diese Composition zur bedeutendsten wie zur wunderbarsten Lessings erhebt. Vor Huss, der im Dominikanerkloster festgehalten, ein vorgängiges Verhör zu bestehen hat, sitzt in zwei Reihen ein Ausschuss der zum Concil gekommenen heiligen Väter, theils roth wie Blutrichter, theils bunt wie Schlangen gekleidet. Ihre Gestalten drücken die Stufenleiter des religiösen Irrthums von dem kahlen Indifferentismus an bis zum blutigen Fanatismus hinauf mit unaussprechlicher Wahrheit aus. Hier scharfgeschnittene gelbe Gesichter mit dunkeln Glutaugen unter dem rothen Kardinalshute, dort ein feister Bischof, der sich unruhig auf dem Stuhle wendet, weil der hagere Reformator soeben von Simonie gesprochen. Dann auch einige kluge Pfaffen, die sich gleich den Auguren Roms verschmitzt zulächeln; andere, die erschrocken zurückfahren über die Kühnheit der von Huss vernommenen Worte, und zuletzt auch einer, der in Nachdenken versunken mit dem Zweifel ringt.

Was nun die Wahrheit und somit auch die Schönheit des Lessingschen Kunstwerkes begründet, das beruht nicht im blossen Scheine der Wirklichkeit. Dem höhere Zwecke verfolgenden Geschichtsmaler konnte es durchaus nicht genügen, durch sein Bild nur die Erinnerung an eine Thatsache aufzufrischen. Er erkannte in jenem Vorgange die weltbedeutende Idee und brachte diese zur Anschauung. Die Ueberzeugung ist hier die Idee, welche im Bilde zur Anschauung kommt und kommen würde, wenn wir auch nicht wüssten, dass wir Huss vor uns sehen und dass die Andern die Repräsentanten der Kirche sind. Wir erblicken einen Mann, der mit der einen Hand sich auf ein Buch stützt, die andere Hand auf das starke Herz legt und dessen ganzes Angesicht von stiller Freudigkeit und dem Frieden einer unerschütterlichen, auf tiefem Gefühl beruhenden Ueberzeugung leuchtet, und dies ist es, diese Idee, welche diesen schwachen Körperbau, diese feinen Züge, dieses bleiche Angesicht mit einer

*) Gewöhnlich wird dieses Bild der „Huss vor dem Concile" genannt. Die hier dargestellte Begebenheit gibt indess nicht in einer der Generalversammlungen des Constanzer Concils, sondern in einer Art Comitéversammlung vor, daher nur drei Kardinäle nebst mehren Bischöfen und Geistlichen sichtbar sind. Vor diesem Ausschuss des Concils findet eine vorläufige Vernehmung des böhmischen Predigers statt, und zwar im Dominikanerkloster, wo eine solche laut den Concilberichten am 28. Nov. 1414 angestellt worden ist. Huss befindet sich hier also nicht schon vor dem Concile, das ihn verdammt, sondern erst im Verhöre vor einer Concilsdeputation. Beharrend bei seiner angefochtenen Lehre, vertheidigt er dieselbe als seine innerste religiöse Ueberzeugung. Sein Freund und Begleiter, der böhmische Graf Chlum, steht etwas erhöht zur Seite links; der am Tisch sitzende Bischof hält den Geleitsbrief, welchen Kaiser Sigmund dem Johannes Huss gewährt hatte.

überirdischen Kraft und namenlosen Schönheit erfüllt. Hier soll nicht etwa ein Lehrsatz, über den man noch streiten könnte, dargestellt werden, was unmöglich und widersinnig wäre; es kommt, ganz von den Theoremen der Ueberzeugung abgesehen, die Gefühlsüberzeugung an sich als Idee zur Anschauung. Wie hat nun aber hier Lessing die Wirklichkeit zur ästhetischen Wahrheit erhoben?! — Huss hatte nach der Holzfigur in Constanz und dem Bildniss auf der Leipziger Universitätsbibliothek einen schwachen Körperbau, tiefe, geistvolle Augen und eine grosse, gebogene Nase. Dieses Factum, diese Wirklichkeit, wird hier zur Erscheinung der Idee, der geistigen Ueberzeugungsstärke, denn der Körper ist hier nur der schwache Träger des mächtigen Geistes, unter dessen Uebergewicht der irdische Bestandtheil des Menschen sich verflüchtigt. Die organische Schwächlichkeit wird hier im Bilde zur Erscheinung der Geistigkeit und diese in ihrer Ueberzeugungsstärke aufgefasst, also hier das Wirkliche zur Erscheinung der Idee erhoben und folglich zur ästhetischen Wahrheit, welche eben die Uebereinstimmung der Erscheinung mit der Idee ist.

Aber Huss' Gegner haben auch eine Ueberzeugung und zwar eine solche, die auf dem unabänderlichen, buchstäblichen Dogma beruht. Auch das Dogma als Idee steht anschaulich in der Erscheinung der drei Kardinäle, in deren charakteristischen Zügen sich Beharrlichkeit, Entschiedenheit und Glaube ausdrückt, der Ueberzeugung gegenüber. Auch durfte es der Vollständigkeit der Darstellung nicht an scharfsinnigen, dialektischen Vertheidigern des Dogma hier fehlen, als deren Repräsentant wir den Erzbischof mit dem scharfen, kalten Blick erkennen. Ueber die Gegenwart des Moments hinaus deutet der in tiefes Nachdenken versunkene junge Bischof und einige Andere, in deren Zügen wir lesen, dass der Glaube zur Ueberzeugung sich zu erheben ringt und in diesem Ringen zu schwanken beginnt. Alles dies liegt in der Sphäre der Idee, durch diese Charaktere alle sind Gattungen der Ueberzeugung zur Anschauung gebracht. Aber auch die Verneinung der Idee ist mit in die Darstellung aufgenommen durch jenen Bischof, dem man es ansieht, dass ihm die Verhandlung zu lange dauert und der sich nach einer wohlbesetzten Tafel zu sehnen scheint, so wie auch ein anderer, der mit vornehmer Gleichgültigkeit die ganze Untersuchung unbeachtet lässt, sich nachlässig zurücklegt und mit einem hinter ihm stehenden Geistlichen spricht. Zur Darstellung der Idee gehören diese nicht, sie sind unwesentliche, zufällige und äussere Merkmale der zeitlichen Beschaffenheit des Clerus, und so bewunderungswürdig und meisterhaft auch diese Figuren gemalt, so treffend und physiognomisch fein diese Charaktere auch aufgefasst sind, so ziehen solche doch gerade dies schöne Bild aus der Höhe idealer Wahrheit zur zeitlichen Geschichtsdarstellung, ja fast zu der Wirklichkeit eines Genrebildes herab.

Es gibt zwei Exemplare des „Huss zu Constanz"; das eine ist nach Berlin, das andre nach Frankfurt am Main gewandert. Die Wiederholung ist minder grossen Formats, in welchem das Bild insofern gewonnen zu haben scheint, als die Personen näher aneinander gedrängt und deshalb bis auf einen gewissen Grad dramatisch bewegter erscheinen. Natürlich scheint es nur so, denn in der Gruppirung, soviel wir uns erinnern, ist nichts verändert. Anders geworden ist der Kopf des Huss; er ist mehr veredelt. Dies sind aber wohl die einzigen Vorzüge des verkleinerten Bildes. Der Hauptvorzug des grössern Gemäldes, welcher diesem nächst der Wahl des Thema's so viele Freunde im Vaterlande erworben, die geistvolle Charakteristik der Anhörenden, ist wohl in der Wiederholung ein wenig beeinträchtigt durch das kleinere Format. Namentlich gilt dies von der linken Seite, auf welcher die Kardinäle sitzen. Diese selbst machen auf dem grössern Bilde einen grössern Eindruck. — Das Exemplar in der Samml. des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt hat 10 F. 3 Z. Höhe bei 13 F. 10 Z. Breite. Eine Lithographie des Huss (18 Z. hoch und 26 Z. breit) hat C. Wildt für den Verlag von Julius Buddeus in Düsseldorf geliefert.

Wer Lessing nur aus seinen Gemälden oder gar blos aus einigen derselben kennt, kann unmöglich eine vollkommene Vorstellung von der Bedeutung dieses Meisters haben. Man muss — schreibt Fr. von Uechtritz — die Fülle und Mannichfaltigkeit von Entwürfen eingesehen haben, wie sie die Mappen desselben uns vorüberführen, um dem Reichthum und der schöpferischen Kraft seiner Fantasie die gebührende Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Bei Lessing ist der Dichter wenigstens ebenso wichtig als der Maler. Entwürfe der verschiedensten Art — geschichtliche Charakterbilder, romantische Lebensbilder, Kampfschilderungen und Landschaften — ziehen in buntem abwechselnden Zuge an dem Beschauer jener Mappen vorüber. Die Gegenstände der landschaftlichen Natur, Gebäude, Pferde und Menschen sieht er hier, wie er von Blatt zu Blatt umwendet, mit gleicher Meisterschaft und Vollendung dargestellt. Denn diese Entwürfe sind keineswegs leichthingeworfene, nur eben das Nothwendigste andeutende Skizzen. Wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus sprin-

den Pferde sich im Bach erquicken, oder Pilger und Landleute, die nach der einsamen, die Felsenhöhe bekrönenden Kapelle ziehen, — so sind das freilich keine Skeptiker, höchstens Lichtfreunde *a non lucendo*, wenn sie das Licht im Kopfe nicht achtend sich mit dem Kerzenlicht der Kirche behelfen. Die in Folge solcher Staffage scheinbar katholische Färbung so mancher Naturschilderungen des Meisters erklärt sich theils aus den romantisch-poetischen Eindrücken, welche Lessing schon in früher Jugend empfangen hat, theils und vorzüglich aber aus dem Umstande, dass in den Gegenden, wohin seine Düsseldorfer Ausflüge gerichtet waren und wo sich ihm die landschaftlichen Motive darboten, eben der katholische Cult die Regel bildet. In solchen Gegenden drängt sich das religiöse Element selbst in das Leben der Natur ein. Die katholische Kirche versteht es vortrefflich auch das Landschaftliche in ihren Kreis zu ziehen und wie mit einem Netze zu umspannen. Sie erreicht dies durch ihre Vermählung mit der Architektur, die in der Landschaft sich so bedeutsam herausstellt und mit derselben wie keine andre Kunst des Menschen in Verkehr und Wechselwirkung tritt; durch weit über Berg und Thal wallfahrende Prozessionen und Pilgerungen; durch Crucifixe, Muttergottes- und Heiligenbilder auf Wegen und Uferklippen, an Bäumen und Felswänden. Auf einem Terrain der römischen Spinne landschaftend, musste Lessing auch deren Fäden mitmalen. Zuweilen ist bei ihm die Staffage nur Nebenwerk, oft aber erhebt sie sich zur Spitze des Bildes, zu einer Art von bedeutsamer Inschrift, und wird so zum Munde der Landschaft, der uns den Sinn derselben verstehen hilft und diesem eine eigenthümliche, in das Leben der Thier- oder Menschenwelt hinübergreifende Nüancirung gibt. In allen Fällen gewährt sie einen Blick in den Einklang des Thier- oder Menschenlebens mit dem Leben der landschaftlichen Natur; sie steigert sich indess niemals zu solcher Wichtigkeit, um das Uebrige in dem Sinne zu beherrschen, wie die katholische Kirche alles Geistige und Leibliche zu unterwerfen trachtet. Hauptsache bleibt die Landschaftsdarstellung und die darin sich aussprechende Seelenstimmung des Künstlers, welche hier freilich katholisch scheinen kann, während sie doch einzig eine naturreligiöse ist. Wohl kleidet sich das Gefühl in mehren Landschaften Lessings in die Formen einer von der Reformation überwundenen Zeit, weil es grade in diesen sich auszusprechen für gut findet; es verliert aber darum nicht seine selbständige, sich selbst bestimmende, protestantische Stellung. Das ist eben der grösste Vortheil des Protestanten, dass er alles Grosse und Schöne, was auf der andern Seite liegt, anzuerkennen und selbst bis zu einem gewissen Grade sich anzueignen vermag, ohne dass er sofort Gefahr läuft sich selbst zu verlieren.

Das erste bedeutende Bild, welches Lessing noch in seiner Berliner Zeit ausführte, war eine Landschaft, in der er ein merkwürdiges Beweisstück seiner damaligen Schwermuth lieferte. Man sieht das Innere eines verfallenen Kirchhofes mit den Ruinen eines Kirchleins. Ein gewitterschwerer Himmel hängt über der Gegend. Durch die dicken schwarzen Wolkenmassen bricht ein einzelner matter Sonnenblick und erleuchtet mit schauerlich schwärzlichem Lichte einen grossen Leichenstein im Vorgrunde. Dieser Stein ist gleichsam die Staffage des Bildes. Nichts Lebendiges ist darauf zu finden. Dies erste Bild fand auf der Berliner Ausstellung 1826 eine solche Anerkennung, dass der preussische Kunstverein es mit dem Doppelten des geforderten Preises bezahlte.

Zu seinen ersten in Düsseldorf ausgeführten Landschaften gehört das im Besitz des Hrn. Brinck in Gladbach und des Generalconsuls Wagner in Berlin befindliche „Schloss am Meer.“ Auf fantastisch übereinandergethürmten Felsenmassen steigt in mancherlei durch Zwischenschluchten unterbrochenen, durch Zugbrücken und Thore verbundenen Absätzen eine stattliche Burg mit drohenden Zinnen hinan. Die energische Schwermuth jener ersten Landschaft hat hier einer nach dem Kecken, Seltsamen und Romantischen hinneigenden Fantasie, welche dessungeachtet die Schranken des Natürlichen zu überschreiten scheut, Platz gemacht und klingt nur noch in einem gewissen finstern Trotze, der über dem Ganzen liegt, hervor. Dieser Glanz des Romantischen, zuweilen bis zu heiterer Anmuth gemildert, ist auch über andre Arbeiten Lessings in seiner Düsseldorfer Frühzeit ausgegossen. Hieher gehört eine kleine Landschaft im Besitze des Grafen von Spee auf Heitorf, nebst einigen andern nicht zur Ausführung gekommenen Entwürfen. Auf dem einen derselben, auf welchem er wohl am Höchsten in den Aether einer fantastischen Romantik gestiegen ist, erblicken wir im Hintergrunde ein wundersames prachtvolles Königsschloss. Das Meer bespült mit ruhigen Wellen dessen Fuss, und im Vorgrunde, am Ufer, sehen wir den König mit seiner Gemahlin im vollen Ornate, die Krone auf dem Haupte, spaziren gehn und den kühlen Abend geniessen.

Ins Jahr 1830 fällt seine herrliche Felsenlandschaft: die Schlucht mit Ruinen (bei

Hrn. Kessler in Frankfurt am M.). Es ist eine wilde, unbeschreiblich öde, schroff zerrissene Felsenwand, zu der ihn hier seine Fantasie getragen hat. Auf einem steilabfallenden Vorsprunge der Felswand erheben sich die Gebäude eines wüst und verfallen aussehenden Schlosses. Ein gewaltiger, von Rauch und Brand geschwärzter Thurm ragt schauerlich empor. Nur dürftiges Unkraut zeigt sich hie und da, nur einige Fichtenbäume hängen über der Tiefe. Durch die Schichten der Steine klemmt sich ein dünner Felsenquell und stürzt in mehren Absätzen und kleinen Wasserfällen hinunter. Schwere Nebel steigen aus dem Grunde des Felsgeklüftes. Die Virtuosität in der malerischen Darstellung der Steinwelt, die den Landschaften Lessings eigen ist, tritt hier in ihrem vollsten Glanze hervor. Selbst Mineralogen haben die genaue und scharfe Charakterisirung der dargestellten Felslager und ihrer Formation bewundert. Auffassung und Behandlung dieser Landschaft, deren Motiv den felsigen Ufern der sogenannten Morgenbach in der Nähe von Bingen und Schloss Rheinstein entnommen ist, erscheint ausserordentlich kühn und fast ans Pikante streifend, aber bei aller Keckheit des Pinselspiels hat Lessing am Natürlichen festgehalten und so glücklich vermieden in irgend ein manierirtes Uebermaas zu verfallen.

Gleichzeitig ärntete auch auf der Ausstellung das Bildchen verdienten Beifall, das unter der Bezeichnung: Klosterhof im Schnee bekannt ist und jetzt zu Halberstadt in der Samml. des Grafen Spiegel gesehn wird. Der Künstler versetzt uns in den von einem Säulengange begrenzten Hof eines Frauenklosters; einige abgetretene Stufen führen zu diesem Gange und einem dahinter befindlichen erleuchteten Kapellchen empor, das sich dem Beschauer genüber aufthut. Der Nonnenzug, der sich mit vorgetragenem Kreuze durch den Säulengang nach der Kapelle bewegt, und der schwarzverhangene Sarg in dieser letztern lassen uns keinen Zweifel darüber, dass hier das Todtenamt für eine verstorbene Schwester gehalten werden soll. Die Natur stimmt in dieses Geschäft der Trauer ein, auch sie liegt von den Fesseln des Todes gebunden. Die beiden Fichtenbäume im Hofe, deren Aeste unter der Last des darauf wuchtenden Schnees zu brechen drohen und zum Theil schon gebrochen sind, der erfrorene Wasserstral am Brunnen, die von Schnee bedeckten, wie unter der Last desselben zusammengekrümmten Steinbilder zu beiden Seiten der zur Kapelle aufsteigenden Stufen, und selbst das winterliche Grün der hie und da zwischen dem Schnee hervorblickenden Fichtennadeln, — Alles athmet Erstarrung, Oede, Winter und Tod.

Der Grabestrübsinn, der uns aus dem Klosterhofe entgegenschauert, und die Hoffnungslosigkeit, welche sich in dem ziemlich gleichzeitig entstandenen Entwurfe des trauernden Königspaares ausspricht (wo es ebenfalls ein schwarzverhangener Sarg ist, auf dem das Interesse der Darstellung beruht), würde von einem sehr zweideutigen Werthe für die Kunst sein, deren Aufgabe es nicht ist uns blos an die Bedrängnisse des Lebens zu mahnen, wenn nicht etwas hinzuträte, wodurch wir von dem schweren Drucke wieder erlöst werden, den jene Stimmungen auf uns legen. Es ist dies die Würde und tragische Höhe der Empfindung, der Adel des Kolorits und der Formen, die in beiden Compositionen und den Gemälden, worin sie ausgeführt wurden, leben und wirken. Wir fühlen uns dadurch einer Welt der Schönheit und Erhabenheit genüber, die sich nur, wie eine heitere Landschaft in einem dunkelunterlegten Glase, in den Schmerzen der Erde spiegelt. Beide Kunstwerke müssen übrigens als eins der edelsten Todtenopfer betrachtet werden, welche jemals auf ein theures Grab gelegt worden sind. Im Königspaare verherrlichte er den Elternschmerz und im Klosterhofe malte er eine Todtenfeier für die Verlorene, zu der seine Neigung so rein und still gewesen, dass diese nie zur Kenntniss seines Gegenstandes gekommen war.

Die melancholische Hinneigung Lessings zu poetisch-malerischen Gebilden von Winter und Tod zeigt sich noch einmal in dem winterlichen Klosterkirchhofe, den er einige Jahre später (1834) für den Buchhändler Reimer in Berlin gemalt hat und der durch eine vortreffliche Steinzeichnung von J. Tempeltei bekannt ist. Auf dem tiefverschneiten Kirchhofe sieht man Leichensteine, morsche Tannen und Fichten; der Himmel ist voll Nebelwolken, und die Morgensonne röthet zauberhaft den klaren Schnee. Der alte Kapuziner, der immitten der schneebedeckten Gräber stehend, sich auf den Spaten lehnt, womit er eben ein Grab gegraben, schaut wehmüthig in die frische Gruft und lädt uns mit der Sprache seines Blickes ein, seinem schwermüthigen Nachsinnen über die Vergänglichkeit alles Irdischen zu folgen. — Im lebhaften Contrast mit dieser Darstellung steht die aus dems. Jahre datirende Abendlandschaft, welche ganz einfach das Kloster heisst und durch eine Lithographie von A. Borum sowie durch eine Radirung von L. Rausch bekannt ist. Diese Landschaft mit dem Gebirgskloster — als Geschenk für Schadow auf das Trefflichste ausgeführt

— ist ein Bild voll des süssesten romantischen Zaubers. Diese duftigen Regenwolken, die das anmuthige Thal, in welches dort oben vom Berge das alterthümliche Kloster hineinragt, nachdem sie es leise benetzt und gekühlt haben, eben zu verlassen anfangen; die reiche blühende Kräuterwelt im Vorgrunde, durch welche von jenen hochstämmigen Buchen her der Pfad des Priesters mit dem Allerheiligsten und des ihm nachwandelnden Chorknaben den Berg hinabwärts führt, — dies Alles kann hier nur mit wenigen Worten zur Andeutung kommen. — Auch der später, vielleicht zu spät ausgeführte (nach Berlin in den Besitz des Hrn. Bendemann gekommene) alte müde Kreuzritter, der auf ebenso müdem Rosse einsam durch eine einsame Berggegend zieht, gehört unter die romantischen Dichtungen Lessings aus derselben Zeit, zugleich aber unter diejenigen Compositionen des Meisters, wo die Zeichnung, die Farbenskizze, entschieden schöner und poetischer ist als das nachgeborne Gemälde.

Die Landschaft mit Brandstätte (auch „das brennende Räubernest" genannt, durch den Stich von G. Umbach bekannt) erinnert durch die Staffage an die verwilderten Zustände, wie sie am Rheine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts stattfanden; doch mag der Meister damit noch andre Motive — besonders die Vorstellung eines Guerillaskrieges wider einen von aussen in die deutschen Gauen einbrechenden Feind — verbunden und verwoben haben. Auf das Letztere deutet wenigstens die preussische Militärflinte neben dem todten Manne, der am Abhang des Berges hingestreckt ist. Das enge Thal, das sich vor uns aufthut und in dessen dunklem Grunde ein Flüsschen wild zwischen den Felsen hinwallt, trägt den Charakter der Nebenthäler des Rheins. Auf der uns zunächstliegenden Bergseite bemerken wir zwei Gebäude, die ein Opfer der Flammen geworden sind. Noch glimmt die Glut an dem zusammengestürzten Holzwerke und leuchtet schauerlich aus dem Innern der rauchgeschwärzten, öde stehenden Mauern hervor. Dass blutige Thaten geschehen sind, von welchen der Brand jener Häuser nur wie ein geringes Nebenspiel war, das beweist der Erschlagene, der unten auf das Gesicht gesunken und im rheinischen Kittel daliegt. Der Himmel stimmt damit, denn er ist schwarz und finster, und der Sturm wühlt furchtbar in dem Baume an der Wendung des Berges.

Nächst der eben besprochenen Landschaft entstanden im J. 1835 eine „Felsenlandschaft im Regenwetter" (bei Hrn. Wagner in Frankfurt am M.) und die „Herbstlandschaft mit zwei Reitern", die man beim Frhrn. von Spiegel in Halberstadt findet. In der letztern Landschaft harmonirt das gelbröthlich gefärbte Laub des Eichenwaldes im Hintergrunde bewundernswürdig mit dem schwarzen Gewitterhimmel. Im Vorgrunde ein Hügel mit Tannen und Haide bewachsen, und weiter nach dem Walde hin nasse Wiesen mit Pfützen. Zwei Reiter traben auf einem breiten Hohlwege. — Aus dem J. 1836 datirt eine grossartige Eifellandschaft (wenn wir nicht irren, befindet sich dieselbe bei Hrn. Brockhaus in Leipzig) und die Darstellung einer Gegend im Charakter der Nahe (bei Hrn. von St. George in Frankfurt am Main). Jene Eifellandschaft, die bedeutsamste unter mehren grössern Lessingschen Schilderungen der Eifel, zeigt die Natur dieses merkwürdigen Landstrichs in ihrer höchsten Majestät und schliesst sich durch die imponirende Gewalt der in ihr hervortretenden Stimmung am meisten an die lyrischen Landschaften des Meisters an, wiewohl sie in andrer Beziehung, wegen des reicheren darin umfassten Naturinhalts, von der Mehrzahl derselben wesentlich getrennt bleibt. Ein breit sich erstreckender vulkanischer Berg, der sich hell gegen den gewitterschwarzen Himmel und einen zu seinen Füssen im Mittelgrunde der Landschaft ruhenden See absetzt, füllt die grössere Hälfte des Hintergrundes. Links von demselben, am Ufer des Sees hin breitet sich ein Wald von grösserem Umfange aus, der sich im Vorgrunde, um ein daselbst liegendes Heiligenhäuschen her, in einzelne Baumgruppen verliert. Der Eindruck des Ganzen ist der eines geheimnissvollen Schauers. Jener so hell hervorstralende, mit schwarzer Wetternacht gekrönte, in ausgebrannter, verwitternder Hoheit thronende Vulkan scheint der auf das heranziehende Unwetter in ängstlicher Stille lauschenden Gegend von den weit schreckenvollern Wundern und uralten Naturrevolutionen zu erzählen, als deren Denkmal er dasteht. — In dem andern Naturbilde, der Charakterschilderung einer Gegend des Nahethals, finden wir eine grüne und regennasse Landschaft mit Fluss und Bergen; im Hintergrunde gewahrt man noch Regenschauer, während nach vorn der Himmel sich aufheitert. Aus einer sonnenbeleuchteten Wolke verbreitet sich zaubervoller Lichtglanz.

Vom J. 1837 datirt die berühmte Landschaft mit der Eiche, eine grosse Wald- und Felsenlandschaft, die von Lessing zweimal, in verschiedenem Format, ausgeführt worden ist. Das eine Exemplar ist dem Maler Steinbrück, das andre dem Hrn. John in Frankfurt am M. zugefallen. Man glaubt in dieser Landschaft das herrlichste Eichendorffsche Gedicht oder eine Tiecksche Waldpoesie in Farben ausge-

Lessing's Landschaft mit der alten Eiche.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 270.)

sprochen zu finden. Eine uralte Eiche mit weit ausgebreiteten Aesten steht im Mittelpunkte und unter ihren niedern Aesten hängt ein Muttergottesbild, vor welchem Wallfahrer ihre Morgenandacht feiern. Im Vorgrunde fliesst ein klarer Bergstrom, an welchem sich die Pferde der Reisenden laben, und im Mittel- und Hintergrunde strebt eine Felsenwand hoch empor. (Eduard Steinbrück hat die Landschaft mit der Eiche in einer grossen Radirung wiedergegeben. Dies von Xaver Steifensand mit dem Grabstichel beendigte Blatt nimmt eine ganz vorzügliche Stelle unter den Vervielfältigungen Lessingscher Werke ein. — In dem nach G. Kühns Zeichnung von G. Flegel ausgeführten Holzstiche (s. das hier beiliegende Blatt) hat die Composition freilich Zusammenziehung erfahren müssen.) — Mit demselben Jahre ist bezeichnet ein felsiges Flussufer bei abziehendem Gewitter. (Ein breiter Fluss zieht durch schroffe Felsen still hindurch, an einer Seite zeigt sich eine Halbinsel mit einer unter Bäumen liegenden Hütte. In einem Nachen auf dem Flusse fahren Landleute hinüber. Durch die Wolken bricht ein plötzliches starkes Licht.) Ferner ein anderes felsiges Flussufer mit Fernsicht. (Leichtbewölkter Himmel mit dem dunkel aufgehenden Monde im Osten. Im Vorgrunde zwei Hügel, wohinter ein Thal mit einem Wäldchen und Klosterkirche. Auf dem einen Hügel wächst Heidekraut, eine alte Eiche und eine junge Buche, grosse Felsstücke liegen umher; vor diesem Hügel zieht sich ein Weg, auf dem zwei Klostergeistliche wandeln. Von dem andern Hügel prallt die Abendsonne ab. Am fernen Horizonte erhebt sich ein duftiges Gebirge und in der Ebene fliesst in mäandrischen Windungen ein Fluss.)

Doch wir müssen in diesen Mittheilungen abbrechen. Auf jede einzelne der vielen Lessingschen Leistungen einzugehen, würde uns hier zu weit führen, und wir haben dem spätern biographisch-kritischen Artikel „Lessing" nicht vorzugreifen, in welchem des Weitern über den Meister und seine Werke die Rede sein wird.

Unsre Besprechung gilt jetzt einem andern Stammhalter der Schule, dem Choragen der Düsseldorfer in der Porträtrichtung:

Theodor Hildebrandt.

Die Düsseldorfer Schule hat vom Porträt ihren Ausgang genommen. Schadow selbst hatte dieses Gebiet der Kunst von jeher mit Vorliebe bearbeitet und den wesentlichsten Theil seines Rufes auf dieser Seite gewonnen. Sein ganzes malerisches Wirken hatte hier seine Quelle und Grundlage gefunden, und so war es natürlich, dass er auch seine Schüler zu dem nämlichen Gange anleitete, den er an sich selber erprobt gefunden hatte. Er stellte es daher nicht blos als Regel auf, dass der Schüler vor Allem und als Vorbereitung zur Ausführung eigener Compositionen einen gewissen Grad der Meisterschaft im eigentlichen Porträt und in der Nachbildung des einzelnen bestimmten Menschenantlitzes zu bewähren suchen müsse, sondern hielt auch diejenigen seiner Schüler, die bereits zu einem freiern, ihre eignen Erfindungen ins Leben führenden Schaffen vorgeschritten waren, dazu an, sich auch hierbei gewissermaasen als Porträtisten zu verhalten, indem er ihnen mit seinem Beispiele voranging und das Modell bei jedem Schritte zu Rathe zog. Wie sehr diese Porträtrichtung einerseits den Blick für die Natur in ihrem zarten Detail zu stärken und auf einen festen Boden zu stellen geeignet ist, andrerseits aber eine feine Geübtheit der Technik begünstigen muss, fällt zu klar in die Augen, als dass es hierüber weiterer Auseinandersetzung bedürfte. Allerdings hängt eine Schattenseite der Schule mit eben dieser Richtung zusammen, das oft gerügte Hervortreten des Modelles in den Düsseldorfer Bildern, nicht allein hinsichtlich der Gesichtszüge und Formen, sondern auch der Gruppirung und Stellung der darauf befindlichen Figuren. Dazu gesellt sich ein noch grösserer Uebelstand: jene Aftergattung idealisirter Porträts, die in Düsseldorf eine so fruchtbare Pflege gefunden hat, und in der wir für die gediegene Wahrheit des einfachen Bildnisses, die der Maler nicht zu erreichen wusste oder über die er in seinem leer idealisirenden Streben hinausgehen zu müssen glaubte, sowie für dessen Mangel an Erfindungskraft durch irgend eine bunte Sammetmütze oder einen kostbaren Pelz entschädigt werden sollen. Die unangehme Prätension dieser Aftergattung, etwas Höheres als ein Porträt vorzustellen, hat so recht das hohle Scheinwesen unsrer Zeit wiedergespiegelt. Indess mag diese Verirrung als überwunden gelten. Die Bildnissrichtung hat auch so wenig blos die bemerkten Uebelstände zur Folge gehabt, dass wir derselben vielmehr zum grossen Theile die Aernte an gesunden Früchten verdanken, die auf dem Düsseldorfer Kunstfelde gewachsen sind, sowie sie es gewesen ist, die manchen krankhaften Einflüssen ein heilsames Gegengewicht gehalten hat. Wo die Pflege derselben in die rechten Hände fiel, hat sich von da aus ein tiefeindringender Natursinn, eine feine, naive oder humoristische Beobachtungsgabe entwickelt, worin man eben einen der Grundpfeiler erkennen muss, auf welchen der

Werth dieser Schule sich gründet. Grade dieser Natursinn war in dem graziösen Zopf- und Perrückenwesen des vorigen Jahrhunderts verlorengegangen oder hatte sich doch nur in der Form eines grass naturalistischen Verfahrens erhalten. Erst den Bestrebungen der neuesten Kunst, unter welchen die der Düsseldorfer zu den ruhmvollsten gehören, ist es gelungen, sich weit über jenes abgeschmackt naturalistische Verfahren zu erheben, die Natur zu ächter Schönheit zu verklären und doch die vollste Wahrheit und Natürlichkeit der Darstellung zu retten.

Unter den Düsseldorfern nun, die von besagter Bildnissrichtung aus zu diesem würdigen Ziele emporstiegen, steht Theodor Hildebrandt mit in der ersten Reihe, und im eigentlichen Porträt obenan, denn hierin hat dieser Meister, wenn man von einzelnen derartigen Leistungen Schadow's, Sohns und Bendemanns absieht, gewiss das Höchste gethan. Er hat das Porträt von der falschen Zierlichkeit und Idealität befreit, die demselben theils noch aus der Periode des Ungeschmacks anklebte, theils durch eine nach der falschen Seite hin gerichtete Nachahmung der alten grossen Meister veranlasst wurde. Er hat jenen anmuthig gespitzten, einen weitgefalteten Mantel mit prätensiöser Koketterie haltenden Fingern, jenem manierirten Lächeln und noch manierirterem Ernst entsagt. Er hat die charakteristische Wichtigkeit der Hand des Menschen beim Porträt erkannt und diese zum besondern Gegenstande seines Studiums gemacht; ja es gibt Porträts von ihm, welche, indem man den Kopf zudeckte, bloss an den Händen und der Stellung der Person erkannt worden sind. Statt nach einem sogenannten Momente höheren Ausdrucks hat er nach der ruhigen Wahrheit der grossen Niederländer gerungen, und wie bei diesen hat sich bewährt, dass in jener anspruchslosen Ruhe zugleich der wahre Adel des Bildnisses zu finden sei. Freilich muss der bedeutende Bildnissmaler in heutiger Zeit die vielen nichtssagenden Gesichter und blossen Schneiderfiguren verwünschen, welche pochend auf die Vorzüge ihres Beutels die das Brot nicht entbehren könnende Kunst verfolgen; er muss mit Wehmuth denken an die grossen Porträtisten im 16. Jahrh., deren Vortheile er nicht geniessen kann. Indess auch in der Gegenwart fehlt es nicht an Persönlichkeiten, in deren Aeusserem sich ein tüchtiges Leben ausspricht. Ein Bildniss wie das, was Hildebrandt von seinem Vater entworfen hat, wiegt wohl ein Dutzend mittelmässiger Historien christlicher Maler auf. Der fromme Greis blickt mit so unbeschreiblichem Seelenfrieden in die Welt hinaus, er fühlt sich in festem, innerlich protestantischem Glauben so heiter mit seinem Gotte versöhnt, dass dieses Bild, wie kaum ein Religionsprodukt der Schule, den Beschauer zur Andacht stimmen kann. Bei der Seltenheit solcher in der äusserlichen Erscheinung voll ausgeprägten Charaktere, und bei der Unmöglichkeit, nur die besten und schönsten Menschen zur Konterfeiung zu gewinnen, sieht sich der Künstler darauf angewiesen, die sich ihm darbietenden Zeitgenossen zu nehmen wie sie nicht besser sind. Immerhin aber sichert Hildebrandt auch seinen abgenöthigten Bildnissen einen Werth durch geistvolle Auffassung des Lebens und feine charakteristische Ausführung. Zuweilen äussert er eine ironische Laune in der Charakterisirung der Wunderlichkeiten seiner Figuren, aber diese manchmal beliebte ironische Auffassung ist in ihrer Feinheit so zart, dass sie weder von der Person des Dargestellten noch von dessen Familie bemerkt wird. Die naive und dabei ironisch geistvolle Beobachtung des Künstlers macht sich stets mit der harmlosesten Behaglichkeit geltend, welche auf dem Grunde eines wohlwollenden, sich in das Leben mit Leichtigkeit schickenden Gemüths und einer anspruchslosen Gutmüthigkeit beruht, die allen den kleinen Ironieen in der Malerei jeden verletzenden Stachel nimmt. Aus seinem kindlich behaglichen Sinne für Beobachtung seiner Umgebung erklärt sich auch seine Vorliebe für die Kinderwelt und das vorzügliche Gelingen seiner Darstellung derselben. Hier ist vielleicht der Höhepunkt seiner Kunst zu suchen. „Ich glaube kaum, schreibt Fr. von Uechtritz, dass von irgend einem Maler oder Bildner die süssesten Regungen, Stimmungen und Zustände des Kinderlebens mit grösserer Wahrheit und tiefer eindringender Anschauungskraft wiedergegeben worden sind. Welche liebliche Schalkheit lacht aus den Zügen des Kindes auf den Armen des „Kriegers"! Wie wenig gibt hier der Kupferstich den unendlich wahren Ausdruck des Bildes wieder, die naive Unschuld und neckend-anschmiegende Freundlichkeit des kleinen Tändlers! Wie charakteristisch sind die betenden Chorknaben auf dem Bilde dieses Namens abgestuft! Doch vor allen müssen die beiden Prinzen auf dem Gemälde der Söhne Eduards, und besonders der jüngere, als ein Meisterwerk in Auffassung und Ausführung gerühmt werden. Meint man doch, den leisen reinen und frischen Hauch des schlummernden Knaben zu fühlen, den feuchten Duft des Schlummers aus den Poren der höher gefärbten Wangen steigen zu sehen. Und dieses Roth der Wangen, wie ist es der Natur abgelauscht, welche feine und zarte Beobachtung zeigt sich in den sanft ruhenden oder

leise gehobenen Fingern der kleinen Hände? Wahrlich, hätte Hildebrandt nichts als diese Knaben gemalt, er hätte seinen göttlichen Beruf zur Kunst, der ja vor Allem in einem Können besteht, mehr als mancher Andre bewährt, dessen guter Wille zwar unendlich weit über die bescheidene Darstellung eines schlummernden Kindes hinausgreift, der uns aber nirgends auf seinen Bildern einen solchen Blick in die Tiefen der Natur und des Lebens öffnet." — Auch Steinbrück und Kretzschmer haben die Erscheinungen und Zustände der Kindheit zu einer Aufgabe ihres Pinsels gemacht und sich mit entschiedenem Glück in der Darstellung derselben versucht; aber Keinem ist es gelungen, in solchem Grade, mit solcher Tiefe und unbefangenen Wahrheit wie Hildebrandt in das Innerste jenes kleinen Heiligthums der Menschheit zu leuchten.

Durch seine feine Naturbeobachtung ist Hildebrandt zu einer hohen Vollendung der malerischen Ausführung hingeleitet worden. Das Kleinste und Besonderste zeigt sich bei ihm bis zur wundersamsten Täuschung veranschaulicht. Seine Behandlung bleibt dabei eine freie und künstlerische, die das Ganze dem Einzelnen nicht zum Opfer bringt. Wie in der vollendeten Natürlichkeit des Details geht er seinen meisten Kunstgenossen in der harmonischen Gesammtwirkung seiner Bilder voran. Freilich erleichtert er sich diese letztere durch die Wahl seiner Stoffe, indem er mit Vorliebe solche Begebenheiten und Momente nimmt, die sich in einem abgeschlossenen, einfach erleuchteten Raume zugetragen haben oder zuzutragen pflegen. Aber strenge Naturwahrheit bleibt auch hier sein Gesetz. Kraftvoll im Vortrag, vermeidet er doch jeden falschen Effekt, jede unwahre Abdampfung eines Lichtes oder Verstärkung eines Schattens, wie sie bei Franzosen und Belgiern so gewöhnlich sind. In seinen Gegenständen trifft er zwar einigemal mit französischen Meistern (z. B. mit Vernet und Delaroche) zusammen, aber er trennt sich doch entschieden von ihnen durch die ächtdeutsche Gründlichkeit der Ausführung, die dabei an Wirkung derjenigen der Franzosen nicht nachsteht. Ueberhaupt möchte bei Hildebrandts Werken das vornehmste Gewicht nicht auf die Bedeutung und den Werth der Composition, sondern eben auf die Ausführung zu legen sein. In seiner „Judith" z. B. ist die Composition sehr mangelhaft und zugleich nicht frei von Nachahmung der Vernet'schen, sonst aber ist das Bild ein durchaus tüchtiges und kräftiges Werk, höchst rühmenswerth in Kolorit und Behandlung, also äusserst entsprechend den Anforderungen an ein Galleriebild. Doch kommt es bei Hildebrandt auch umgekehrt vor, dass ihm die Composition ganz wohlgeräth und die Ausführung nicht gelingt; den Beweis liefert für solchen Fall z. B. das wundervoll entworfene Genrebild: Kinder am Weihnachtsabend, die voll Ungeduld und freudiger Hoffnung an der Thür harren, wohinter die Bescheerung verborgen ist.

Die besten Werke dieses auf dem eingeschlagenen naiv-naturalistischen Wege sich stark fühlenden Meisters legen übrigens im Compositionellen Zeugniss ab von seinem Verständniss der neuen Kunst, welche Schutz im Volksgemüthe suchen will und muss, nachdem sie die Gunst der bezopften Mäcene und Kritiker verloren. Hildebrandt hat erkannt, dass, wenn die Kunst ein wesentliches Interesse im Leben erwirken, wenn ihre Unentbehrlichkeit zu einem vollständigen geistigen Dasein allgemein einleuchten soll, sie dem Volke nicht als exotisches Gewächs vorgelegt, sondern in befreundeter edler Gestaltung dem frischen Lebenssinne dargeboten werden muss. In diesem Sinne sind aufgefasst: „der Krieger mit seinem Kinde" und der „Räuber" (beide Gemälde beim Konsul Wagner in Berlin), „Tankred und Klorinde" (bekannt durch das geschabte Blatt von Friedrich Oldermann, welches als Halberstädter Kunstvereinsblatt 1844—45 ausgegeben ist), die „Märchenerzählerin" (eine Grossmutter mit ihrem Enkelchen, bekannt durch die Lithographie von J. Becker), der „kranke Rathsherr" (das Gemälde bei Hrn. von Krause in Tenzerow bei Demmin, lithographirt von Karl Wildt) und die „Söhne Eduards IV." nach Shakspere's König Richard III. (das Gem. beim Domherrn Freihrn. von Spiegel in Halberstadt, gestochen von Friedrich Knolle). Im Räuber sehen wir einen kräftigen gebräunten Banditen mit gekreuzten Beinen und der Büchse im Arme unter alten Mauertrümmern sitzend. Er hat die glühenden Blicke gesenkt und brütet missmuthig über seinen Zustand. Die Figur überschreitet kaum die Grenzen des Bildnisses und kann, da die Erinnrung an Lessings Räuber naheliegt, als eine populäre Bearbeitung dieses Vorgängers betrachtet werden. Am kranken Rathsherrn, welcher die Tochter segnet, erkennt man wie an dem sterbenden Fechter des Ktesilas, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig ist. In den Kindern Eduards hat unser Meister sich ziemlich treu an die Schilderung des Mordes gehalten, welche Shakspere in der 3. Scene des 4. Aktes des schon genannten Drama's gibt. Am Reizendsten musste für den Maler die Stelle sein, wo es heisst:

Das zarte Paar lag, sich einander gürtend
Mit den unschuldigen Alabasterarmen;

Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küssten.

In dem Gemälde ruht der zwölfjährige Eduard auf der linken Wange und das lieblich unschuldige Antlitz des kleinen Richard drückt sich nahe an sein Gesicht. Eduards Züge verrathen schon das störende Hereinragen des verneinenden Fatums in den stillen Frieden der Kindheit; die Spinne unglücklicher Ahnung hat ihr dunkles Netz schon über seine Augen gezogen. Der jüngere Richard schlummert dagegen mit dem seligen Gefühle der Bewusstlosigkeit, es ist die junge Blume im träumerischen Erwachen. Gelang dem Maler die Andeutung dieser charakterischen Gegensätze in den kindlichen Zügen vortrefflich, so ist dies nicht minder hinsichtlich der beiden Mördergestalten der Fall. An der Seite des Lagers lauert ein wildes faltenreiches Gesicht mit deutlichen Kennzeichen der Verworfenheit und Gewohnheit des Mordens, aber dennoch nicht ganz ohne Spuren des Schreckens und Mitleidens. Matt und verwirrt blickt dieser Mörder, der mit dem erstickenden Kissen kommt und bestienhaft seine Hände in das weiche Mordwerkzeug eingekrallt hat. Das widerlich gemeine Gesicht und der buschige Haarkopf dieses Mordmenschen stört uns nicht wenig in der rührenden Betrachtung der Kinder. Minder unbeugsam roh und mit deutlichem Mitleiden in den Zügen erscheint der zweite Mörder im Hintergrunde. Mit der einen Hand fasst er den Griff des Schwertes, mit der andern schiebt er den Bettvorhang zur Seite. Die entschiedensten Gegensätze von Licht und Schatten und die kühnsten Farbenübergänge üben eine magische Wirkung auf den Beschauer aus. Ueberhaupt ist Conception und technische Ausführung dieses herrlichen Werkes von höchster Vollendung; wir sehen hier nicht ein Farbenbild, sondern ein wahrhaftes Gemälde, ein Meisterstück der Malerei, in welchem der staunenswertheste Fleiss von der ersten Anlage bis zur letzten Lasur unverkennbar ist. — In einem später vollendeten historischen Werke Hildebrandts ist der Missgriff in der Wahl des Stoffes auffallend. Wir meinen den „Kardinal Wolsey", ein ebenso kommentarbedürftiges Bild wie z. B. Riederichs sterbender Grossmeister Lavalette. Der Wolsey ist ein Gegenstand, der noch mehr als undankbar, der gradezu verwerflich erscheint. Wir sehen die gar wenig interessante specialgeschichtliche Scene geschildert, wie der üppige und ehrsüchtige Kardinal, ein grausamer Protestantenfeind, tödtlich erkrankt in der Abtei zu Leicester (wo er 1530 verstarb) ankommt und von dem Abte und den Mönchen feierlich empfangen wird. Besonders widerwärtig ist in diesem Bilde der einförmige Zug der schwarzen Mönche, die wie Dohlen einzeln nach einander ziehen.

Der Romantik hat Hildebrandt ein ausgezeichnetes Opfer gebracht durch das schöne Gemälde, welches die Taufe der sterbenden Klorinde durch Tankred darstellt. Die niedergesunkene Heldin, deren scheidender Blick den Himmel sucht, bildet mit dem christlichen Ritter, welcher sie knieend unterstützt und aus der erhobenen Rechte das heilige Wasser auf ihre Stirn fliessen lässt, eine so meisterhafte Gruppe, dass man die Anordnung nicht genug bewundern kann. Nach der Schilderung im zwölften Gesang des befreiten Jerusalems erscheint Klorinde in dunkelfarbiger Rüstung; sehr glücklich hat der Maler sie enganschliessend gewählt, indem sie nach Art der Panzerhemde gleichsam aus stählernen Ringen gestrickt ist und die Umrisse des weiblichen Körpers nicht versteckt. Nur ein goldner Saum, ein Schloss von Edelsteinen auf der Brust und das kostbare Schwertheft verrathen die Fürstin. Unter dem Harnisch reicht ein violett-rother Waffenrock vor, der auch an dem von der Todeswunde durchbohrten Busen sichtbar wird. In höchst graziöser Stellung, die das Hinsterben der Kräfte deutlich erkennen lässt, ist sie niedergesunken; Tankred hält sie mit einer für den darzustellenden Moment ebenfalls sehr glücklich erfundenen Bewegung: während er an sein gebogenes rechtes Knie die Sterbende sich lehnen lässt, ist das linke nicht ganz bis zur Erde gesenkt, um sie sanfter halten zu können. Scheidend hat sie zum Zeichen des Friedens ihre linke Hand gegen ihn ausgestreckt (die rechte ist schon wie erstorben an ihr niedergesunken), Tankred — er ist ganz geharnischt, nur sein Haupt entblösst — stützt den schwachen Arm der im Tode erkannten Geliebten, und heftet seinen Blick auf ihr Antlitz. Mit der Blässe des Todes bedeckt, ist dieses nicht auf ihn, sondern zum Himmel gerichtet, und in den emporgewandten Augen glänzt ein Stral der Andacht. Der Ausdruck im Gesicht Tankreds ist vielleicht weniger gelungen, allein welche gemischten Empfindungen bestürmen seine Brust! Welcher malende Künstler vermöchte durch innere Schöpferkraft, die hier allein ausreichen kann, mit dem Dichter zu wetteifern? Wie Erfindung und Gruppirung ist auch die Zeichnung sehr gelungen, richtig und sicher, die Kostümirung vortrefflich, die Färbung angenehm, die Beleuchtung wie in nächtlicher Frühe. Den Hintergrund bildet ein Theil Jerusalems. Das ganze Bild (eine der frühesten Schöpfungen Hildebrandts) ist von poetischem Geist durchdrungen.

In dem Meister

Karl Sohn,

der ebenfalls zu den Stammhaltern der Akademie zählt, begrüssen wir wieder einen der Porträtrichtung angehörenden Düsseldorfer und zugleich den Fleisch- und Frauenmaler der Schule. Er ist hier der einzig entschiedene Sensualist und steht in dieser vor dem Weiblich-Nackten sehr scheuen Schule wie vereinsamt da als Darsteller reizender Scenen. Gewiss hat Sohn von der Aesthetik des Fleisches ebenso geläuterte Begriffe wie Lessing und Bendemann von der des Herzens und Geistes. Die lebensfrische Sinnlichkeit seiner Bilder und sein Schmelz in der Carnation reden für sich selbst. Namentlich ist in seinen mythologischen Bildern die sinnliche Kraft und Freudigkeit vorherrschend, und man möchte lauter Auge sein, wie der alte Gott der Aegypter, um die reizenden, nackten Gestalten im Hylas, im Dianenbade und im Urtheile des Paris unaufhörlich betrachten zu können. Die jugendlichste Frische und die lieblichste Anmuth der Gruppirung, wie man sie kaum erwarten sollte in unserer verhüllten und vermummten Zeit, haucht dem Zuschauer überall entgegen und verschmilzt zudem mit einer sehr eleganten und feinen Zeichnung, die aus wahrhaft antikem Schönheitsgefühl entspringt. In der Ausführung bemerkt man leider in einigen Theilen den Mangel einer Abrundung des Hervorstechenden durch Licht und Schatten.

Sohns bedeutendste Darstellung im mythischen Gebiet ist der „Raub des Hylas." Dieses im Besitz des Königs von Preussen befindliche Gemälde, nach welchem E. Mandel einen Stich und Oldermann eine Lithographie besorgt hat, zeichnet sich durch ideale Formenreinheit und Energie der Zeichnung wesentlich vor Sohns übrigen mythischen Scenen aus. Drei schöne Nymfen bemühen sich, den Jüngling, einen Liebling des Herkules, in die kristallenen Fluten hinabzuziehen. Hylas sitzt mit einem Waschgefässe in der Hand am Uferabhange, und sein linkes nacktes Bein gleitet hinab, während er das rechte auf den Boden stemmt. Seine Hüfte umschliesst ein feines Gewand. Der Ton seines Fleisches ist golden und männlich, vom schönsten impasto, die Carnation der Nymfen aber von silberner Klarheit und lebenswarmer Frische. Leicht konnte der Künstler, von dem lüsternen Motiv verführt, ins Weichliche fallen, allein Formen und Kolorit duften von energischem Leben und unschuldiger Glut. Gruppirung und Charakteristik der Nymfen zeugen gleichfalls von ernsten Studien: mit schmachtend hinreissender Sehnsucht wendet die erste ihre sanften Blicke auf den Jüngling, den sie mit einem Arme umschliesst, und mit der andern Hand das wallende Goldhaar anmuthig wiegt. Die zweite, mit schwarzen Seidenhaaren, streckt beide Arme leidenschaftlich nach dem Jüngling aus, und die dritte endlich, welche dem Zuschauer einen blendenden Rücken zuwendet, zieht den Halberschrockenen an dem herabhängenden Fusse.

Allgemeiner ist Sohn bekannt durch seine meisterhaften Schilderungen romantischer Situationen, in welchen die hohe Lyrik der Liebe zum glühendsten Ausdruck kommt. Zu seinem ersten derartigen Bilde begeisterte ihn das an malerischen Episoden so reiche romantische Epos Torquato Tasso's, worin ihm die Schilderung des liebetrunkenen Rinaldo im Zaubergarten Armidens den Anlass zu einer höchst anziehenden Darstellung bot. In üppiger Pflanzenumhegung, welche die Gruppe in sanftem Halblichte erscheinen lässt, ruhen Rinaldo und Armida auf weichem Rasen. Er, etwas niedriger gelagert, schlingt sehnsüchtig Arm und Hand um ihre Hüften, während sein Angesicht mit dem Ausdrucke des glühendsten Verlangens an dem ihrigen hängt und seine ganze Stellung das Feuer errathen lässt, welches ihn verzehrt; das eine Bein ist angezogen, der Oberleib halb aufgerichtet, eine Lage, welche der in Zauberbande Verstrickte im nächsen Augenblicke verlassen muss. Derselbe Ausdruck wiederholt sich an Armida, doch weiblich gemildert. Zärtlich spielt ihre Hand mit dem Haare des Geliebten; zwar sucht ihr Auge nicht so brünstig das seine, aber sichtbar freut sie sich der Leidenschaft, die sie einflösst, und alle ihre Reize sind ihm gewidmet. Die Figuren sind übrigens lebensgross, und die sittsamste Kleidung nimmt der Gruppe das Schlüpfrige zwar in der Darstellung, aber keineswegs für die Fantasie, was hier eben mit zur Aufgabe gehört. Was aber — kann man nun fragen — macht dieses Bild zu einer Darstellung der von Tasso im 16. Gesange des befreiten Jerusalems mit so glühenden Dichterfarben geschilderten Bezauberung Rinaldo's? Wir sehen zwei glücklich Liebende, gewiss einen reizenden Gegenstand; allein mit Tasso zu wetteifern hat der Künstler nicht vermocht. Dieser Rinaldokopf scheint ein Bildniss nach der Natur; dieser hellblaue, nicht ganz angenehm gefärbte Leibrock gehörte nimmermehr dem glänzenden Rinaldo. Armida ist sehr schön, ein reizendes Mädchen; aber woran erkennt man die Zauberin? Das rothviolette Gewand lässt eine solche nicht errathen. Selbst die sehr absichtlich vom

Künstler beobachtete strenge Sittsamkeit des Auges und die weibliche Zurückhaltung Armidens entspricht nicht der Schilderung des Dichters, so wenig als diese liebliche Umhegung uns auf jene Zauberinsel versetzt. Es ist möglich, dass das Gemälde weniger anziehend geworden wäre, hätte der Maler dem Dichter in Allem entsprechen wollen. Sohn beweist mit dieser Gruppe nur, dass ihn Tasso zu einer Darstellung zweier Liebenden begeistert hat; das Gelingen dieser Darstellung gab aber noch keinen Grund ab, sie Rinaldo und Armida zu nennen. Die poetische Erinnerung schwächt hier den Eindruck, statt ihn zu steigern; doch ist das allgemein menschliche Verhältniss energisch aufgefasst und die Bildnissähnlichkeit des männlichen Kopfes erhöht noch die Wahrheit. Nur in Bezug auf die Tracht des Helden ist der Einfluss des Dichters minder bemerkbar, was uns nöthigt die Erinnrung an Tasso festzuhalten, obschon wir derselben, zum vollen Genuss des Bildes, entfliehen möchten. (Dies vom J. 1828 datirende Bild, dessen schöne Farben bereits stark nachgedunkelt haben, ist im Besitze des Prinzen Friedrich von Preussen. Lithographirt kennt man es von B. Weiss.)

In Romeo und Julie griff der Künstler nach einem höchst dankbaren Stoff aus Shakspere, um das glühendste Liebeleben darzustellen. Es ist die Abschiedsscene nach einer durchschwelgten Liebesnacht. Der Maler verstand es mit überraschender Naturtreue die selige Vergangenheit durch die trübe Gegenwart des Scheidens durchblicken zu lassen. Julie ist vom Arme des bereits über das Geländer gestiegenen Romeo umschlungen, und hat ihren blendenden runden Arm um seinen Hals gelegt. Ihr Knie ruht auf einem Fussschemmel, und ihr unendlich liebliches Antlitz, in welchem süsses Erinnern an den genossenen Liebesrausch und ungestilltes Sehnen ausgedrückt sind, ist etwas zurückgebogen, wodurch der wallende Busen in eine bemerkbarere Lage geräth. Ihres Romeo Auge ist trüb; mit tiefer Rührung fühlt er die Schmerzen des Abschiedes und scheint das blutige schwarze Schicksal, das seiner harrt, zu ahnen. — Das Farbenwesen und die Verkürzungen in diesem Bilde sind ebenfalls preiswürdig, sowie die Beleuchtung durch Morgenlicht und Lampenschimmer eine überraschende heissen darf. (Einen ausgezeichneten Stich in Mezzotinto hat man von Lüderitz.)

In den beiden Leonoren (Prinzessin Leonore von Este und Gräfin Leonore Sanvitale) sowie im dichtenden Tasso im Gartenwäldchen, zu welchen Gemälden das Goethesche den italischen Dichter verherrlichende Drama die Anlässe gegeben, hat Sohn das Feld der romanhaften Situationen verlassen, daher die Anforderungen hier strenger werden. Es muss der Moment des Historischen hier vorwalten, und unerlässlich wird dramatische Wechselwirkung der Figuren. In dem durch die Lithographieen von Wildt, Beck, Zöllner und Schall bekannten Leonorenbilde stehen die beiden Damen auf einem offenen Balkone und sind etwas bunt angethan. Das Gewand der Prinzessin ist gelb mit dunkelrothem Ueberkleide; ihre Freundin trägt ein Mieder und weisse hängende Aermel. Es stimmt diese Farbenwahl weder zu der Situation, noch zu dem charakteristischen Ausdruck der Züge. Die Fürstentochter sieht wehmüthig und missgestimmt aus; den Zügen der Gräfin aber fehlt der bestimmte Ausdruck, zumal das schöne geistige Feuer, das aus jedem Wort im Goetheschen Drama leuchtet. Man sieht keine dramatisch zusammenhängende Gruppe, sondern lediglich zwei Bildnissfiguren, welche den hohen geschichtlichen Vorzügen der Dargestellten nicht volle Rechnung tragen. Färbung und Beleuchtung dieses (beim Generalmajor von Reiche befindlichen) Gemäldes sind delikat und höchst meisterhaft. — Im Tassobilde sehen wir den Dichter in der Einsamkeit einer kühlen Gartengrotte am Boden sitzend, mit dem Rücken an ein daliegendes Architekturfragment gelehnt, Griffel und Buch in der Hand und auf dem Knie haltend, und in tiefes Nachsinnen verloren. Er dichtet an seinem befreiten Jerusalem und weiss nichts von den beiden Leonoren, welche hinter ihm zwischen den Bäumen hervortreten. Die Prinzessin, ihm zunächst, scheint unter halb abwehrender Pantomime der andern Leonore zuzuflüstern: „Sieh, er dichtet, stören wir ihn nicht!“ Diese andre Leonore sieht unbestimmt drein; man weiss nicht, soll man sie für unbefangen oder verwundert nehmen. In dieser Composition liegt so wenig Verknüpfendes, dass das Auge eines in die Lebensgeschichte Tasso's Uneingeweihten sich in dem Bilde unmöglich zurecht finden kann. Die beiden Gruppen treten einzig durch den verstohlenen Blick, den die Fürstin auf den Ruhenden wirft, in Verbindung, und jede einzelne enthält nichts Bestimmtes, was dem Beschauer zum Faden im Labyrinth dieses gemalten Räthsels dienen könnte. Nicht einmal die Liebe Tasso's zur Prinzessin ist angedeutet, wodurch doch eigentlich allein die dargestellte Scene sich erklärlich machte. Die Gemüthsstimmung ist nicht sichtbar durch die Umgebung erläutert; das bittre Leiden der Entsagung im Antlitz der Prinzessin wird durch nichts im Bilde erklärt. Im Ganzen

Die Himmelskonigin von Ernst Deger.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 277.)

also ist das Bild unverständlich, eins jener vagen und etwas conventionell-romantischen Zustands-Genrebilder, von welchen der Beschauer sich immer nur halbbefriedigt wegwendet. Als Gemälde, in seiner Ausführung und Technik betrachtet, ist es unendlich schön; sanft modellirt und reich ausgeführt erfreut ausser den edlen Linien der Gewandung besonders die Carnation voll zarten Ausdrucks und feiner Nüancirung. Das Fleisch der Prinzessin und Tasso's ist silbern, mit feinem Sfumato, das der Gräfin etwas materieller und rosig blühend. In Tasso's Zügen spiegelt sich ein geistiger Adel, der Gedanke ruht mit Adlerflügeln auf seiner hohen Stirn, und die poetische Reizbarkeit blickt aus den schwermüthig dunkeln Augen; auch spricht sich Vornehmheit in seiner Kleidung aus. Die hohe Gestalt der Prinzessin ist nicht ganz so graziös als zu erwarten gewesen wäre; die Linien ihres Nackens und Halses sind zu derb und voll, und die Kleidung drückend schwer und prunkhaft. Auch überwiegen die gelblichen Fleischtöne im Gesicht, wodurch der Teint kränklich bleich erscheint. Ueberhaupt ist das Physische der Gestalt nicht schön und reizend, aber das Geistige desto anziehender durch den Ausdruck der edelsten Schwermuth und Resignation. Die Gräfin Sanvitale dagegen ist mit blühender Schönheit ausgestattet, äusserst lieblich und lebensfrich, blond und klein, nur steif in der Haltung und durchaus nichts offenbarend von der sprudelnden Lebendigkeit und Geistesfrische des Goetheschen Vorbildes. Im Landschaftlichen ist das Einzelne erstaunenswürdig ausgeführt, aber das Ganze zeugt von völligem Mangel an Perspektive und Haltung. (Dies Sohnsche Bild von so anlockender Malerei ist im Besitze des Hrn. A. C. Felix in Leipzig. Karl Wildt hat es sehr gut in Steinzeichnung wiedergegeben.)

Nach dem weltlichen Frauenmaler haben wir den bedeutendsten Madonnenmaler der Schule:

Ernst Deger

in Betrachtung zu ziehen. Der Sprung aus dem Weltlichen ins Geistliche ist nicht so gross als Manche vermeinen werden. Hören wir einen tüchtigen Gewährsmann: Hermann Püttmann. „Degers Madonnen (sagt derselbe in seiner Schrift über die Düss. Sch.) sind die lieblichsten irdischen Frauen, die sich selbst zu wundern scheinen über den stralenden Glorienschein, mit dem der Maler ihre Lockenhäupter aus Rücksichten umgibt, da doch ihre ganze Gestalt schon unbewusst eine sittliche Hoheit und Heiligkeit ausdrückt, vor der jeder profane Gedanke zurückweicht. Das Zärtlichste, Lieblichste und Idealichste einer weiblichen Seele concentrirt sich in ihren sanften Augen und den graziösen Schwingungen der zarten Glieder, und der Gläubige und Philosoph dürfen mit gleicher Aufrichtigkeit vor diesen Madonnen niederknieen, der Eine in ihnen die jungfräuliche Mutter Gottes anbetend, der Andre das Meisterstück der Schöpfung: das reine Weib. Auch die Jesuskinder Degers sind von unbeschreiblicher Lieblichkeit und Naturwahrheit... In den Augen dieser naiven feurigen Knäbchen spiegelt sich das Bewusstsein ab, Sprösslinge der edelsten Menschheit zu sein... Der Funke einstiger Grösse glüht schon deutlich in den kleinen Kindesaugen, obwohl dieser Funke nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat mit dem unverständlichen krassen Glühen überirdischer Verzückung... Mit einem Worte: wir erblicken in den Degerschen Madonnen und Christkindern menschlich-hehre Gestalten, wie sie in der reinen Seele des strebenden Künstlers entstanden sind. Er hat sich eben weit entfernt gehalten von unmalerischem Idealismus wie von gemeinem Materialismus, und es ist ihm gelungen, das Edelste der Menschennatur zu verkörpern. Dem gläubigen Christen wird die Intention des christlichen Malers gleich verständlich, während der Indifferente diese Intention vergisst und über die hohe Naturtreue erstaunt."

Tiefsinnige, anmuthige Auffassung der kirchlichen Darstellungen, insofern sie nicht durch ihr Wesen der Schönheit und Wahrheit widerstreben, ist dem trefflichen Ernst Deger zur Natur geworden, oder vielmehr sein naiver reiner Charakter verleiht den bekanntesten Gruppen neue Frische und die liebenswürdigsten Reize. Der Ausdruck einer ernsten Milde und sittlicher Reinheit, entsprossen aus dem Boden eines keuschen bescheidnen Gemüths, ist ihm eigenthümlich. Keine ästhetische Befangenheit, weder Fantasterei noch schwärmerisches Zerfliessen ist in seinen Bildern ausgesprochen; dagegen zeigt sich überall eine dem blühenden Naturleben entnommene ruhige und würdevolle Schönheit. Von seinen ausgezeichnet schönen Christkindchen möchte man wie Vasari bei einem Bilde des Correggio sagen: Sie sind so schön, dass sie im Paradiese erschaffen zu sein scheinen.

Deger nimmt unter den Düsseldorfern unbedingt die erste Stelle im Fache der christlichen Kunst ein. Sein durchgebildetstes, wenn auch im Kolorit nicht sein schönstes Werk ist die zweimal von ihm ausgeführte Madonna mit dem Kinde in der Glorie. Das eine Exemplar dieser Himmelskönigin sieht man als grosses Altarblatt in der

Hof- oder Jesuitenkirche zu Düsseldorf, das andre (kleinern Formats) in der Samml. des Directors Schadow. Das lebhaft ausschauende Kind auf dem Arme der holdseligen Muttergottes streckt verlangend die Händchen aus, als wolle es etwas mit Liebe zu sich heranziehen. Die Augen dieses äusserst schönen, edelhehren Knaben leuchten von feuchtem Glanze, und die Carnation ist wunderbar klar und belebt. Etwas trüb und schwer ist dagegen der Ton des Madonnengewands, und die Farbe der Wolken unschön olivenbraun und grau. (Nach diesem berühmten Gemälde hat Josef Keller für den Düsseldorfer Kunstverein einen grossen Stahlstich geliefert. Kleine Stiche danach hat man von Konstantin Müller und A. Glaser.)

Ein zweites Meisterstück Degers ist die knieende Jungfrau vor dem Kinde. In diesem Bilde voll zarter Lieblichkeit ruht das anmuthige mit leichtem Hemdchen bekleidete Knäbchen auf dem schwellenden Moose eines niedern Gemäuers. In den Zügen der Maria spiegelt sich die glühendste Mutterliebe und der andächtigste Dank für das Glück, im Besitz eines solchen Engels zu sein; sie liegt auf beiden Knieen vor ihrem Kinde und hält die Hände gefalten auf dem vor innerer Beseligung pochenden Busen; ihre wallenden Locken fallen anmuthig über Nacken und hellblauen Mantel hinunter. Die heitere Landschaft im Hintergrunde und die warme Beleuchtung erinnern unwillkürlich an den schönen Süden. (Diese Madonna in Verehrung des Kindes ist von J. Kaspar für den Düsseldorfer Kunstverein gestochen worden.) Ein drittes Madonnenstück: die den Christusknaben ins Freie führende Maria, erfreut wieder durch frische Anmuth und zugleich durch besondere Naivetät. Die liebreizende Mutter hält den Knaben an der Hand gefasst und wandelt mit ihm durch die schöne Landschaft. Das göttliche Kind hat in der Linken einen Stecken und scheint wacker vorwärts zu wollen, indess sein Auge mit hehrer Schwärmerei in die Weite hinausschweift. (Dies Gemälde ist im Besitze des Prof. Hübner zu Dresden und bekannt durch den kleinen Stich von Konstantin Müller.)

Eine grosse Gelegenheit, seine christliche Kunstkraft in monumentaler Malerei zu zeigen, hat sich für Deger ergeben durch die Aufträge des Reichsfreiherrn von Fürstenberg-Stammheim, welcher die neu in schönster Gothik erbaute Apollinariskirche bei Remagen am Rhein durch diesen Meister und dessen Mitmeister Ittenbach und die Gebrüder Andreas und Karl Müller ganz mit Fresken ausschmücken lässt. Den Plan zur ganzen Gemäldereihe haben die vier Künstler gemeinsam gefasst und ausgedacht, und es ist dabei jedem einzelnen die Freude verblieben, seine eignen Gedanken auszuführen. Zur Vorbereitung für diese umfangreiche Unternehmung studirten sie die grossen Freskenwerke in Rom (Ittenbach etc. auch in München). Bei der Vertheilung der Arbeiten sind Deger die Gemälde aus dem Leben Jesu zugefallen; Karl Müller und Ittenbach führen die Darstellungen des Marienlebens aus, und für Andreas Müller verbleiben die Bilder aus dem Leben des Titelheiligen der Kirche. Der Gesammteindruck der bis jetzt fertigen Fresken in der Apollinariskirche ist ein durchaus erfreulicher. Ungeachtet der art- und gradweisen Verschiedenheit der hier vereinigten künstlerischen Kräfte spürt man durch das Ganze die Einheit der Richtung und die liebevolle Anerkennung der überwiegenden künstlerischen Persönlichkeit Degers, der sich durch seine Arbeiten an dieser Stelle unter die ersten Künstler der Gegenwart gestellt hat. Ein streng kirchlicher Sinn beherrscht zwar die Auffassung im Allgemeinen, doch macht sich in der Darstellung die persönliche Empfindung hie und da mit grosser Entschiedenheit und zum Vortheile des Werkes geltend, so z. B. in Degers kleinen Passionsbildern, die mit einer solchen Fülle innigen Gefühls und mit so gänzlicher Versenkung in den Gegenstand ausgeführt sind, dass man bei einiger Weichheit des Herzens mit Mühe die Thränen unterdrückt. In Anordnung der Compositionen und im Styl der Zeichnung zumal unterscheiden sich diese Arbeiten wesentlich von den bisher bekannten der Düsseldorfer Schule. Ist auch z. B. in Degers ausgezeichnet herrlicher Kreuzigung (an der Nordwand des Querschiffs) noch ein gewisser Einfluss früherer Eindrücke, vornehmlich noch eine theilweise Abhängigkeit von Modellstudien sichtbar, so gewinnt doch der Künstler bald eine solche Freiheit, dass seine Gestalten in der Chornische (wo er Christus in der Glorie mit Maria und Johannes dem Täufer als ersten Bekennern nebst mehren dahinter hervortretenden alttestamentlichen Figuren gemalt hat) als selbständige Schöpfungen durchgebildeter Fantasie dastehen, übereinstimmend im Geiste mit den Werken alter und an denselben herangebildeter neuer Kunst; ein Vorzug, den in verschiedenen Abstufungen die übrigen Arbeiten in der Kirche theilen. Gleichmässig erscheint das Kolorit dem Fresko und der monumentalen Bestimmung der Gemälde angemessen licht und leicht und vom Sinn für Harmonie belebt. Selbst Münchner, welche die Wandbilder der Apol-

linariskirche gesehen, bewundern die Vollendung, die sich hier in der Ausführung und technischen Behandlung des Fresko zeigt.

Friedrich Ittenbach

hat sich in der Bildnissrichtung der Schule emporgearbeitet. Er befleissigt sich bei einfacher Farbe einer stylvollen Auffassung und hat auf seiner Romfahrt Vieles in sich aufgenommen. Er hegt seitdem grosse Vorliebe für ältere italische Kunst, und seine Fantasie ist nun fast mehr durch den Einfluss dieser als von der eigenen Potenz bestimmt. Im Uebrigen zeigt Ittenbach in seinen Bildern viel Gemüth, Studium und sorgfältige Behandlung; die Farbe ist harmonisch und auf ein ernstes Princip begründet In seinen weiblichen Heiligen ist er nicht ohne Grazie, neigt sich aber hie und da zum Süsslichen und Pietistischen. Sein früherer herrlicher Anlauf ging auf das natürlich Schöne und auf historischen Ausdruck seiner neutestamentlichen Gruppirungen; so im „Johannes unter seinen Hörern in der Wüste" und im „Christus unter den Jüngern." Möge der Maler treubleiben dem dort bewährten Streben nach edler Natürlichkeit und fernbleiben der unnatürlichen ascetischen Richtung.

Die Genossen Degers und Ittenbachs bei Ausmalung der Apollinariskirche: die aus Darmstadt gebürtigen Gebrüder

Andreas und Karl Müller

sind Künstler von bedeutenden Fähigkeiten, der eine mehr dem Genre, der andre mehr der Historie zuneigend. Beide stimmen darin überein, dass sie ernste Motive lieben. Andreas hat seine ersten Studien unter Cornelius in München gemacht und

(*Der gute Hirt, nach Karl Müller.*)

bei seiner Weiterbildung in Düsseldorf zunächst einen vorzüglichen Namen im Genrefach sich erworben. Er empfahl sich dem Publikum durch seinen Knaben vom Berge (nach dem Gedichte Uhlands), durch seinen lesenden Mönch im Klostergarten (welchen

er zweimal, in verschiedenen Formaten, ausführte), durch das landschaftliche Genrestück der Abendruhe am Kreuz auf der Bergeshöhe, und durch das idyllische Bild der heimkehrenden Heerde. Wunderschön ist die lyrische Stimmung im Knaben vom Berge.

Der Berg der ist mein Eigenthum!
Da ziehn die Stürme ringsherum,
Und heulen sie von Nord und Süd,
So überschallt sie doch mein Lied!

Das singt der braune Knabe auf der wildschroffen luftigen Bergspitze, die vom ersten Morgenstrale beleuchtet ist. Tief unter ihm liegt das weite Thal noch in Dämmerung und um ihn herum klettern seine Ziegen, und die Alpenrosen und Genzianen werden wie seine Locken vom Winde bewegt. Er aber schwingt freien Muthes seinen Hut und aus dem frischen Blicke sprudelt die keckste Lebenslust, denn sein ist der Berg und die ganze Welt. — Zur Prachtausgabe des Oratoriums Paulus von Felix Mendelsohn lieferte Andreas die schöne Zeichnung des dem Ananias die Hände auflegenden Paulus. — Sein Monogramm ist: AMR. — Sein Bruder Karl, der sich mit ziemlich gleicher Meisterschaft in drei Malweisen, in Aquarell-, Oel- und Freskomalerei bewegt, und der übrigens durch seine schönen mit der Kreide oder mit dem Pinsel ausgeführten Zeichnungen bekannt ist, that sich zunächst mit der zweimal (in kleinem und grösserm Formate) gemalten Heimsuchung Mariens hervor, einem bedeutenden christlichen Genrebilde, in welchem wir nicht Elisabeth und Maria, sondern überhaupt zwei sich begrüssende Frauen zu sehen haben, in deren Zügen sich die höchste christliche Hoffnung malt. Vor solchem Blicke muss jedes harte Herz erweichen und ein gedrücktes Herz sich wieder aufrichten. Für den rheinisch-westfälischen Kunstverein malte Karl die Heimreise des jungen Tobias; ein Jahr später (1838) entstand seine Darstellung des Heiland mit den Jüngern im Aehrenfelde und des Gleichnisses vom Säemann und der Aernte, ein dreitheiliges Gemälde, dessen Abtheilungen durch Arabesken verknüpft sind. — Wir theilen zur Probe Müllerscher Anschauungsweise eine Darstellung des Heilands als guten Hirten im Holzstich mit.

Unter den christlichkünstelnden Schülern Schadow's, deren Produkte der fernsten Vergangenheit viel näher stehen als der Gegenwart, ragt als ein Matador

Peter Götting

hervor. Seine Manier gibt sich kund durch einförmige Köpfe und durch Figuren von outrirtem Ausdruck, die nach der Antike und dem Meisel geformt sind. Dagegen ist seinen Gruppen Effekt und seinem Kolorit Lebhaftigkeit nicht abzusprechen. — Unter den Düsseldorfern steht dieser Maler insofern einzig da, als er zugleich ein geschickter Bildhauer ist.

Angenehmer berühren uns die Leistungen

Karl Clasen's,

der ebenfalls religiöse Motive liebt, ohne sich dabei auf Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe zu beschränken. Dieser Meister gibt sich als ein sinniger Künstler von reiner unbefangener Anschauung und Verehrung der Natur zu erkennen. Seine Schöpfungen sind die ruhigen Ausströmungen eines reichen Gemüthes, einer vollen Seele, die in eigenen Betrachtungen und stillen Reflexionen Nahrung findet. Er ist ein äusserst feiner Zeichner und ein sorgfältiger, wenn auch nicht gross zu nennender Maler. Eine allegorische Darstellung des menschlichen Lebensweges (Zeichnung bei der Gräfin Spee in Düsseldorf), die Erweckung des Mägdleins des Jairus, der heil. Petrus (Altarbild zu Bellinghausen im Duisburger Kreise), die Hinführung des Papstes Sixtus zum Märtyrertode, und Graf Rudolf der Habsburger, der dem Priester sein Pferd überlässt, sind Karl Clasens bedeutendste Leistungen.

Mit glänzendem Talent bewegt sich in Darstellungen alter Geschichten

Christian Köhler.

Dieser eine selbständige Anschauung bekundende Meister neigt sich mit ganzer Seele der naturgemässen Richtung der Kunst zu, und nicht wenig haben seine anmuthigen Schöpfungen dazu beigetragen, das grössere Publikum mit den unabhängigen Kunststrebungen der Gegenwart zu befreunden. Dabei kann man sich freilich nicht verhehlen, dass es dem Künstler nicht immer gelingt, seinen Compositionen den höhern Adel des Geistes aufzudrücken, ja es scheint fast, als habe sich der Maler eine schwelgerische Kraft der Gestalten zum höchsten Ziele gesetzt. Köhlers Auffassung der weiblichen Schönheit neigt sich zu niederländischer Fleischlichkeit; der leuch-

tende Stral weiblicher Geistesfrische und Intelligenz vermag nicht die Massen zu durchdringen, und so wird nur dem Auge ein behaglicher Genuss geboten. Indess spiegelt sich in Köhlers Carnation das blühendste zarte Leben, sowie Gruppirung und Stellung von Einsicht und edler Einfachheit zeugen und die Pinselführung stets geistreich ist. Im Ganzen ersieht man in Köhlers Darstellungen nur ein Vermögen, das sinnliche Gefühl zu schildern; die innersten Geisteskräfte kommen nur zu oberflächlichem Ausdruck; es fehlt an zarter Scheidung des Materiellen und Geistigen, und so mangelt auch das wahre Feuer seelenvoller Erhabenheit. Nur in der Semiramis, welche unter dem Ordnen ihrer Locken losbricht und einen Aufstand dämpft, bevor sie die Flechten weiter ordnet, gesellt sich zu der Schönheit, womit Köhler zu malen versteht, eine lebendige, die Idee des Ganzen bedeutsam ausprägende Charakteristik, durch welche hier der höchste Moment der Glut einer weiblichen Herrscherseele in das vollste Licht tritt. Seinen Ruf begründete Köhler zunächst durch die aus der Jentzenschen Lithographie bekannten Findung des Mosesknaben (1834), welches durch den landschaftlichen Hintergrund mitwirkende Bild von schöngedachter Gruppirung, reiner Natürlichkeit in Bewegung und Ausdruck, er noch einmal und zwar mit verbessernden Abweichungen vom Carton gemalt hat (1842). Hierauf folgten: der Lobgesang der Mirjam, Jakobs und Rahels erste Begegnung und die Susanna im Bade. Das erstgenannte Hauptbild, die Semiramis, befindet sich im Besitze des Königs von Hannover und ist durch J. Giere lithographirt worden. (Hannöversches Kunstvereinsblatt für 1844—45.)

Ein dem Julius Hübner verwandtes, mehr sanftes und liebenswürdiges als grossartiges und energisches Talent, welches ebenfalls gern alten Geschichten neue Farben verleiht und zugleich viel Sinn für das Sentimentale und Poetische zeigt, thut sich uns kund in

Eduard Steinbrück.

Hermann Püttmann charakterisirt ihn folgendermaasen: E. St. gehört zu den reichbegabten, aber weichen Naturen, die bei den schönsten Ansichten und Vorsätzen ihre materielle Kraft überschätzen. Aus Mangel an Energie und Consequenz bildet sich bei ihnen ein vager Eklekticismus, und die Wahl ihrer Motive wird nicht von einer geläuterten Intuition, sondern vom Zufall geleitet. Das Schwärmerisch-Gemüthliche zieht Steinbrück vor Allem an, und der Trieb, die mystischen und zarten Fäden der romantischen Märchenwelt auf der Leinwand zu fesseln, verleitet ihn zur Grenzüberschreitung seiner Kunst. Ohne Beute und voll Irrthümer muss er aus dem Reiche des Fantastischen und Körperlosen, das sich kaum mit Worten beschreiben, aber nie mit sinnlichen Farben wiedergeben lässt, zurückkehren. Man denke an seine „Elfen" nach Tieck. In seinem Bilde: „Hagar und Ismael in der Wüste" ist die Mutterliebe mit wehmüthigem Gefühle und auflösender Weichheit dargestellt. Die Conturen nähern sich den hagern Entsagungsgliedern des Mittelalters, während der Ausdruck der Züge aus der neuern Jammer- und Verdrusspoesie entlehnt ist. Der Luftton des Bildes ist grau und bleiern, als Gegensatz zu dem emporgerichteten hoffnungsgläubigen Blicke der Verstossenen, in deren Schoosse das verschmachtende Kindlein ruht. Das Haupt des letztern wird sorgsam von ihrer Rechten gestützt, und der linke Arm schmiegt sich um den welken Körper. — Der Künstler hat dieselbe Situation mit etwas veränderter Decoration in seiner „Genovefa" wiederholt. Hier ist die liebende, leidende Mutter mit demselben frommen und hoffenden Blicke, ohne Stolz und Kraft in wehmüthiger Hingebung dargestellt. Die Züge sind allerdings naturwahr, schön und svelte, jedoch ohne reine Erhebung und mütterliche Kraft und Ausdauer. So geht die Tendenz des schönen Märchens: energische Duldung und Standhaftigkeit in verschwimmender Sentimentalität verloren. Genovefa sitzt im Walde an einen Baumstamm gelehnt, und hält das neugeborne nackte Kind zwischen den Knieen. Hinter ihr kommt die rettende Hirschkuh aus dem Gehölze. — Höher stellen wir Steinbrücks Gemälde: „Thisbe, an der Mauerspalte horchend." Hier verbindet sich dem Sentimentalen eine gewisse Dosis Natürlichkeit, und selbst ein mässiger Grad von frischer Sinnlichkeit spricht aus dem glänzenden nackten Rücken und den Armen des Mädchens. Vor der gesprungenen Mauer ist ein Brunnen abgebildet, zu welchem Thisbe mit einem Gefässe in der Hand gehen wollte. Mit ihrer linken Seite lehnt sie an die Mauer, und ihr reizendes Köpfchen ist mit unendlicher Anmuth lauschend niedergebeugt. Die Formen der Jungfrau sind schlank und lieblich, und ihre griechische Kleidung ist sehr zierlich und geschmackvoll. Das rothe Gewand ist über der Hüfte umgerollt, und Füsse und Oberkörper sind entblösst.

Grosse Weiche und übertriebene Abrundung in Linien und Formen, dabei eine gewisse Süsslichkeit in der Färbung, die den innern Ernst nicht durchdringen lässt, charakterisiren im Allgemeinen die Art seiner Malerei, während die Conception sich

bald der uralterthümlichen Sagengeschichte, bald der christlichen Historie und kirchlichen Legende, bald der Wunderpoesie der Romantik zuneigt. In der „heiligen Nacht" mit Figuren von Viertellebensgrösse, welches Bild sich im Besitze des Konsuls Böcker zu Düsseldorf befindet, hat St. seine ungemeine Meisterschaft im Helldunkel bewiesen, übrigens aber Altdeutschthümeleien im Architektonischen und Figürlichen gehuldigt, die das malerisch herrliche Werk für alle die, welche es nicht mit mittelalterlicher Brille betrachten können, minder geniessbar machen. In diesem Gemälde ist die Anbetung der Hirten und der heiligen drei Könige zugleich dargestellt. Genau in der Mitte des Bildes sieht man Maria in ihrer Hütte knieend vor dem Kinde, von welchem, wie in der alten Legende und in der berühmten Correggischen Darstellung, das Licht ausstrahlt. Wie hier der volle Lichtschein auf einer Seite ein Mädchen, auf der andern einen Jüngling, dem ein alter Hirt zum Contraste beigegeben ist, trifft, lässt Steinbrück einen von den drei über der Gruppe schwebenden Engeln, geblendet von dem Glanze, seine Augen mit der Hand bedecken. Rechts nahen die Könige aus dem Morgenlande, und der Mohrenkönig tritt mit seinem Weihrauchduft heran, und bildet einen romantischen Contrast mit dem schlichten Hirten, welcher auf der linken Seite ein Lamm zu den Füssen des Kindes niederlegt. Der die Weisen leitende Stern steht über der Hütte, und die Führer des noch etwas entfernten Zuges deuten auf ihn hin. — Unter Steinbrücks weitern christlichen Leistungen machen sich zwei biblische Parabeln bemerklich. In der ersten derartigen Darstellung, welche 1842 vom König von Preussen erkauft ward, sehen wir das „Gleichniss vom Säemann oder vom guten und bösen Saamen." Immitten des Bildes erscheinen in etwa Fünftellebensgrösse der Herr Christus, streuend in den Acker den guten Saamen, und gleich hinter so gutem Säemann der Satanas, welcher das Unkraut in den Weizen wirft. Zur Seite sieht man die Engel, welche der grosse Menschensohn aussendet; der eine schneidet das Korn, ein zweiter bindet's in Garben und ein dritter wirft das Unkraut, des Teufels Aernte, in den Ofen. Die Gruppirung und Contrastirung ist sehr gelungen und das Kolorit meisterhaft; nur hat die Auffassung in diesem Mixtum von Idealem und rein Realem für uns nichts Zusagendes. Im J. 1845 sah man Steinbrücks zweites Parabelgemälde: eine figurenreiche Darstellung des „Gleichnisses vom grossen Abendmahle." Der Hausherr sitzt in einer offenen Halle an der mit Speisen besetzten Tafel immitten des Bildes und lädt die Armen, die Krüppel, Lahmen und Blinden ein, die sich zur einen Seite über die Stufen herzudrängen, während auf der entgegengesetzten die früher geladenen Reichen unter Entschuldigungen davongehen. Dienende Knaben, welche Wein einschenken, bilden eine Gruppe in dem mittlern vor der Tafel befindlichen Raume; an den beiden äussersten Enden des Bildes ist die Aussicht ins Freie geöffnet. Die Vertheilung der Hauptpartien der Composition zeugt von Einsicht und künstlerischer Besonnenheit; doch waltet einiges Missverhältniss in den Entfernungen der Figuren unter sich, so dass der Blick gleich anfänglich zerstreut wird und die Einheit der Wirkung darunter leidet. Von grosser Individualität und innigem Ausdruck sind mehre, besonders weibliche Köpfe der zum Mahle geladenen Armen; einige andre Gestalten, wie der Herr und seine Diener, tragen mehr ein allgemeines, conventionelles Gepräge. Zeichnung und Kolorit sind auf tüchtiges Naturstudium begründet.

Steinbrück hat verschiedene Versuche gemacht, das Märchenhafte in den Kreis der Malerei zu ziehen und Fantasiegestalten der Romantik und der Volksdichtung in Farben zu verkörpern. Gemälde dieser Art sind: die in Laub und Felsengeklüft vorgestellte „Nymfe der Düssel", eine drittellebensgrosse Figur, welche 1837 zur Ausstellung kam und vom Prinzen von Preussen erworben ward; „Undine im Kahn" nach der Erzählung Friedrichs de la Motte Fouqué (ein durch die Wildtsche Lithographie bekanntes Gemälde, im Besitze der grossfürstlichen Gemahlin des Herzogs von Leuchtenberg); das „Rothkäppchen plaudernd mit dem Hunde" (in der Samml. des Herzogs von Anhalt-Dessau, ein allerliebstes Bild, in dem wir freilich nicht das Rothkäppchen des Grimmschen Kindermärchens, sondern nur ein gewöhnliches niedliches Kind in einem Momente naivster Unschuld sehen); endlich das berühmte „Elfenbild", welches Steinbrück zuerst für den Konsul Wagner in Berlin gemalt und dann für den russischen Thronfolger sowie für den Konsul Böcker in Düsseldorf wiederholt hat. In dieser allerdings reizenden Darstellung hat der Künstler dem kühnen Versuch, das geistig leicht Vorüberschwebende in feste Umrisse zu bannen, erliegen müssen. So märchenhafte Wesen wie das luftkörperliche Völkchen der Elfen können sich nicht zart genug dem Pinsel entwinden, ja dieser muss gradezu verzichten, die fantastisch-feinsten, von einer Dichterfeder wie der des Meisters Ludwig Tieck unserm innern, geistigen Auge vorgezauberten Scheingestalten mit materiellen Mitteln für das sinnliche Auge nachzaubern zu wollen. Hier zeigt sich am Stärksten die grosse

Kluft zwischen Dichtkunst und Malerei. Während der Dichter durch das Wundermittel der Sprache, die in frischer Unmittelbarkeit alle Schwingungen des Geistes verkündet und rasch auf dem Papiere fixirbar ist, mit grösster Leichtigkeit und schöpferischester Fülle seine Fantasieen dem nicht blos aufnehmenden, sondern mehr oder minder mitthätig sich verhaltenden innern geistigen Auge des Hörers oder Lesers vorführt, muss der Maler auf dem Gebiete der Fantasie sich mit materiellster Vorspiegelung eines der Kunst zugänglichen Moments des nur in seinem Innerauge vollständigen Bildes begnügen; er muss ein Schaustück schaffen und auf das sinnlich wahrnehmende Auge wirken, muss ringen mit der beschränkten, durchaus materiellen Sprache der Formen. Farben und Lichter, womit er auch das Immaterielliste und Geistigste sinnlich anschaubar machen soll, kann aber nie so unmittelbar und nie so unbeschränkt wie der Dichter seine innerste Anschauung zur Aeusserung bringen. Der Dichter hat den hohen Vortheil, sogleich mit dem geistigen Auge des Hörers oder Lesers in Verkehr zu treten und den geistigen Geniesser seiner Werke gleichsam zum Mitdichter derselben zu machen, während der Maler zu Geniessern seiner Werke nur Schauer hat, die er nicht wie der Dichter bei dem ganzen Gange seiner Anschauungen betheiligen kann, sondern denen er nur einen mehr oder minder glücklich herausgegriffnen Moment seines innerlich Angeschauten in mehr oder minder verständlichem Formen- und Farbenvortrage vorführen kann. Will der Maler aber einem Dichter nachdichten, so muss er vor allem gleiches dichterisches Vermögen wie dieser in sich tragen; dann wird er trotz der Beschränktheit seiner Ausdrucksmittel der Poesie mit dem Pinsel gebieten können, nur freilich nicht in Momenten, wo die Poesie über alle Natur hinausgeht und als kühnste Fantasie von keiner irdischen Beziehung mehr weiss. Steinbrück hat wenigstens gezeigt, wie weit ein guter Maler mit einem nur von den kurzen Schwingen materieller Reize getragenen Pinsel ins Reich der Geister dringen darf. Er hat als Ikaride mit wächsernem Flügelpaar dem Sonnensohn des Apollo, dem hohen Romantiker, kaum ein Streckchen nachkommen können, denn wenn man auch den Fluss der Motive und die Gruppirung in seinem Elfenbilde idealisch rein und zart finden mag, so sind doch die Elfen selbst nichts weiter als erdenhafte Geschöpfe, nackte Kinder ohne allen Durchschein von Geistigkeit, welche um ein kleines verwundertes Mädchen in einem Nachen zwischen Wasserpflanzen und Laubwerk gaukeln. Die beste Nachbildung dieses in einem Halbrund abgeschlossenen Gemäldes befindet sich in einem der letzten Jahrgänge der Lewaldschen Europa.

Die besondern Verdienste, die sich St. als Kindermaler erworben, stehen ausser Zweifel. Er hat in dieser Eigenschaft wenn auch nicht mit Hildebrandt, doch mit Hermann Kretzschmer und Andern gewetteifert. Hinreichendes Zeugniss geben schon die lieblichen Elfenkinder, mit denen das junge Bauermädchen spielt; besonders aber erinnern wir noch an das beim Konsul Wagner in Berlin befindliche, durch die Lithographie von Wildt und Tempeltei bekannte Gemälde der badenden Kinder. Wir sehen hier drei Mädchen, zwei bereits bis aufs Hemdchen ausgezogen, von welchen das eine mit dem Füsschen den Wärmegrad des Wassers prüft, während das andre am Ufer sitzt und das dritte das erste vorwärts treibt. Diese zierliche Gruppe naiver Wesen zeigt sich so eigen vergnügt wie eine Trias spielender Kätzchen. In der feinen und glücklichen Auffassung und Darstellung der Kinder dürfte St. mit Franz Albano sich vergleichen lassen, so mannigfach gebildet, so durchweg munter, hüpfend und fröhlich sind seine menschlichen Kleinigkeiten. — Steinbrück hat sich seit 1846 in Frankfurt am Main niedergelassen. Eins seiner neuesten Bilder schildert eine Scene aus der Geschichte Magdeburgs, nämlich den Moment aus den Plünderungstagen der Stadt, wo sich die Jungfrauen vor dem wüthenden Kriegsgesindel durch Sturz von den Wällen retten. — Das Monogramm, dessen sich St. bedient, hat folgende Form:

Die drei Meister:

Stilke, Mücke und Plüddemann

haben sich einen ehrenvollen Platz unter den Malern romantischer Geschichten errungen. Sie sind zugleich bedeutende Förderer der in den Rheinlanden wieder im Aufblühen begriffenen monumentalen Malerei. Ueberhaupt gehören sie zu den tüchtigsten Praktikern der Schule und man rühmt von ihren Gemälden, dass sie fast den höchsten Gipfelpunkt erreichen, bis zu welchem es saubere Ausführung bringen kann. Hinsichtlich des Ausdrucks, des geistigen Elements ihrer Bilder, neigen sich diese Künstler zwar im Allgemeinen der neuen Richtung zu, allein die Composition ist öfter

übertrieben oder unbestimmt romantisch, und die Charaktere sind bei dem Einen und Andern nicht immer bedeutend genug, öfter mehr gefällig und anmuthig als vielsagend. — Stilke gehört beiden Hauptschulen, der Düsseldorfer und Münchner an, trat schon unter Cornelius in die Düsseldorfer Akademie, wanderte mit diesem nach München (wo er in den Arkaden des Hofgartens das Fresko „Ludwig des Baiern Krönung in Rom" schuf und auch in der Glyptothek an den Fresken theilnahm) und kam später, nach einem Besuche Italiens, nach Düsseldorf zurück, um sich dem Schadowschen Stamm anzuschliessen. Am meisten hat die Periode der Kreuzzüge seine rege Fantasie beschäftigt, und seine Schilderungen jener hochromantischen Zeit gründen sich auf sorgfältige geschichtliche Studien. Zu bedauern ist nur, dass er dem Kolorit den ersten Rang eingeräumt und der gedankenreichen Composition den zweiten überlässt. In seinen Bildern pulsirt ein frisches historisches Leben, und stets haben seine geschilderten Scenen etwas Imposantes, aber die putzhafte Färbung, die glitzernden Helme und Harnische, die wallenden Federbüsche stolzer Ritterschaft etc. zeigen seine Vorliebe für das Augenfällige und Pomphafte und seine Neigung zum Geleckten und Manierirten. Wohl das bedeutendste und schönste Werk Stilke's sind seine „Pilger in der Wüste." Gebückt und mit blossem Haupte sitzt ein Pilgergreis mit verzweifelnder Miene auf dem Boden; an seine Seite schmiegt sich seine Tochter und starrt mit apatischem Ausdrucke vor sich hin, indem sie über dem Knie des Vaters die Hände gefaltet hat. Auf der andern Seite krümmt sich ein kleiner Mulatte im Todesschmerze, während ein hinter dem Alten aufrechtstehender Ritter seine Blicke weit in die Ferne sendet und dort Rettung zu gewahren scheint. Diese letztere Situation ist unzweifelbar sehr fehlerhaft, da der Zuschauer nichts von diesem erlösenden Zeichen gewahrt, und in jedem historischen Bilde ein Abgeschlossenes dargestellt werden soll. Auf diese Art wird der Zuschauer so arg getäuscht, wie der Ritter, dessen Blicke vermuthlich andeuten sollen, dass er eine Fata Morgana sieht. Als Seitenstück zu dem Mulatten liegen im Hintergrunde zwei todte Rosse. Worauf es in diesem Bilde sehr ankam, um die Handlung zu erklären: nämlich die Darstellung der Naturphänomene, das ist dem Künstler möglichst gelungen. Die Sandhügel der Wüste, in denen der Samum mit seinem tödtlichen Hauche wühlt, die glühende Atmosphäre u. s. w. sind mit herrlicher Technik dargestellt. — Nächst diesem 1834 auf der Berliner Ausstellung erschienenen Gemälde ist das höchst poetische Situationsbildchen: „die Kreuzfahrer auf der Morgenwacht" hervorhebenswerth. Auf einsamem Posten, einem Hügeldamme, von welchem man Jerusalem im Hintergrunde erblickt, sind drei Krieger gruppirt; zwei liegen noch im Schlaf auf ihren Mänteln, der dritte aber, ein glänzend geharnischter Ritter, schaut ins heilige Land hinaus, sein beobachtender Blick, ob von irgendher eine Gefahr drohe, trifft auf einen Schwarm Zugvögel, der in der Ferne aufsteigt und dem er einen Sehnsuchtsgruss nach dem Heimathlande zuzurufen scheint. Die kernhaften Charaktere, die zierliche Anordnung, die durchweg ästhetischen Formen, der landschaftlich-malerische Mittel- und Hintergrund, — dies Alles macht das Bildchen äusserst anziehend. — Auch die in grossem Maasstabe ausgeführte Darstellung des „Abzuges der letzten Kreuzfahrer", die sehr edel motivirte Composition der „gefangenen Christinnen" und mehre Scenen aus der Geschichte der „Jungfrau von Orleans" sind Meisterwerke Stilke's. Unter den Bildern aus dem Leben der Jeanne d'Arc ragt als Hauptbild die „Schlacht der Franzosen gegen die Engländer" hervor. Auf schnaubendem Schimmel braust die Jungfrau — eine wahrhaftige Windsbraut — an der Spitze ihrer Franzosen daher, die Fahne hoch emporhaltend, mitten unter den Feind dringend und alles vor sich her zermalmend. Meisterhaft ist das Schlachtgetümmel geschildert. Johanna, die keine Waffe in der Hand hat (ihr Schwert steckt in der Scheide) ist rein als höhere, die Franzosen nur zum Sieg führende Leiterin aufgefasst, welche das eigentliche Schlachten ihren Werkzeugen überlässt. Der hohe Schwung dieser Darstellung, die tüchtige Anordnung und Zeichnung und das lebenvolle Kraftkolorit offenbaren eine Meisterschaft im ganzen Sinne des Worts. Stilke's neueste Leistungen sind seine Fresken auf dem Schlosse Stolzenfels, wo er einen ganzen Cyklus von Darstellungen aus der deutschen Geschichte unternommen hat.

Heinrich Mücke, Lehrer der Anatomie an der Akademie und ein Stammhalter der Schule, theilt die technische Gewandheit, klare lebhafte Färbung und durchdachte Composition mit den ersten Meistern der Schule und besitzt ausserdem ein bedeutendes Talent für Wandmalerei, welches er durch seine historisch-romantischen Darstellungen im Schlosse Heltorf bei Düsseldorf und im Rathhaussaale zu Elberfeld glänzend dargethan hat. Auf dem Schlosse des Grafen Spee malte er zunächst die grosse Composition: „Friedrich der Rothbart und der um Gnade bittende Heinrich der Löwe auf dem Reichstage zu Erfurt." (Eine mit vieler Besonnenheit durchge-

führte Anordnung und Gruppirung zeichnet dieses Bild vortheilhaft aus. Die schön hervortretende Hauptfigur des Kaisers zeigt in der Gestalt, wie auch im Kopfe, Würde und Hoheit, und zugleich einen der Situation wohl angemessenen Ausdruck; Heinrich der Löwe aber spricht schon durch seine demuthvolle Stellung den gesammten Inhalt der Handlung deutlich aus. Die zahlreich herumstehenden Figuren könnten als Zeugen eines so merkwürdigen Moments wohl hin und wieder eine lebhaftere Spannung des Ausdrucks haben, sonst aber gewahrt man hier einen hohen Reichthum an schönen und edlen Gestalten und Stellungen. In den arabeskischen Randverzierungen dieses Gemäldes sind Bilder aus den Volkssagen vom Kaiser Friedrich und Herzog Heinrich eingeflochten.) Ferner führte Mücke im Saale jenes Schlosses, wo überhaupt der grösste Theil der Fresken von seiner Hand herrührt, die uns durch Thäters Stich bekannte „Unterwerfung Mailands" und die „Krönung Friedrich Barbarossa's zu Rom" aus. Besondere Bemerkung verdienen auch Mücke's Schlussfiguren dieser Freskenreihe aus der Geschichte des Rothbarts: St. Bernhard der Kreuzprediger und Bischof Otto von Freisingen, der Geschichtschreiber des Bartkaisers. Beide sind gut charakterisirt; der sein Werk *de gestis Friderici Imp. Aug.* vor sich haltende Bischof ist von ernster Auffassung und der Kopf desselben, welchen Mücke aus freier Imagination gebildet haben soll, von zufälliger Aehnlichkeit mit einem Bildnisse Otto's am Freisinger Münster. Der heil. Bernhard mit der Kreuzesfahne in seiner Linken stellt sich uns in der vollen Haltung des Mahners zum Kreuzzug dar. — Im Elberfelder Rathhaussaale rührt die ganze Grundidee des grossen Freskofrieses von Mücke her; in die Ausführung der vier Abtheilungen theilten sich Fay, Mücke, Plüddemann und Lorenz Clasen. Mücke malte die zweite Wand und schilderte die Einführung des Christenthums am Niederrheine durch den heil. Suitbertus.

In seinen zahlreichen Staffeleibildern macht sich viel Schwanken in der Stoffwahl bemerklich. Zu seinen frühesten Productionen gehört z. B. ein Narziss, der im Wiederschein des Baches sein eigenes Bild sucht. Dieses Gemälde kam bereits 1828 zur Ausstellung und bleibt als damaliger Versuch Mücke's, das Nackte in seinen Darstellungen aufzunehmen, interessant. Später sehen wir den Meister ins Legendarische greifen. Sein Hauptbild aus dem Heiligenbereiche ist die „Bestattung der heil. Katharina von Alexandrien", bekannt durch die Steindrücke von B. Weiss und Karl Wildt. Die Conception ist poetisch und es fehlt diesem Bilde auch nicht an schöner harmonischer Durchbildung und lieblicher Abrundung. Der schöne Leib der todten Heiligen wird von vier mit Chorgewändern bekleideten Engeln durch den stillen Aether getragen. Die Figuren sind drittellebensgross. Unten sieht man das Meer und die Berge der Erde in feierlicher Dämmerung. Dies Gemälde ist eine der Düsseldorfer Perlen in der Sammlung des Konsuls Wagner zu Berlin. Uebrigens hat es der Meister noch dreimal ausgeführt. In einer andern Darstellung schildert Mücke diese Heilige im Moment, wo sie, bereits durch das Blitzwunder vom Rädertode befreit, nun zum Tod durch das Schwert verurtheilt und noch aufgefordert wird, die Götzen anzubeten, was sie standhaft verweigert, indem sie sich abwendet vom Heidenaltare und ihre Blicke betend gen Himmel richtet. Die Anordnung ist klar, das Kolorit rein, die Handlung lebendig und der christliche Typus in der Katharina gut kontrastirend mit der heidnischen Rohheit der Richter. Sodann kennt man von Mücke eine heil. Elisabeth, welche Almosen spendet, und zwei Darstellungen aus dem Leben der heil. Pfalzgräfin Genovefa und ihres Kindes Schmerzensreich. In dem einen der letztern Bilder ist Genovefa im Kerker geschildert; das liebliche Kind Schmerzensreich liegt am Boden und streckt seine zarten Aermchen nach der Mutter empor; diese kniet vor dem Lieblinge und ringt in Verzweiflung die Hände. Dies Motiv empfiehlt sich durch geschmackvolle Anordnung. — Mehr in das geschichtlich-romantische als ins heilige Fach gehört das grössere Gemälde mit dem „heil. Ambrosius, welcher dem Kaiser Theodosius von der Kirchenthür zu Mailand fortweist." Dies Bild enthält nüchterne Aktfiguren und die Wirkung bleibt lediglich den glänzenden reichen Gewändern und Dekorationen überlassen. — Ganz der Romantik, und zwar der dichterischen, gehört das 1845 auf der Aachener Ausstellung gesehene Gemälde an, in welchem das Verbannungsleben des glücklich-unglückseligen Paares „Tristan und Isolde" geschildert wird. Während Tristan schlafend die eine Hand der Geliebten gefasst hält, angelt Isolde mit der andern nach Fischen. Das Machwerk dieses offenbar durch Immermanns reizende Vernendeutschung des mittelhochdeutschen Gedichts hervorgerufenen Gemäldes ist sehr gut, aber die Auffassung genügt nicht. Das ganze leidenschaftliche Verhältniss der Liebenden ist zu einem blos anmuthigen geworden. Welch ein gewaltig freveindes Weib ist diese Isolde, die nun schon dem zweiten Manne angehört, die um ihrer Liebe willen selbst den Betrug des Gatten und den Betrug Gottes im Meineid nicht scheut, — und wie ist sie bei Mücke heruntergebracht zu einem schuldlos rosi-

gen Mädchen, das so unbefangen aussieht als hätt' es noch nie Küsse getauscht! Tristan dagegen ist eher zu alt, zu kräftig gefasst; gerade ihm, dem stets pagenhaft Anmuthigen, ziemte diese schwere Eisenbekleidung, die ihm der kostümirungseifrige Künstler bescheert hat, am Wenigsten.

In Hermann Plüddemann begrüssen wir einen der wenigen schwankungslosen Düsseldorfer Meister, die sich entschieden im Geschichtlichen und zwar im Romantisch-Historischen bewegen. Man anerkennt in diesem Düsseldorfer einen derjenigen Künstler, welche am Ernstesten und selbst Mühsamsten nach einer tieferen Auffassung ringen. Freilich kann er die Spuren dieser Anstrengung in seinen Bildern nicht immer verwischen, was aber immerhin besser ist als die leere Fertigkeit und der theatralisch kokette Schimmer, den wir auf andern historischen Bildern der Schule bemerken. Zu seinen frühesten Compositionen gehört eine Darstellung Karls des Grossen bei der Leiche des erschlagenen Roland. Später betheiligte er sich mit Mücke bei den Barbarossafresken im Heitorfer Schlosse, wo er nach Lessings Entwurf die Erstürmung von Ikonium und nach eigener Erfindung den Tod des Rothbarts am Kalikadnus darstellte. In letzterem Gemälde, das ihm ganz angehört und das er selbst durch eine Radirung bekannt gemacht hat, findet man die allgemeine Anordnung, die einzelnen Gruppen und Figuren sehr gelungen; das gestaltenreiche Ganze ist von grosser Wirkung, und es entspricht die elegisch ergreifende Stimmung des Bildes vollkommen dem tragischen Moment. Nach diesen Arbeiten im Schlosse Heitorf beschäftigten ihn Schilderungen aus dem Leben des Entdeckers der transatlantischen Welt. Sein erstes Oelgemälde, mit dem er seine Columbiade in Farben ankündigte, betraf den weltbedeutenden Moment, wo Colombo und seine Begleiter nach mehrwöchentlicher verzweifelter Fahrt auf dem Ozean urplötzlich Land erblicken. Colombo dankt tiefgerührt dem Himmel, die Matrosen jubeln und umarmen sich in ihrer unendlichen Freude, jene aber, welche bisher wüthend über das lange Nichtssehen von dem versprochenen Lande schon den Tod ihres edlen Führers beschlossen hatten, fallen beschämt und reumuthig zu Colombo's Füssen. In dieser einsichtsvollen und an kontrastirenden Charakteren reichen Composition voll edelsten Gefühlsausdruckes hat die zu scharf gespannte Saite der Ekstase in den Zügen der Hauptperson springen müssen, wodurch der geistige Ausdruck nüchtern statt feurig geworden ist. Der Maler scheiterte an der Klippe des Unmöglichen; denn welcher Künstler vermöchte das Auge des Mannes, der eine neue Welt erblickt, mit rohen Farben wiederzugeben? Wie ist doch selbst bei dem Vorhandensein intensiver Seelenkräfte selten die äussere Erscheinung harmonisch vollendet und übereinstimmend mit der Absicht, und wie sehr bewahrheitet sich die Lessingsche Bemerkung in der Emilie Galotti, dass auf dem langen Wege vom Sitze der Fantasie bis zum Pinsel oft viel verloren gehe! — Im nächsten Bilde schilderte Plüddemann den von der ersten Weltreise zurückgekehrten Colombo bei seinem Einzuge in Barcelona. Der gefeierte Held reitet auf stolzem reich equipirten Schimmel; vor ihm her eröffnen den Zug Trompeter und sechs Indianer, die er nebst andern Besonderheiten des neuen Landes mitgebracht; neben ihm ein Ordnung haltender Herold, hinter ihm spanische Granden und Volk, das sich gern näher an ihn herandrängen möchte. Gar zu sehr spricht sich des Künstlers Bemühung aus, den Zug recht regelhaft zu bilden; ungemein hätte aber dieser Aufzug an Lebendigkeit gewinnen müssen durch Gruppen, welche sich nicht um polizeiliche Gemessenheit scherend den Fuss des Gefeierten oder den Saum seines Kleides zu berühren gesucht hätten. Indess ist die Darstellung auch als Situationsbild von Wirkung; in der scenisch gemachten Figurenmenge ist schöne Entwickelung, und die reichen Trachten sowie die glänzende Färbung begünstigen nicht wenig den Effekt dieses Zugbildes. (Das Gemälde befindet sich beim Konsul Böcker in Düsseldorf.) — Als drittes Stück der Plüddemannschen Columbiade erschien der „Tod des Colombo", ein Bild von ächtem ungeschminkten Ausdrucke und ernster Tüchtigkeit. Der Künstler zeigt sich hier ganz von seinem Gegenstand erfüllt und ergriffen. Das fromme Versinken des edeln Sterbenden in sich selbst ist ebenso schön als die Theilnahme und der Schmerz der ihn umgebenden Personen geschildert. Wir sehen Spanier einer frühern Zeit vor uns, keine lackirten Fabrikate modernster Sentimentalität und Gefallsucht. Die Gruppe als solche möchte indess zu symmetrisch und etwas trocken erscheinen. Der sterbende Weltentdecker sitzt immitten des Bildes, mit einem weissen Hemde bekleidet und in einen grossen Stuhl zurückgelehnt. Zu seinen Seiten stehen Priester mit den Heilsmitteln der Kirche, und über seinem Haupte ist an der Wand die schwere Kette aufgehangen, womit seine Glieder zum Danke für die Entdeckung einer neuen Welt belastet wurden. Ob Färbung und Beleuchtung (welche letztere nicht überall durchgeführt ist) dem Motive und dem Charakter des Ganzen entsprechen, mag dahingestellt bleiben.

Ueber die Betheiligung Plüddemanns bei den Elberfelder Rathhausfresken werden Mittheilungen im Art. „Elberfeld" folgen. Als Mitbetheiligte Plüddemanns und Mücke's bei denselben monumentalen Malereien können nicht unerwähnt bleiben

Lorenz Clasen und Josef Fay,

zwei jüngere Meister im romantischen Geschichtsfach, welche sich durch eine freie Pinselführung und lebendige Auffassung auszeichnen.

Ein zu den höchsten Aufgaben historischer Kunst sich aufschwingender, aber mehr für die Zeichnung als für die malerische Ausführung geborener Künstler ist der zu Frankfurt am Main thätige

Alfred Rethel.

Derselbe hat in der Composition eine Höhe erstiegen, die ihn, was diese Seite der Kunst betrifft, mit den ersten jetztlebenden, in den erhabensten Regionen wirkenden Meistern in eine Reihe stellt. Schon in Düsseldorf (wo sein von Schadow mit äusserster Sorgfalt und Anerkennung gepflegtes Talent bei seiner eigenthümlichen, oft auf Kosten einer sanfteren Schönheit gehenden Richtung doch eben mit den strengen Schadowschen Ansichten nicht lange harmoniren konnte, daher wir ihn 1836 plötzlich an der Spitze mehrer andern Rheinländer aus der Schule scheiden sahen) zeichnete sich Rethel durch eine energisch-charakteristische Auffassung aus, und er hat sich nachmals eine Würde und Grossheit und dabei historische Tiefe derselben zu eigen gemacht, die wie unmittelbar aus den gewaltigen Zeiten, die er darstellt, zu uns reden. Und welche hohe Vollendung zeigt sich in Anordnung und Gruppirung, welcher harmonische Fluss in den Linien, ohne dass die Kraft und das charakteristische Leben dadurch gefährdet wird. Sein erstes bedeutendes Werk, wo freilich die Malerei entschieden hinter der Composition zurückblieb, war der heil. Bonifacius, der auf der gespaltenen Götzeneiche den wilden Deutschen zuerst das Evangelium predigt, — eine jener energischen Gestalten, aus deren Augen die Glut der Begeisterung brennt und deren Muskeln gestählt sind mit festem Willen und Kühnheit. Die Gegensätze in den Blicken der Zuschauer sind mit tiefer Wahrheit hervorgehoben: hier ein dummes verwundertes Gesicht, dort ein zorniges und gehässiges, das auf die Rache Wodans harrt; hier der Ausbruch milden Glaubens in schönen weiblichen Zügen, dort ungewisses Zweifelszucken in intelligenten Häuptern. (Zur Zeit als der Künstler diese Bonifaciuspredigt componirte, spukte in Düsseldorf unter dem Namen der Stilhaftigkeit ein allgemeines und deshalb inhaltloses Ideal von Schönheit, das sich zwar auf eine Abstraction von den Kunstwerken der Alten und der grossen Italiäner zurückführen liess, aber bei der Unbegrenztheit des Begriffs ein mehr oder minder flüssiges blieb. Bei den meisten Künstlern, welche dem vagen Ziele des unbestimmt Idealen nachjagend hübsch stilhaft werden wollten, lief es nun auf eine gewisse sanfte und wellenhaft graziöse Schwingung hinaus, wobei natürlich allem Männlichen und Scharfen, Energischen und Charakteristischen der Krieg erklärt ward. Um jenes Idealstils willen ward nun der feurig schaffende Rethel gezwungen, seinen alten Deutschen die barbarischen Zöpfe abzuschneiden, die sie auf seinem ersten Entwurfe trugen, damit musste er ihnen aber zugleich wie einst Delila dem Simson alle Kraft entziehen. Die wilden Germanen bekamen zahme Mützen und wurden wohl oder übel stilhaft; Rethels lebendige Vorstellung von diesen Barbaren ging natürlich mit solcher Verallgemeinerung ihres Kostüms verloren. Der korrigirte Carton galt nun für ein Muster von Stilhaftigkeit, wenn auch etliche Stimmen zu flüstern wagten, dass der Künstler das Leben und die Kraft seines ursprünglichen Entwurfes einer matten charakterlosen Schönheit, die eben deshalb keine Schönheit sei, zum Opfer gebracht habe.) – Unter Rethels spätern Leistungen heben sich hervor: Daniel in der Löwengrube (welches durch eine Steinzeichnung von Josef Fay und einen kleinen Stich von Xaver Steifensand bekannte Werk im Städelschen Museum zu Frankfurt sich befindet) und die Nemesis oder die den Mörder verfolgende Gerechtigkeit, ein keineswegs hinter der Composition zurückstehendes Gemälde beim Oberst von Reutern in Düsseldorf (bekannt durch die Lithographie von A. Kaufmann); ferner das geistreiche Bildchen der Manteltheilung des heil. Martin in schneebedeckter Landschaft bei scharfem Winterlicht; die Versöhnung Kaiser Otto's I. mit seinem Bruder Heinrich; die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs nach der Lützener Schlacht; endlich das grosse Lebensbild Karls des Fünften (im Kaisersaale des Frankfurter Römers). Neuerdings hat Rethel sich kurze Zeit in Rom aufgehalten und dort einen auferstehenden Christus für die Frankfurter Nikolaikirche gemalt, — ein Höhenbild von ungünstigem Format, auf welchem die bewachenden Krieger sehr eng zusammengruppirt werden mussten. Rethels Talent kann sich weniger im specifisch

Christlichen wohlfühlen; seine Hauptbedeutung hat es in Zeichnungen weltgeschichtlicher Scenen. Das zeigen seine Cartons zu Freskodarstellungen aus Karls des Grossen Leben, die er im Auftrage des rheinisch-westfälischen Kunstvereins im Kaisersaale seiner Vaterstadt Aachen ausführt, und mehr noch die genialen, den Zug Hannibals über die Alpen schildernden Compositionen, die er nach Titus Livius und Polybius Berichten entworfen hat. Er führt uns mit den Karthagern über die Rhone, und wir erschrecken mit ihnen über die wilden blonden Gestalten der armen Alpenbewohner; im zweiten Bilde fallen diese die Karthager an, jagen die Reiter in die Flucht und setzen ihnen über tiefe Felsschluchten nach; von Frost und Angst durchbebt kommen die Karthager in die Eisregion des Gebirges, vor und neben sich sehen sie ihre Kameraden im Schnee versinken. Höchst fantastisch ist der Durchbruch einer Gruppe Reiter mit Rossen und Elefanten, welche von Wölfen und Geiern umkreist werden; zuletzt langt der Rest des Heeres auf der Spitze der Alpen an, Hannibal zeigt seinen Leuten das fruchbare Land, durch welches blinkend der Po sich schlängelt, über dem sich die Morgennebel zertheilen; vom Schalle der Tuba geweckt fliegen die Geier in den Wäldern auf und die letzten Mannen klimmen freudig den Fels hinan. Das ist die Geschichte in ihrer grossen Wahrheit und das ist Geschichtmalerei! Diese sechs Compositionen zu Hannibals Alpenübergang sind vorderhand nur gezeichnet, noch nicht in Farben ausgeführt. Möchte Rethel ihre Veröffentlichung im Stich veranlassen! — Des Meisters Zeichen besteht in der Namensabbreviatur:

Kiederich und Volkhart

sind ebenfalls bedeutende Talente im geschichtlichen Fach, welche aber den höhern weltbedeutenden Momenten der Geschichte nicht ausweichen und der edelsten Geschichtmalerei mit allen Opfern sich zuwenden sollten, statt in die bedenkliche Richtung der Besondergeschichten und der bühnenmässigen Scenen zu verfallen.

Eins der würdigsten Werke Kiederichs ist „Karl der Fünfte im Kloster St. Just.“ Man gewahrt hier ein schönes ernstdurchdachtes Motiv. Der lebensmüde Kaiser sitzt einem Leichnam gleich in seiner Zelle und seine Uhren umhängen ihn wie Todtenglocken, auf deren letzten Klang der alte arme Mann, der früher der halben Welt zu gebieten wähnte, ängstlich zu horchen scheint. Noch hat er aber nicht alle Lebenslust abgeworfen, denn der rothe kostbare Sessel, worin seine gebrochene Gestalt zusammenhockt, ist mit dem stolzen Doppeladler geschmückt und bezeugt, dass ihm auch hier in der Entsagungskutte die kaiserliche Eitelkeit noch verblieben ist. — Sodann erwähnen wir den „sterbenden Grossmeister Lavalette“, ein von Kiederich mit möglichster Energie und möglichstem Ausdruck durchgeführtes Bild. Schade nur, dass der reiche und kräftige Vortrag der Gruppe und das sich hier durchweg kundgebende Streben nach Charakteristik an einen undankbaren Gegenstand verschwendet ist. Die gerechte Kälte des Publikums bei Darstellungen von Scenen aus der Specialgeschichte sollte die Maler doch zur Einsicht bringen, dass nur allgemein bekannte Geschichtsmomente oder jene Situationen, in welchen eine allgemein menschliche Idee zur Erscheinung kommt, für künstlerische Darstellung geeignet sind. Die Stoffwahl ist allemal verfehlt, wenn das Werk eines erläuternden Commentars bedarf, um nur das oberflächlichste Verständniss zu vermitteln. — In einem spätern Werke, der Scene zwischen Kaiser Friedrich dem Zweiten und seinem Kanzler Peter de Vineis, wie der erstere entdeckt, dass der Arzt des letztern ihn vergiften will, ist Kiederich in der Wahl des Gegenstands mit Julius Schrader zusammengetroffen. Die Composition ist wesentlich verschieden von der Schraderschen, obgleich in beiden der Moment, in welchem der vermeintliche Verbrecher ergriffen wird, mit dem ersten Momente der Entdeckung fast zusammenfällt. Hier hat sich der Kaiser aufgerichtet, Zorn im Antlitz, fieberhaft bewegt; seine Haltung ist mühsam und gebrochen, er streckt seine Hand mit dem Ausdruck der Entrüstung und des Vorwurfs aus; sein Blick haftet auf dem Kanzler. Sein Sohn ist ihm, stützend und besänftigend, beigesprungen, mehr besorgt um den Kranken als auf die Festnehmung des Verbrechers bedacht. Der um den gefallenen Becher aufzuheben kniende Arzt wird, wie im Schraderschen Bilde, von der Wache ergriffen, aber er ist weniger scheusslich, er ist mehr ein alter Heimtücker, ein Heuchler, vielleicht ein Mann, der zu einem solchen Verbrechen nie gekommen sein würde, hätten ihn nicht die Ueberredung seines Herrn und das Geld dazu vermocht; wogegen er im Schraderschen Bilde den Stempel einer schlechten Natur, einer verworfenen Bosheit trägt. Kiederichs

Bild ist nicht so schön in den Linien als das Schradersche, dagegen an mehren Stellen charakteristischer. Sein Pinsel ist weniger geschmeidig als scharf zeichnend, sorgfältig und berechnend. Seine Farbe ist mehr ernst als elegant. In allen seinen Bildern geht er historisch kritisch zu Werk und sucht sich die genauesten Kenntnisse des Einzelnen der Personen und Zustände zu verschaffen. So ist die Annahme der Gegenwart eines Sohnes des Kaisers bei diesem Vorfall historisch begründeter als die der Tochter des Kaisers auf dem Schraderschen Bilde.

W. Volkhart hat ebenfalls Meisterschaft in scenischen Darstellungen entwickelt. Vielen Beifall erwarb sein Bild der „Ermordung des Sängers Rizzio zu den Füssen der Maria Stuart", obgleich dasselbe nicht frei ist von Theatereffekt und Kostümprätension. Sein späteres Bild: der „Todesgang der Maria Stuart" (wonach ein kleiner Stich in Gottfr. Kinkels Jahrbuch vom Rhein 1847 sich befindet) hat einen tieferen Fond des Seelenlebens als jenes. Die Situation ist ergreifend, ohne grässlich zu sein, und erweckt zugleich Betrachtungen, die dem Werk einen höhern Standpunkt geben. Dennoch hat die Composition einige Härten; auch ist die Farbe schwer. Bei solcher Richtung, wie sie Volkhart eingeschlagen hat, ist es ein Haupterforderniss, dass das Bild ein frappanter lebensfrischer Abdruck der Zeit sei, in welcher die Handlung vorgeht, wodurch ihm jede Erinnerung an eine Bühnendarstellung benommen werden muss.

Als eine bedeutende Kraft für das Geschichtsfach hat sich ferner Benzon gezeigt im heiligen Kanut, der in der Kirche durch Meuterei seinen Tod findet. Es ist dies ein Bild voll Lebens und Bewegung, und wenn auch wilden Feuers, doch nicht roh in der Haltung.

Martersteig aus Weimar, der den Grund zu seiner Bildung in Düsseldorf gelegt, seine Weiterbildung aber unter Delaroche in Paris gesucht hat, ist als ein grüner Zweig zu betrachten, mit dem sich die rheinische Schule sehr würdig den Franzosen empfiehlt. Die Wahl seiner geschichtlichen Stoffe bleibt deutsch; eins seiner jüngsten Gemälde, das Bildchen der „Uebergabe der Augsburger Confession", ist in Gesammtauffassung und feiner Charakteristik, in Haltung und Durchbildung so ausgezeichnet, dass es, trotz des kleinen Formates, den vollendetsten geschichtlichen Bildern, die in neuester Zeit entstanden, zugezählt werden muss.

Wir beschliessen diese Künstlerreihe mit einem jungen Meister, der aus dem Nachwuchs der Schule sich wie ein Heros erhoben und neuerdings selbst in Rom durch seine Malerei entzückt hat:

Julius Schrader.

Dieser früher gern orientalisches Genre bearbeitende Künstler (wir erinnern an seine Sultanin im Kiosk, an seine im Haarem musicirenden Odalisken und an die Griechen und Aegypter am Meeresstrande bei Alexandrien) gewann die höhere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch seinen 1843 auf der Düsseldorfer Ausstellung erschienenen „Vergiftungsversuch am Kaiser Friedrich II." Dies Werk stand nebst dem schon erwähnten gleichzeitig ausgestellten und gleichen Stoff behandelnden Bilde von Kiederich und der Semiramis von Köhler auf jener Ausstellung obenan und siegte durch seine schlagend dramatische Wirkung über das ebenfalls sehr verdienstliche, aber mehr episch gehaltene Kiederichsche Werk. In Folge der grossen Anerkennung dieses tüchtigen Schrittes in die historische Scenenmalerei unternahm Schrader die Schilderung einer drastischen Scene aus der italischen Geschichte: „Cenci vor Papst Gregor dem Siebenten", womit er sich ein dreijähriges Stipendium zur Weiterbildung in Italien erwarb. Zu Rom entwarf er das dritte grosse historische Bild, und er entnahm diesmal seinen Gegenstand einer schönen Episode der englischen Geschichte. Es ist die Uebergabe von Calais (1346) in dem denkwürdigen Momente, wo Eduard III. das Todesurtel an sechs der vornehmsten Bürger, die sich zu freiwilligen Opfern für alle dargeboten, vollstrecken lassen will, aber von seiner Gattin und seinem Sohne zur Milde und Gnade bewegt wird. Der dramatische Gegenstand, die lebendige Composition, die bedeutende Charakteristik und die an die praktisch kecke Weise der besten französischen Meister erinnernde Behandlung mussten dem ausgeführten Gemälde hohen Beifall selbst in der ewigen Stadt erwerben, wo doch das Grosse und Herrliche der Kunst etwas Tagtägliches ist. Seltenerweise sind wir hier in dem Falle, über das Werk eines Düsseldorfers den doppelt interessanten Bescheid aus der Feder eines italiänischen Künstlers, Camillo Pucci, mittheilen zu können. Im Febr. 1847 erschien in dem litterarisch-artistischen Blatte „Fanfulla" ein von Pucci an den Marchese Selvatico gerichteter Brief, worin es unter anderm heisst: „*Für jetzt einige Auskunft über ein Werk germanischer Kunst, das in diesen Tagen hier mit Recht berühmt geworden. Es ist dies ein grosses Geschichtsbild Schraders aus Preussen,*

eines jungen Mannes unter 30 Jahren, der aus der Dunkelheit, in welcher er bisher für uns lag, als Riese hervorgetreten. Das Werk ist nicht die Frucht fremder Gunst; Schrader war sein eigner Mäcen.

Die Scene ist das Innere des königlichen Lagerzelts. Eduard auf dem Throne vor Zorn und Rache glühend, will dem zwischen einem Pagen und Stabträger stehenden Richter Befehl geben, die über jene seinem Zorne dargebotenen Unglücklichen ausgesprochene Todessentenz auszuführen; doch dämmert in seinem Angesicht so etwas von widerwilligem Zögern und Bedenken auf. Die Bürger stehen dem Könige gegenüber demüthig gekleidet und barfuss mit einem Stricke um den Hals, von Angst, Ergebung, tiefem Schmerz und qualvoller Ungewissheit durchdrungen, aber auch von Geistesstärke, je nach dem individuellen Charakter. Rechts vom Könige bittet sein junger Sohn für sie, links seine Gattin, die nicht blos fordert und fleht, sondern mit einer insinuirenden, heftigen, unaussprechlichen Bewegung ihm Gnade für jene verlassenen Väter, Gatten, Söhne und Brüder abnöthigt. Hofdamen in schwebender Sorge zwischen Furcht, Trauer und Hoffnung schliessen auf des Bildes linker Seite das Drama, das mit einer Klarheit und Wärme des Gefühls dargestellt ward, welche den Beschauer lebhaft bewegt.

Dabei hast Du Dir ein Bild von ausserordentlicher Dimension mit überlebensgrossen Figuren zu denken und in pikanten, kräftigen, glanzvollen Haupttönen ohne Ueberladung, voll Harmonie. Das holländisch-venezianische Kolorit hat etwas Ernstzüchtiges und wunderbaren Einklang mit der gemalten Geschichte. Die Zeichnung ist durchdacht, weit und von äusserster Sicherheit bei Meisterschaft des Pinsels ohne Missbrauch von Farbenpomp; historischer Charakter in den Köpfen mit Mannichfaltigkeit und Wahrheit im Ausdruck und Kolorit treffend wiedergegeben; ängstliche Treue im Kostüm der Zeit und andern Nebendingen. Alle, Puristen wie Eklektiker, sind hier über diese Vorzüge des Kunstwerks im Allgemeinen einverstanden.

Du begreifst indessen leicht, dass auch dieses nicht ohne allen Fehl ist. Welches wäre das auch? Der Eine sieht zu starke Schatten in den zweiten Höhen, so auch ich. Ein Anderer bemerkt Verstösse gegen die Perspektive in dieser oder jener Figur; ein Dritter wünscht theilweis mehr Genauigkeit; ein Vierter mehr Wahl im Faltenwurf. Indessen versichere ich Dir, dass, gesetzt auch ein geringster Theil dieser Ausstellungen wäre begründet, diese Flecken doch alle unter den grossartigen, überschwenglichen Schönheiten des Bildes sich verlieren, in welchem alle Pulse des Lebens laut pochen. Diese Leinwand bezeugt, dass wer sie bemalte, mit leuchtendem Talente begabt ist, mit einem für grosse Leidenschaften empfänglichen Herzen, und was sehr wichtig ist, sie durch die Kunst der Farben darzustellen vermag. Er hat durch das Werk bei der Gesellschaft eine Schuld des Genies aufgenommen, er wird sie in dem unvergesslichen Andenken seines Namens und durch die Bereicherung der Kunst mit andern ähnlichen Schöpfungen abtragen."

Soweit der Bericht Pucci's an Selvatico. Eine deutsche Stimme aus Rom bemerkt zu dem Schraderschen Bilde: „Die ergreifende Begebenheit ist mit Klarheit erfasst und durch eine wohlgegliederte Composition mit dramatischer, schön gemässigter Lebendigkeit veranschaulicht, der Vortrag aber ist dermaasen brillant und sowohl in Rücksicht auf gründliches Formenverständniss als auf Farbenpracht mit einem solchen Ernst und einer solchen Liebe durchgeführt, dass man es wohl begreift, wie namentlich die italiänische puristisch gebildeté Jugend davon wahrhaft berauscht ist." — Im April dieses Jahres reiste Schrader mit seinem Werke von Rom ab, um es in London zur Ausstellung zu bringen.

Noch mehre im Geschichtlichen schöpferische Künstler, theils fertige Meister, theils entschieden auf Meisterschaft hinsteuernde Jünger, würden hier Besprechung erfahren, wenn wir diesen Artikel zu einem Buche anwachsen lassen könnten. Wir müssen uns begnügen mit Hinweisung auf Aug. Gust. Lasinsky zu Köln (welcher durch Oelgemälde wie „Tells Tod", durch romantische Wandmalerei auf der Burg Stolzenfels und durch Mitbetheiligung an den Kölner Domchorfresken bekannt ist), Julius Knorre von Königsberg (der das treffliche Bild der „Ermordung des Bischofs Stanislaus durch den Polenkönig Boleslaw" geschaffen hat), Joh. Georg Meyer von Bremen (der sich in biblischen Geschichten, namentlich im „Untergang Sodoms und Gomorra's", stark zeigte), Otto Mengelberg von Köln (der mit alttestamentlichen Historien begann und nun der romantischen Geschichte zuzuneigen scheint), Wilhelm Camphausen von Düsseldorf (an welchem die Schule einen befähigten Schlachtenmaler besitzt), Siegert aus Neuwied (der durch seinen unter dem Zu-

chen (die Figuren 10—11 Zoll hoch), welche hinüberschauen nach einem ziemlich entfernten, von Wasser durchschnittenen Thale. Eine Anzahl Rekruten werden ans jenseitige Ufer hinübergeschifft, unter ihnen der Bräutigam des einen Mädchens, welches von schweren Gedanken erfüllt ist und von der Gespielin getröstet und aufgemuntert wird. Die Anordnung ist sehr ungekünstelt und die Stimmung des Bildes höchst lyrisch. Beckers Hauptbilder jedoch sind: die grossartige Schilderung der vom Gewitter überraschten Schnitter (welches ausserordentlich bedeutsame Meisterstück durch den schönen Stich von Xaver Steifensand, Vereinsblatt des rheinisch-westfälischen Kunstvereins pro 1843—44, bekannt ist) und die nicht minder ausgezeichnete Darstellung des auf dem Felde vom Blitz getroffenen Hirten, die 1844 vom Städelschen Institut für 3000 Fl. erworben ward. (Eine von Becker in Wasserfarben ausgeführte Zeichnung vom blitzgetroffnen Schäfer, die nicht etwa blosse Skizze ist, sondern als ein selbständiges Bild sich geltend macht, trifft man in der Samml. des Fräuleins v. Waldenburg zu Berlin.) In ersterm Bilde sehen wir eine Gruppe von Landleuten, Greisen, Männern, Frauen und Kindern, die bei der Aernte beschäftigt sind und eben unter Schrecken und Angst gewahr werden, dass der Blitz in ihrem, rechts im Hintergrunde liegenden Dorfe eingeschlagen hat. Ihre entsetzten Blicke und Geberden richten sich nach der Flamme, die aus der Mitte des Dorfes emporsteigt. Dieses liegt von einer breiten und tiefdunkeln Masse von Gewitterwolken und Regen verhüllt; die erschrockenen Landleute dagegen sind von einem gewitterhaften, durch die dünnern Wolken brechenden, über die hellen Aehrenfelder hin

glänzenden Sonnenlichte beleuchtet, wodurch das Bild in zwei grosse, einfache Licht- und Schattenmassen getheilt wird. Die Anordnung und Gruppirung ist meisterhaft. Alles ist aus kräftiger frischer Beobachtung der Wirklichkeit hervorgegangen, voll Leben und Ausdruck und doch zur Anmuth und Schönheit (aber nicht weiter als es dem Gegenstand zukam) gereinigt. Das Ganze ein wahres Prachtstück dieser Schule. — In allen den genannten Bildern hat sich Becker als gemüthreicher lyrischer Volksdichter bewährt; es sind ächt deutsche rührende Idyllen, voll Sinnigkeit und Zartheit, Derbheit und Wärme, und im Compositionellen und Technischen unbedingte Meisterwerke. Ueberall ist zugleich nationelles Figurengepräge, wodurch uns diese Schilderungen wunderbar anheimeln. Im Schnitterbilde z. B. führt er uns die Westerwälder Landleute in ihrer malerischen Tracht und eigenen Geberdung vor, wodurch dieses Gemälde so äusserst naturwahre Wirkung macht. — In dem Bilde, das wir hier im Holzschnitt wiedergeben, sieht man einen in der Abendkühle von der Arbeit heimkehrenden Bauernburschen dem zum Brunnen gehenden Mädchen nachwandeln. Es ist der Gegenstand seiner Liebe, welchem er beklommenen Herzens folgt. Jetzt, beim leisen Säuseln der Blätter, wirbt er mit schüchternem Ausdruck um ihre Liebe, und wie erschrocken über das kaum herausgebrachte Wort seines Liebesantrags sucht er ängstlich in ihrem Blicke sein Schicksal zu lesen. Glücklicherweise sagt dieser Blick, dieser innige, mit dem sie sich zurückwendet, ihm genug.

Während Becker in seinen Schilderungen idyllischen Volkslebens die Bewegung, die ernsten Scenen, das Dramatische und Tragische vorzieht, stellt der gleichzeitig mit diesem seinem Freunde in Düsseldorf gebildete, ebenfalls in Frankfurt domicilirende

Friedrich Jakob Dielmann

das Landleben von seiner heitern genusslichen Seite dar und schildert die ruhigen freundlichen Zustände des Volks. Dielmann ist von Haus aus Landschafter und hat ein so bedeutendes Talent für richtige Anwendung der Staffage, dass seine Bilder auf höchst angenehme Weise den Uebergang von der Landschaft zum Genre vermitteln. Sie offenbaren den Reiz des ländlichen Lebens in der Verschmelzung mit der Natur und dürften in Betracht der Verwachsenheit des Volks- und Naturlebens wohl ganz zum Genre zu rechnen sein. Der Meister führt ein Kunstleben, das man ein beschauliches Naturschlendern nennen kann. Absichtlos zieht er durch die Dörfer, spricht und scherzt mit dem Landvolke, und ohne bestimmten Zweck, ohne eine Idee, zu welcher er nur die Gestalt suchte, überlässt er sich mit sinnigem warmen Gemüthe den Eindrücken der Natur und ihrer Menschen, bereit aufzuthun, wenn es ans Herz klopft, und aufzunehmen, was ihm geboten wird. So findet er Dinge, die hundert Andern entgehen, reizend, werth der Darstellung und hat das Geheimniss, sie so darzustellen, dass sie jedem reizend erscheinen müssen. Aus einem solchen Leben mag sich's vielleicht erklären, warum er so wenig Grosses, viel Zeit und Mühe erheischendes, geschaffen hat. Er kann sich nicht daran gewöhnen, eine Scene, deren innere Composition das Werk eines Augenblickes war, so lange vor sich zu sehen; er verlangt immer nach Neuem und liebt daher am meisten kleinere Bilder, oder Aquarellzeichnungen, in denen er Meister ist. Aus diesem Grunde wird es auch schwer, besondere Bilder hervorzuheben. Der Rhein und das schöne Oberhessen mit seinen kräftigen Bewohnern, besonders im Schwalmthale, ist seine Kunstheimath, der auch Becker seine meisten Figuren und Gegenden entlehnt hat. Die malerische Tracht jener Gegenden, die grossen, stolzen Gestalten, die meist hellblonden Haare mit den frischen Gesichtern, das Lebensfreudige im Charakter sind vortreffliche Gaben für den Genremaler. Bald malt er „*eine Prozession*" in einem stillen, friedlichen Dorfe, wo zwischen alten Häusern und grauem Gemäuer der Flieder und die Rose blüht und man über dunkle Giebel und frischbelaubte Obstbäume auf ferne grüne Berge und graue Schlossruinen schaut, während an ihrem Fusse der Rhein mit bewimpelten Kähnen sonntäglich dahinfliesst. Bald bringt er „*den Dorfplatz*", den die hohe, alte Linde überwölbt, in deren Schatten die Greise und Weiber des Dorfes plaudernd sitzen. Dann sind wir beim „*Kirchweihfeste*", das seinen Anfang des Morgens nach der Hochmesse auf dem Platze vor der Kirche nimmt. Vogelschützen sind schon in ihren grünen Kleidern da, der fabelhaft kostümirte Tambourmajor fehlt nicht und rings umher stehen die festlich gekleideten Bauern und Bäurinnen des Dorfes mit ihren Gästen. Dann befinden wir uns an stillen Wiesenplätzen, „*ein Schäfer hütet seine Heerde*", Bauern stehen schwatzend oder wandeln mit den Dirnen vorüber. Bald ist es auch nur eine einzelne Figur, die mit der Landschaft das Bild macht. Besonders bekannt ist das auch lithographirte Bild: „*das Bauermädchen unter der Thüre.*" Behaglich steht die junge, frische Dirne unter der Thüre des Hauses, das nur bis über die Thüre ins Bild aufgenommen ist; die Beine nachlässig

übergeschlagen, mit dem Strickstrumpf in der Hand, schaut sie vergnüglich auf die Katze, die in lustigen Sprüngen mit dem Garnknäuel spielt. Eine ihm ganz eigne Virtuosität hat er in Darstellung von Kinderscenen; es kann nichts Naiveres, Lieblicheres, auch Drolligeres geben, als seine Bauernkinder. Reizend ist die Kindergruppe, welche, in gemüthlichem Kreise spielend, vor einem Heiligenhäuschen sitzt, während ein älteres Mädchen den kleinsten Knaben auf dem Arm emporgehoben hat und dieser sein Brod mit dem Christuskinde theilen will. Naiv sind die Kinder, die, in der Kirche knieend, plaudern statt zu beten, ein gleicher Kontrast, wie die weite, helle Landschaft zu der kleinen düstern Kapelle. Solcher Scenen hat der Künstler eine Fülle und er bedürfte nur der Ausdauer, um Bedeutendes hervorzubringen. So hat er bei Gelegenheit des Gutenbergfestes 1841 für seine Sachsenhäuser Weingärtner die Fahne mit einer ganz vortrefflichen Charakterscene geschmückt, die werth wäre, in ähnlicher Weise in Oel ausgeführt oder wenigstens durch eine Radirung vervielfältigt zu werden. Das bunte Treiben der Weinlese ist hier in Art einer Arabeske geschildert. Da singen und schneiden Winzer und Winzerinnen, da lärmen und schiessen und trinken die Burschen und fröhlich wird die goldne Traube in die Tonne gebracht. Eines seiner grössesten ausgeführten Bilder sind „*die schlendernden Bauermädchen.*" Drei, vier lustige Dirnen wandeln auf der Chaussée vor dem Dorfe, plaudern und singen. Hier ist die wahre Gemüthlichkeit. Sie haben kein Ziel; ihre Freude ist das Ruhen im Freien, im Festsonnenschein. Ihr Genuss ist nicht aussen, denn sie gehen ja nicht von dem Wege, den sie tagtäglich betreten; innerlich sind sie froh und vergnügt und feiern den Sonntag ohne Essen und Trinken, ohne Putz und Geräusch, nur in Gespräch und Gesang — Von Dielmann selbst lithographirt kennt man den „*Rheinischen Bauernhof*" etc. Von Jentzen ward in Steinzeichnung wiedergegeben das beim Bankier Hirschfeld in Berlin befindliche Bild des mit der Katze spielenden hessischen Landmädchens. Ein humoristisch gemüthliches Bild: zwei gesundheitstrotzende hessische Dirnen bei dem Invaliden, Schnurren aus seinen Feldzügen erzählenden Dorfschmied, findet man im Frankfurter Miniatursalon gestochen.

Nach diesem Zeichner landschaftlicher Menschen und volkbelebter Natur bewillkommnen wir in

J. G. Meyer von Bremen,

einen trefflichen Landvolkschilderer, der ebenso wie Becker und Dielmann eine kräftige und malerische Bauernrasse, welche im Hessischen existirt, durchstudirt hat. Sein herrlichstes Genrestück ist das figurenreiche Gemälde des Amtsjubiläums eines Dorfpastors. Der letztere, eine Achtung und Vertrauen einflössende Gestalt, empfängt die von ihm geliebten alten und jungen, männlichen und weiblichen Pfarrkinder, welche ihn mit Blumenguirlanden beschenken und ihn beglückwünschen. Allen lacht das Herz im Leibe, dass sie dem würdigen Herrn eine Freude bereiten können und dass sie an diesem Tage — bei allem Respekt — doch recht familiär sich ihm nähern und ihm die Hand drücken dürfen. Ueberraschend ist die Art, wie Meyer diese glückliche Stimmung durchführt, das feine, richtig auffindende Gefühl, das ihn bei Auffassung der Individualitäten leitet. Die allgemeine Gesichtsbildung der Männer und Weiber, der Körperbau, das Kostüm verräth durchweg sofort den nationellen Typus; alle Formen sind bestimmt, unverwischt, die Männer stämmig und ländlichsittlich, die weiblichen Figuren derbwüchsig und doch nicht plump, mit kurzen, kaum das Knie deckenden Röcken, wodurch sie an die Guggisbergerinnen in der Schweiz erinnern; die Kinder rund, munter und liebenswürdig. Gleiche Liebe und Sorgfalt wie den Dorfleuten hat der Maler dem Pfarrer und seinem alten Küster gewidmet. Die Färbung ist klar und ruhig, die Pinselführung sicher, die Anordnung vortrefflich. Andre hervorhebenswerthe Genrebilder Meyers sind: der aus dem Freiheitskampfe heimkehrende Soldat (ausgestellt 1841) und die Kinder beim Blindekuhspiel.

Als jovialer Scenenmaler ist bekannt

Joh. Bapt. Sonderland.

Dieser Künstler schildert lieber nach Gedichten, die ein Volksbild abgeben, als dass er unmittelbar in das Volksleben selbst sich verstiege. Auch liebt er für seine Figuren ein den Miniaturen sich annäherndes Format, welches für umfassendere Volksgemälde nicht praktisch erscheint. In manchem seiner Oelbildchen geht die zierlichste Ausführung mit der lieblichsten Conception Hand in Hand. So z. B. in dem geschmackvollen Kabinetstücke „Hans und Grete" nach Uhland; in den fröhlich heimfahrenden „Schnittern" nach einem Abendliede von Salis etc.

Am Bekanntesten ist Sonderland durch seine Radirungen, die unter dem Titel: *Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtern* im Verlage des Düsseldorfer

Kunsthändlers Julius Buddeus erschienen sind. Der Gedanke, geeignete Gedichte in mehr oder minder arabeskenhaft gefassten bildnerischen Compositionen wiederzugeben, war unstreitig ein glücklicher; auch hat die Ausführung alle Anerkennung gefunden. Man bewundert in dieser reichen Blätterfolge die unerschöpfliche Lebendigkeit der Sonderlandschen Fantasie, besonders im Bereich des Barock-Humoristischen, wo unser Künstler um Gestaltungen, Bewegungen, Actionen, auch in den abenteuerlichsten Dingen, nie verlegen ist und fast nur das Uebermaas seiner Productionskraft zu zügeln hat. Mag indess Sonderlands Anschauung auch noch so kräftig sein, um seiner Fantasie die darzustellenden Gegenstände vollkommen lebhaft vorzuführen, so verlässt er sich doch vielleicht zu sehr auf diese innere Anschauung und vernachlässigt die unbefangene Beobachtung des Lebens. Bereits hat sich Sonderland in mehrfacher Beziehung, besonders bei schlichteren Darstellungen, gewisse stereotype Formen und Wendungen angewöhnt, welche nun selbst auch in der Behandlung fantastischer Scenen hervortreten. So erscheint ein tüchtiges Talent leider auf dem Wege, zur wirklichen Manier zu verflachen. — Sonderlands Künstlerzeichen ist:

Ganz bedeutsam erscheint in scharfer Lebensauffassung

Meister Hasenclever,

der mit der äussersten Delikatesse der Ausführung eine gemüthliche Schalkhaftigkeit vereinigt, wie man sie nur auf den besten Bildern der Holländer, insbesondere des Jan Steen, antrifft. Unter seinen ältern Bildern ist das trefflichste der Nieser, der mit der Dose in der Hand in einem Lehnstuhle sitzt und im Begriffe zu sein scheint, den zurückgelegten Kopf nach vorn überzuschnappen und eine Explosion erfolgen zu lassen. Sodann ist sein von der Universität heimkehrender Hieronymus Jobs mit gewichstem Schnurrbart, ledernen Hosen, Dollmann, Säbel, Peitsche, Kanonen, Sporen und gespreitzten Beinen, ein mit so freiem Bewusstsein und mit solcher Naturwahrheit geschaffenes Bild, dass dasselbe eine der höchsten Ehrenstellen im Reiche des Humors ansprechen darf. Zugleich hat Hasenclever enormen Fleiss auf die Malerei verwandt und sein Werk kann hinsichtlich der miniaturartigen Ausführung neben das Gelungenste von Gerhard Dow, Metzü etc. gestellt werden. Der höchst talentvolle Künstler hat noch mehre äusserst ergötzliche, mit ächtem Humor ausgestattete Darstellungen aus der Jobsiade gegeben. Die Richtung, die sich in ihnen beobachtet zeigt, ist einerseits die einer angemessnen Stylistik, welche dem Komischen das Pathos als Folie unterlegt, andrerseits die einer feinen individualisirenden Charakteristik, die aus dem einfachen Grundmotiv der dargestellten Scene eine reiche Fülle der ergötzlichsten Einzelheiten zu entwickeln weiss. Im „Student Jobs" überwiegen stylistische Anordnung und das hierin komische Pathos des Ganzen; „Jobs im Examen" aber zieht besonders durch die feinste Abstufung der Charaktere an. Sowohl der verblüffte und geängstigte Examinandus in seines Nichts durchbohrendem Gefühle als die Figuren der Examinatoren sind mit scharf beobachtendem Geiste aufgefasst. Wir sehen die letztern, wie sie sich in ihren Allongeperrücken theils einen behaglichen Scherz mit dem armen Sünder vor ihren Schranken erlauben, theils im Bewusstsein ihrer gelehrten und amtlichen Wichtigkeit spreizen, theils gedankenlos und gelangweilt in den Sessel zurückgesunken sind, theils sich an einer Prise Tabak oder einem leisen (von ihren Nachbarn behorchten) Geplauder über Allotria erquicken, theils in tiefgelehrter Spannung mit vom Studiren verknöcherten Zügen achtgeben. Eine gewisse Uebertreibung kann hier nicht getadelt werden; wohl aber könnte die Behandlung leichter und flüssiger und die Färbung farbiger sein. — In der dritten Schilderung: Jobs als Schulmeister von Ohnewitz zwischen den Knäblein und Mägdlein, die er das *sch* buchstabiren lässt, entfaltet sich neben der gemeinsamen Thätigkeit des Buchstabirens der bunte Wechsel aller Eigenthümlichkeiten und Unarten einer Dorfschule. Man sah dieses Bild auf der Aachner Ausstellung 1845 und fand es natürlich noch lebenvoller als im bekannten Janssenschen Stich, der überhaupt nicht nach dem Gemälde, sondern nach einer Handzeichnung Hasenclevers gearbeitet scheint, wie denn z. B. der prächtige Junge, der am Fenster Fliegen fängt, in ein andres Motiv der Theilnahmlosigkeit umgewandelt ist. „Solch ein Bild — schreibt ein Referent von jener Ausstellung — muss man sehen und mit verwandten belgischen Genrestücken vergleichen, um zu erkennen, worin der ganz eigenthümliche Reiz deutschen Humors besteht. So hing in Aachen z. B. von einem der bessern Brüsseler Humoristen, de Loose, gleichfalls ein Dorfschulmeister, in der Weise dieses Malers glatt und glänzend gemalt, und in der Farbe

zuletzt weit ansprechender als Hasenclevers Bild, — aber welcher Abstand, wenn man auf Geist und Charakter hinsieht! Bei de Loose freche Jungen und ein durch den Bakel herrschender langweiliger Pedant; bei dem Deutschen in der Gestalt des Jobs ein gescheitertes Halbtalent, dem man noch die alten glänzendern Lebenshoffnungen ansieht, und unter den Schülern die feinste Abstufung der Charaktere vom dummen Lerneifer bis zur witzigmuthwilligen Selbstörung aller Aufmerksamkeit herunter, so dass man diesen kleinen Charaktermenschen schon vollkommen ansieht, was für eine Rolle sie etwa im künftigen Bürgerleben spielen werden." — (Im Erscheinen begriffen ist ein ganzer Cyklus Hasencleverscher Darstellungen aus der Jobsiade, jenem knittelversigen Epos von Kortüm, das im komischen Stoff vielleicht das Beste, wenn auch nicht das Feinste unserer Literatur ist. Das Unternehmen führt den Titel: *Bilder zur Jobsiade. Nach Gemälden und Zeichnungen von J. P. Hasenclever gestochen von J. Th. Janssen.* Düsseldorf, Verlagseigenthum von Julius Buddeus. Blätter in Querfolio. Die Arbeit in diesen Blättern hat den Eigenschaften der Composition gemäss einen mehr plastischen als malerischen Charakter; es ist mehr nur die Zeichnung und Modellirung gegeben, während die etwaige Andeutung von Farbenwirkung und namentlich das Helldunkel minder berücksichtigt sind. Der Stich ist dem entsprechend: scharf bezeichend und die Formen umschreibend, in feinen Strichlagen durchgeführt und hierin der Richtung der alten Meister etwa aus Dürers Zeit vergleichbar. In Erfindung, Durchführung und Behandlung aber erscheinen diese Blätter als charakteristische Belege für diejenige unter den Richtungen heutiger deutscher Kunst, die mit Raffinement das psychologische Moment bis in seine feinsten Einzelnheiten dem Beschauer darzulegen strebt. Die Meisterschaft, mit der dies hier geschieht, sichert den Blättern auch für die Dauer eine vorzügliche Geltung.)

Unabhängig von Literaturfiguren malte Hasenclever seine berühmte Weinprobe, sein nicht minder berühmtes Lesekabinet und die Polizeistunde. Die beiden erstern Bilder sind gleich den Jobsbildern wahrhaft klassische Stücke der Volksmalerei. In schöner Steinzeichnung sind beide in der Samml. des Konsuls Wagner zu Berlin befindliche Gemälde durch F. Jentzen wiedergegeben worden. Die Weinprobe, das Charaktergemälde der Weinschmecker, erschien zuerst auf den Ausstellungen 1843 und erregte sofort die allgemeinste Aufmerksamkeit und Theilnahme. Die Scene spielt in einem Weinkeller, wo eine Anzahl Weinkenner um ein als Tisch dienendes Fass versammelt sind. Verschiedene Sorten des Götternasses werden von diesen Weineskundigen mit dem Ausdruck ernster Prüfung oder glücklichen Behagens auf alle Weise und mit fast allen Sinnen gekostet. Die Figuren sind von mässiger Grösse, die Zeichnung von sprechender Charakteristik, die Mienen so lebendig und wahr, dass man durch das äusserst Treffende des Ausdrucks bis zum Mitschmecken heiter gestimmt wird. Die Färbung ist sehr frisch und harmonisch, und die Behandlung frei und leicht. — Im J. 1845 sah man auf den Ausstellungen das Gemälde, welches drei ächte und ehrbare Philister darstellt, die bei Austern, Champagner und Gesang doch auch einmal über die Stränge und über die Polizeistunde gesprungen sind, und nun von Schandarmen im Wirthshaus abgefasst werden. — Für den 2. B. der deutschen Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler (Düsseldorf 1844—45) lieferte Hasenclever zum Liede des Matthias Claudius die famose Zeichnung des Riesen Goliath, welche Theodor Janssen gestochen hat.

Einer der namhaftesten Volksmaler ist ferner

Rudolf Jordan von Potsdam.

Die vom frischen Hauch der Natur belebten, zum Theil durch vorzügliche Laune und heitern Scherz erfreuenden Bilder dieses Meisters schildern fast ausschliesslich das Lootsenleben auf Helgoland und das Strandleben der Normandie. Solchem Boden entnimmt Jordan mit vorwaltendem Sinn für das allgemein Menschliche seine Vorwürfe, und besonders sind es bewegte Scenen, in welchen er richtig beobachtete und tief empfundene Momente der Gefahr und Rettung, der Liebe und des Schmerzes mit ergreifender Wahrheit darstellt. Von der elegischen Seite zeigt er sich in seinem „Ertrunknen", der vom Ufer landeinwärts getragen wird und welchem Mutter, Kind und Verwandte trauernd nachfolgen; in den „Schiffbrüchigen", welche gerettet werden; in der „Rückkehr der Lootsen", welche Kunde bringen von erlittnem Unglück; in der „Sturmglocke" und andern Bildern der Art. Liebling des Publikums ist er aber vornehmlich durch diejenigen Schilderungen geworden, in welchen das Element des Humors vorwaltet. In der Sfäre des Launigen hebt sich hervor die anspruchslose, aber herzlich lachen machende Historiette von den „vergessnen Stiefeln." Wir sehen einen kleinen Buben, welcher die grossen, gleiche Höhe mit ihm habenden väterlichen Stiefeln an den Strand zu schleppen sucht. Ein kleines Meisterwerk ersten

Ranges ist sein Lootsenexamen, das auf der Berliner Ausstellung 1842 erschien. Die Anordnung dieses Bildchens ist so vortrefflich wie die Charakteristik der verschiedenartigsten Theilnahme am Vorgange. Hier hat Jordan ganz in dem tüchtigen Sinne gearbeitet wie Hasenclever auf seinem Felde. Unter seinen Helgolanderbildern, in welchen er uns mit einem Reichthum der gesundesten Wirklichkeit überschüttet, ist jedoch das Berühmteste der in hundertfachen Nachbildungen bekannte Heirathsantrag (in der Samml. des Konsuls Wagner zu Berlin). Ein alter Lootse stellt mit jovialer Derbheit seiner angenehmen Tochter einen jungen Fischer vor, der um ihre Hand angehalten. Der Vater fasst ihn am Kinne und frägt die Tochter, wie ihr der Bursch gefalle? Dieser wirft sich in die Brust und scheint als ein begüterter Fischer dem armen Mädchen genüber sich auf deren Ja zu verlassen. Er producirt sich in der Zipfelmütze, mit rückwärts gebogenem Oberkörper wie ein preussischer Rekrut, hält die Beine mit den langen Stiefeln eng zusammengeschlossen, hat die Arme hinter den Rücken geschlagen und lässt die Pfeife in seinen Händen herunterbaumeln. In vollem Gegensatze zu diesem zuversichtlichen Burschen steht das höchst verlegen thuende Mädchen da, dem der derbe Vater zu sagen scheint:

Bei Gott — du musst ihn nehmen!
Du wirst dich doch nicht schämen?

Die beste lithographische Wiedergabe des Heirathsantrages hat man von J. Sprick (ein Bl. in grossem Querfolio). — Das „Sturmläuten der Lootsenglocke auf Helgoland" (Gemälde beim Senator Jenisch in Hamburg) kennt man durch die gute Lithographie von J. Fay, und das beim Konsul Wagner in Berlin befindliche Bild der „heimkehrenden Lootsen" durch die Lith. von C. Fischer. — Das „Lootsenexamen" ist von Jordan selbst in Kupfer gebracht worden. Sein Künstlerzeichen ist:

Aus der gemeinen Wirklichkeit und der prosaischen Gegenwart entnommene scenische Stoffe behandelt mit Glück auch

Emil Ebers von Breslau.

Derselbe schildert vorzüglich jene Klasse der Küstenbewohner, deren Gewerbe der Schleichhandel ist. Bekannt sind seine „Schmuggler, die im Begriffe sind an einer einsamen Stelle zu landen" (1830 ausgestellt und in den Besitz des Konsuls Wagner gekommen), die „Schleichhändler von Grenzjägern überfallen" (1832), die „Schleichhändler in der Schenke" (1833) und die „Schmugglerfamilie in ihrem häuslichen Leben" (1842 vollendet). Das Ensemble des letztern Bildes ist sehr malerisch, das Individuelle der Menschenklasse bestimmt ausgeprägt; wir sehen kerngesunde Naturen von schöner Körperbildung, zwar moralisch etwas harte Schaalen, deren innerer Kern aber doch nicht verdorben ist; es sind Leute, die in ihrer stets von Gefahr bedrohten Beschäftigung abgehärtet werden mussten, die aber nur in der Nothwehr gegen die gar nicht moralisch zu rechtfertigenden Scherer der Menschheit, gegen die Zöllner der Zwingherren, bis zur Verletzung eines Gottesgebotes getrieben werden. Die Hauptgruppe bildet der Führer der Pascher mit seinem Liebchen. Er, ein junger Kraftmann von militärischer Haltung und Kleidung, sitzt auf einem Felsenstück; sie, ein reizendes Kind, schmiegt sich kosend an ihn und schaut zärtlich und voll Freude über die bestandene Gefahr ihm in die Augen. Er erwiedert, so gut es dem in herbem Handwerk herb gewordnen Charakter möglich ist, ihre Liebe und fasst sie vertraulich beim Kinn. Von der Seite kommt ihre oder seine Mutter herbei, um Wein und Speise dem Ermüdeten darzureichen. Flinten, Pistolen und andre Waffen liegen umher. Rechts im Vorgrunde magaziniren die Knechte geschmuggelte Waaren, Ballote u. dergl., während ein Mädchen mit dem Haushunde spielt. Der Platz ist ein heimlicher, grottenartiger. Im Mittelgrunde stehen zwei Paschknechte auf Wache. Im Hintergrunde kündigt sich das Reich der Freiheit durch Meer, Schiffe und Luft an. — Unter den verschiednen andern Werken von Ebers heben sich hervor: das in die Geschichtmalerei hinüberspielende Gemälde beim Konsul Wagner, „St. Goar, der den Fischern am Rheine das Evangelium predigt"; das „Husarenbivouac" (eine interessante Gruppe mit ächt komischen Ingredienzien) u. a. m.

Henry Ritter aus Canada,

ein jüngerer Künstler, hat sich rasch zum Meister emporgearbeitet und eine würdige Stellung unter den Volksmalern dieser Schule errungen. Vortrefflich ist seine Ver-

Karl Hübner,

den man hoffentlich nicht verwechseln wird mit seinem Namensvetter, dem christlichen Romantiker Julius Hübner. An ihm hat die Schule einen entschiedenen Politiker, einen Tagesgeschichtsmaler oder sogenannten Tendenzmaler. Sollen die journalistischen, die dichterischen und die wissenschaftlichen Federn die ausschliesslichen Verkünder der Strebungen und Fühlungen der Zeit sein? Oder ist es genug, dass der Volksmund in den Ständekammern eine concessionirte Sprache führt über das was faul ist in der Zeit und was noth thut der Zeit? Auf solche Fragen gibt uns Karl Hübner die gemalte Antwort. In seinem ersten bedeutenden Werke, den schlesischen Leinwebern, ist er als ein beredter Schilderer des Proletarier-Elends und des empörenden Drucks der Geldherrschaft aufgetreten. Dieses Weberbild zeugt von starkem Talent; es lässt uns in das Lokal eines Kaufmanns blicken, worin die Weber harren, um links am Ladentisch ihre Leinwand geprüft und angenommen oder verworfen zu sehen. Die linke Seite gehört also den Kaufleuten. Da ist im Vordergrunde der wohlgenährte, herzlos praktische Kaufherr, fett und elegant, und sichtlich gemein. Er hält ein Stück Leinwand zwischen den beringten Fingern, und scheint es zum Entsetzen der nächsten Webergruppe, deren Lebenshoffnung in Verwerthung dieser Leinwand bestehen mag, schonungslos zu verwerfen. Hinter ihm lehnt ein junger Kaufbursche, vielleicht der glückliche Sohn des Kaufherrn, auf einem Pack Leinwand, und achtlos lässt er seine Hand mit der brennenden Cigarre auf der Waare ruhen. Anzug und Wesen deuten auf Reichthum und noch unverdorbenen Willen. Das harte Urtheil des Vaters mag ihm leid sein um der armen Leute willen. Etwas weiter rechts hinter dem Kaufherrn prüft der ausgetrocknete alte Commis andere Leinwand mit der Lupe. Ihn kümmert nichts als die Gleichheit und Dichtigkeit des Fadens. In der tiefsten Ecke links hinter diesen Kaufleuten ist in ziemlich unbestimmten Umrissen das Comptoir, von Lampenlicht spärlich beleuchtet, während vorn in der Halle überall Tageslicht herrscht. Inmitten der Halle und zunächst am verwerfenden Kaufherrn ist diejenige Webergruppe, welche unmittelbar von jenem Verwerfungsurtheil betroffen wird, und diese Gruppe ist das Juwel des Bildes: die Webersfrau, eine stattliche, von Leiden durcharbeitete Gestalt sinkt in Schmerz zusammen, und das lichtblaue Auge sucht in der Höhe nach Gottes Gerechtigkeit. Ihr kleiner Bube schmiegt sich an sie, ihr Mann spricht hinter ihr entsetzt und zornig nach dem Kaufherrn hin. Vielleicht ist die Kleidung gerade dieser Leute etwas zu gut für die Lage, aber Mann und Weib sind tüchtig gemalt und von vortrefflich charakteristischem Ausdruck, das Weib sogar tragisch edel. Hinter dieser Gruppe sind andere Webersleute, die Theil nehmen oder selbst betroffen sind, gut vertheilt, unter ihnen besonders ein altes, ärmlich gekleidetes Weib. Rechts im Vordergrunde starrt ein alter Mann, ein Weib und ein Kind auf einer Lade sitzend erschreckt nach der Hauptgruppe hin. Der Ausdruck ihrer geistigen Beschränktheit ist sehr gut getroffen, und es ist markiges Talent im Hinwurf dieser Partie. Hinter ihnen gehen einige Weber nach dem Ausgang, und ihre Mienen, ihre Pantomimen zeigen, dass der Zorn schon Worte und Form findet. Demnach ist an dem Bilde gar viel zu loben. Die Harmonie des Ganzen leidet vielleicht durch die grell modern gekleideten Kaufleute linker Hand. Die Tracht ist hier wie mit dem Messer abgeschnitten vom übrigen Bilde, und was in der Idee ein erwünschter Kontrast sein mag, ist im Bilde eine Störniss. Hieran knüpft sich denn auch gleich die Frage: ist das Bild, dessen Motiv der Tagesgeschichte entnommen ist, wohl auch ohne Kenntniss der Tagesgeschichte verständlich? Ferner die Frage: ist der Nahrungsjammer in diesem dramatischen Zusammenhang ein glücklicher Vorwurf für ein Bild? — Ein zweites bedeutendes Tendenzstück Karl Hübners, der Wilddieb, erscheint ebenfalls technisch vortrefflich; die Idee kann nicht plastischer ausgedrückt sein. Gewiss ist der Vorwurf gegen die Tendenzmalerei, wie er von manchen Seiten ausgesprochen wird, ein nichtiger. Ein Künstler ohne Tendenz ist kein Künstler, wie die Poesie ohne alle Tendenz in Spielerei verfällt. Es kommt nur darauf an, dass die Tendenz den rechten Ehebund mit der Begeisterung, mit dem Schönheitsgefühl abschliesst, dass sie über der erscheinenden Wahrheit noch eine unsichtbare erkennt, daran festhält, sie auszudrücken sucht. Das ist aber so wenig bei Hübners Wilddiebe als bei seinen andern Bildern dieses Genres der Fall. Wir sehen nichts als die trostlose nackte Wirklichkeit. Eben durch die blos journalistische Auffassung, zu welcher sich das jedenfalls starke Talent Karl Hübners hinneigt, wird der Tendenzbilder Werth und Dauer gefährdet.

Bei der Unmöglichkeit, allen Künstlern dieser Schule, welche zur glänzenden Vertretung des Genres im engern und weitern Sinne beigetragen, in unsrer Besprechung gerecht zu werden, beschränken wir uns nun auf folgende Mittheilungen, wobei das mindere Hervorheben oder gar das Uebergehen des Einen und Andern durch die Spärlichkeit der uns zugeflossenen Nachrichten entschuldigt werden mag.

Wilhelm Heine von Düsseldorf verrieth in seiner durch die Hanfstängl'sche Lithographie bekannten Charakterschilderung der „Verbrecher in der Zuchthauskirche" eine scharfe Auffassungsgabe und enormes Talent für geschickte Gruppirung. Die zahlreichen Figuren und Köpfe sind fast ohne Ausnahme mit charakteristischer Originalität und Vielseitigkeit behandelt, auch ist die leichte technische Ausführung höchst lobenswerth. Soweit hat sich der Maler als reichbegabter Künstler gezeigt; aber leider ist sein Motiv eins der unästhetischsten, das gefunden werden kann. „Ein würdiger Vorwurf des Malers, bemerkt Hermann Püttmann, ist zuverlässig die Gestalt eines Verbrechers im Kerker, wenn das Gerippe der Reue sich in seinem Blicke zeigt und die Zerknirschung seine markigen Glieder erschlaffte, oder auch wenn er wie Ezzelino in starrer Wuth dem Unglück Trotz bietet, und das stolze Thier bis an's Ende fortspielt; — aber ein ganzes Rudel der nuancirtesten Spitzbuben auf einmal vorzuführen, das wirkt auf unser Gefühl wie ein Brechmittel auf den Magen, und treibt Alles: Lust und Schmerz mit einem Male fort, so dass nichts übrig bleibt als Ekel. Wohl kann der Maler vermittelst seiner Kunst das Widerlichste dem Zuschauer angenehm machen, aber nur bis zu einem gewissen Grade. Ein gemalter Wurm z. B. mag der Befriedigung des Wissenstriebes wegen behagen, aber man stelle sich dreissig Stück über- und durcheinander kriechend vor und finde dieses Convolut noch ästhetisch! Treibt man den Naturalismus bis dahin, so ist man wahrlich nicht weiter gekommen als die italiänischen Naturalisten des 16. Jahrhunderts oder gar die alten Maler mit ihren Märtyrerscenen. Uns wenigstens will es scheinen, die Wirkung auf das Gefühl sei nicht sehr verschieden, ob wir geschundene und in Oel siedende Heilige erblicken oder diesen Haufen verstockter, reuiger, weinender und schlafender Zuchthäusler, welche eben eine Predigt vernommen haben, die der Zuschauer nicht vernommen hat. Banditen und Mörder im Kostüme und einsame Gefangene im Kerker sind malerische Gegenstände, aber wahrlich keine armen Zuchthäusler." Heine wollte eine rührende Charakterscene malen, aber solche Rührung hat zu viel Beize und Galle, und kaum gelingt es den beiden jungen Wachsoldaten an der Thür, den Weg zum Herzen des Beschauers zu finden. Wäre der Prediger ersichtlich, so würde das Ganze einen mildernden Gegensatz mehr haben. (Das Gemälde befindet sich im Museum des Leipziger Kunstvereins; eine Wiederholung davon trifft man beim Konsul Wagner zu Berlin.)

Peter Schwingen von Godesberg bekundete sein Talent in Darstellungen aus dem Landleben, wo er gern jüdische Mäkler unter die Christen mischt. So kennt man von ihm eine Scene, wo ein Jude dem Weinbauer ein Fass Wein abschachert. (Der Fuhrmann versucht die Gabe Gottes und man spricht über die Qualität. Auf der Treppe des in malerischer Holzconstruction erbauten Hauses beobachten weibliche Hausgenossen und Kinder den Handel. Letztere sind muntere Wesen und die Tochter mit dem Milchasch in der Hand eine gar nette Figur. Im Ganzen viel Bewegung; die Ausführung fleissig.) Ein andres Stück schildert eine Scene in der Dorfschmiede, wohin ein schweres Geld nachschleppender Jude mit der Nachricht kommt, dass der Schmied das grosse Loos gewonnen. In einem dritten Bildchen sehen wir Kinder, welche ihren kranken Hund pflegen. Ein viertes Bild, die Schilderung eines Sonntag-Nachmittags, ist uns durch die Lithographie von Hahn bekannt, und ein fünftes, die Wahrsagerin des 19. Jahrh., durch die Lith. von Schall. Ein sechstes Genrestück, der Kinder Martinsabendfeier zu Düsseldorf, gefiel localiter dermaasen, dass der Künstler es viermal wiederholen musste.

Adolf Richter von Thorn zeigte sich ebenfalls gern in ländlichen Situationen. Sehr angenehme Wirkung macht sein Sonntag-Nachmittag. (Zwei Bauerdirnen sitzen auf der Treppe vor ihrem Hause; die eine liest fleissig in einer grossen Bibel, die andre schaut mit hinein. Zwei andre Mädchen, eins mit einem Kind auf dem Arme, horchen der erstern zu.) Ferner kennt man von Ad. Richter „der Winzerinnen Heimkehr vom Weinberge", „Hermann und Dorothea" nach Goethe und den „Weihnachtsabend einer Bettlerfamilie." Letzteres Bild gehört dem ernsten Charaktergenre an. Das liebe Christkindchen hat beim vornehmen Manne wie gewöhnlich reich bescheert, die Fenster seines grossen Hauses sind hell erleuchtet, draussen aber in der kalten Winternacht steht eine arme Frau mit ihren vier Kleinen, welche verstohlen und heimlich und neugierig und wehmüthig zum hellen Fenster hinein — dem fremden bunten Glücke zuschauen. Ach eine herzzerschneidende Wehmuth ergreift das Herz

des Beschauers dieser — Zuschauer! Der Gram der armen Frau wird selbst den Verhärtesten rühren müssen.

Otto Grashoff von Köln erwarb sich ausgezeichneten Beifall durch seinen „russischen Pilger“ und andre Genregemälde, die das Talent des Künstlers in schönem Lichte zeigen.

H. Rustige aus Westfalen, Lehrer der Malerei im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, hat sich als sinniger, witziger Beobachter des gewöhnlichen Lebens offenbart, der sich gern in Auffassung der Volksthümlichkeiten bewegt. Eine ganz besondre Virtuosität entwickelt er in Behandlung der mannichfaltigen Gegenstände des Hauses, die er mit grösster Wahrheit und Nettigkeit ausführt. Zugleich gehört er unter die fruchtbarsten Maler, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangen. In seinen Bildern herrscht meist eine anmuthige Laune, daher man irgendwo den Reim liest: H. Rustige macht lauter lustige. Sehr gelungen ist seine „Einquartierungs-Scene in Tyrol“ (das Gemälde bei Ph. Heilborn in Berlin, lithographirt von K. Fischer). In diesem Bilde sind drei Gruppen zu unterscheiden; die mittlere stellt Soldaten vor, die mit einem Mädchen scherzen und hofiren; in der zweiten sieht man einen Verwundeten von Kameraden hereinführen, Gestalten voll Ausdruckes und Lebens; an der Seite rechts sitzt die Familie am Tische, unter ihr ein zartes, idealisch schönes Mädchen. Die Beiwerke sind mit äusserster Wahrheit und Genauigkeit ausgeführt und das Ganze übt stillen Zauber durch die Natürlichkeit der Conception. — Ferner sind hervorhebenswerth: „die junge Wittwe“ (durch den Stich von Konstantin Müller bekannt), „die Braut“ (ein liebliches Bild bei Hrn. Tillmanns in Frankfurt, lith. von A. Fay), „die ungarische Schule“ (lith. von Hahn), „das ungarische Schäferfest“, „das österreichische Lager“ (in der Samml. des russischen Thronfolgers), „der Abend in Tyrol“, die „rheinische Kirmes“ (Bild bei Herrn Bredt in Barmen), mehre Scenen aus dem Hessischen Landleben, die „gestörte Mittagsmahlzeit“ etc.

Joh. Wilms von und zu Düsseldorf wetteifert mit Rustige in naturtreuer Abbildung der Utensilien und wirkt damit z. B. im „Katzenjammer nach dem Doctorschmause“ wahrhaft drastisch auf den Beschauer. Der Held der Geschichte liegt mit dem Kopfe schlafend auf dem Tische, sein Diplom ist mit Wein begossen, Champagnergläser, Römer, Flaschen liegen zerbrochen und umgestürzt auf Tisch und Boden, Heringsgräten, ein niedergebranntes Licht, ein Rapier bunt dazwischen; eine Uhr mit zerbrochnem Glase zeigt die fünfte Stunde. Solch saubere Wirthschaft ist bis zum Herzerquicken sauber gemalt.

Hermann Kretzschmer in Berlin, der sich früher in Düsseldorf durch Volksstücke wie der „alte Krieger mit seinem Enkel“ (bei Frau von der Schulenburg in Düsseldorf), durch Kinder- und Märchenstücke (Rothkäppchen bei Dr. Pauls in Koblenz, Aschenbrödel etc.) und durch romantische Scenerien hervorthat, hat sich in Folge seiner orientalischen Reise auf Bearbeitung morgenländischer Volksscenen geworfen und hier eine grosse Gewandtheit in der Gruppirung grosser Massen wie kleinerer Karawanen offenbart. Man nennt von ihm besonders die lebendige Schilderung des hohen Festes zu Mekka. Seine touristischen Anschauungen in Griechenland und der Türkei haben ihn eben so tüchtig in der Volks- und Kostümmalerei wie in der architekturlandschaftlichen Darstellung gemacht; in letzterer Beziehung sind Beweisstücke seine kleine vortreffliche Ansicht von Kairo, sein schönes Bild mit dem Denkmal des Lysikrates u. a. m.

Fr. Ed. Meyerheim in Berlin, der höchst vollendete Meister in der Darstellung einfacher gemüthlicher Vorgänge des vaterländischen Volkslebens, scheint zu kurze Zeit in Düsseldorf gewesen zu sein, als dass wir ihn dieser Schule unbedingt beizählen dürften. Die Besprechung dieses Bedeutsamsten unter den norddeutschen Volksmalern bleibt dem spätern Künstlerartikel vorbehalten.

Eduard Geselschap von Wesel, ein ausgezeichneter Zögling der Schule, begann mit naiven Darstellungen, Kindergruppen etc., und entwickelte viel Kunst in Lichteffekten. Schwankend zwischen eigentlicher Volksmalerei und dem poetischen Genre malte er unter sich so verschiedene Stücke wie „die wegen Vorbeiziehens eines Reitertrupps vor der Hütte versammelte Bauernfamilie“, „Faust im Studirzimmer“ und „zwei Mädchen, die sich zum Maskenball ankleiden“ (Bilder von edler und gewandter Auffassung, von leuchtender und lasurartiger Farbe mit pastosen Lichtern). Als ein brillantes Meisterstück sagengeschichtlich-romantischen Genre's erkannte man auf den Ausstellungen 1845 seine Darstellung der „Todesscene Romeo's und Juliens im Grabgewölbe.“ Die Intention des Gedichtes, welchem Geselschap seinen Stoff entlieh, ist in der sehr schönen Composition kraftvoll und gründlich aufgefasst. Ganz vorn am Monumente liegt der todte Paris mit dem noch gezogenen Schwerte: dahinter ruht Julia, eine sehr liebliche Gestalt, den Rosenschimmer des wiederkeh-

renden Lebens auf den Wangen, in Romeo's schon todesstarren Armen, beleuchtet vom Lichte des Einsiedlers, der im Hintergrund eingetreten ist. Man glaubt hier, besonders bei der Figur des Paris, einen den Düsseldorfern sonst fernliegenden Einfluss, nämlich den der spätern italiänischen Koloristen, zu erkennen; wenigstens hat die Farbe hier eine eigenthümliche Kraft.

In aller Kürze mag hingedeutet werden auf die verschiedenartigsten unter den höchst vagen Begriff „Genre" fallenden Stücke folgender mehr oder minder besagender Künstler: Louis Blanc (Kirchgängerin, Goldschmiedstöchterlein, angelnde Mädchen), Friedr. Boser (Egmont und Klärchen, beschenkte Braut), J. Fay (Gretchen vor dem Madonnenbilde, alte Spinnerin und ihre Katze), Dr. Ed. Friedrich (Transport französischer Kriegsgefangener, Landmann am Sonntag seine Felder beschauend), S. Fürstenberg (Wahrsagerin), Anton Greven (Ritter mit dem Liebchen), H. Grothaus (Abendgebet der Schnitter), Ed. von Hagens (Goldschmieds Töchterlein), E. Holthausen (Raucher), P. Hoyoll (Nonne, Braut vor der Trauung), J. Jacob (Gretchen und Lieschen am Brunnen, Kinder am Bache), Albert Korneck (altdeutsche Spinnerin), F. A. Körner (Jäger dem Liebchen die Heimath zeigend, Mutter mit dem Kinde), H. Krigar (Wahrsagerin, Aschenbrödel), Lilotte (gestörtes Tabakrauchen), Martersteig (kleine Leserin, lustiger Schuster), Wilh. Nerenz (Goldschmiedstochter nach Uhland, Heilbronner Kätchen nach Heinr. von Kleist, Heimkehr), Theobald von Oer (Hans Sachs), Rob. Reinick (erzählender Pilger in der Waldherberge), W. Riess (Scene im Bauerhofe), Scheuren (Vätergruft nach Uhland, ruhende Räuber, Fischer am See, Räuber im Gebirge, Mönche im Klostergang, der Aebtissin Sterbestunde, Hamlet etc.), H. Schmitz (alter Goldschmied mit seinem Knaben in der Werkstatt), A. Siegert (Wahrsagerin unter den Slowaken, Tyroler mit seinem Mädchen), F. Simmler (Pferdefang), Graf Stenbock (Räuberfamilie, betendes Mädchen, bedrohtes Lager der Landsknechte und Vagabunden), C. W. Streckfuss (Undine im Kahn), Adolf Teichs (Scene in Auerbachs Keller, Scene auf der Burgzinne, Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang etc., Anglerin im Serail, gefangene Griechen von Mameluken bewacht), Peter Vogel (Ausgang aus der Kirche, Klosterleben, Götz von Berlichingen und Bruder Martin), J. Voss (der Mutter Erzählung vom Jesuskinde), Karl Weddige (Hausmütterchen), H. Wittig (Edelknabe zur Jagd gehend), J. B. Zwecker (Braut vom Rheinstein, Pilgerzug vom Templer geleitet, Jägers Abenteuererzählung) etc. etc. Hinsichtlich der hervorragendern Kräfte dieser kurzberührten Malerreihe muss auf die besondern Künstlerartikel im Lexikon verwiesen werden.

Auf dem Düsseldorfer Kunstboden ist eine blumige Staude eigenthümlichster Art entsprossen, deren pikanter Duft ihr allein gehört. Wir meinen den grossen Ironiker und Satyr der Schule:

Adolf Schrödter von Schwedt.

Er ist der einzige Vertreter des reinen Humors, der Hauptträger des komischen Genre, worin wir ihn als den vergnüglich kühnsten Fantasten bewundern. Wenn Lessing nach der Seite des Gemüthslebens und einer energischen Naturanschauung als Haupt und Herzog der Schule anzusehen ist, so kann das Verdienst einer geistvoll-penetranten, wenn auch manchmal der Karikirung ausgesetzten Beobachtung wohl von Keinem in gleichem Grade wie von Schrödter in Anspruch genommen werden. Der scharfe Beobachtungsgeist des Künstlers vergnügte sich zunächst an der Natürlichkeit und Wirklichkeit Berlinischer Volksfiguren oder eines rheinischen Wirthshauslebens; es gesellte sich aber zu der eigenthümlichen Feinheit und Schärfe seiner Beobachtung der umgebenden Welt nicht nur ein warmer eingehender Sinn für alles Poetische, sondern selbst eine reiche schöpferische Fantasie, welche die geistreiche Beobachtung des Lebens mit seinem Sinne für Poesie in Einklang zu setzen und zu edlen bedeutsamen Darstellungen zu benutzen wusste. Aus solcher Vereinigung von scharf auffassendem und combinirendem Verstand, schönsinnigem Gemüth und höchst lebendiger Fantasie musste als herrlichste Blüte der Humor hervorgehen, der Schrödters Schöpfungen mit so köstlicher Würze überstreut, jener ächte, hoch über dem blossen Schaumwesen der Laune stehende Humor, in dessen Wundergewebe Seele und Gemüth die Kette und sprudelnde Lust und Witz den Einschlag bilden. So steigerte sich Schrödter's Kunstvermögen bis zur Auffassung und Darstellung der berühmtesten Humorfiguren der Poesie (Don Quixote, Falstaff) und des Volks (Münchhausen und Eulenspiegel). Zuvörderst sprach er sein ironisch humoristisches Verhältniss zu den romantischen Neigungen seiner Kunstgenossen aus; wir erinnern in dieser Beziehung an

seine „trauernden Lohgerber, denen die Felle weggeschwommen" (eine Parodie auf das trauernde Königspaar seines Freundes Lessing) und an den nur die Kehrseite zu den mannhaften Rittern Lessings und den romantischen Liebespaaren vieler Düsseldorfer abgebenden Don Quixote. Sodann bewegte sich seine künstlerische Kraft in einem ähnlichen Gebiete wie das ihn selber umgebende Volks- und Wirthshausleben, daher so manche seiner Gebilde nur als eine poetisch verklärte Steigerung dieses letztern erscheinen; namentlich aber zeigte er sich in den seltsamen grotesken Figuren seiner arabeskenartigen Compositionen wahrhaft als den dichtenden Künstler, aus welchem der süsseste Wein und der perlendste Humor spricht. In diesen geistvollen Arabesken hat Schrödters besondere Neigung zur Pflanzen- und Blumenwelt ihren künstlerischen Ausdruck gefunden. Figuren von ungeheurer Heiterkeit oder ideale genienartige Gestalten neigen sich hier auf anmuthig gebogenen und durchschlungenen Blumenstengeln, schaukeln sich in den Kelchen fantastischer Blumen oder klettern und schweben zwischen Blüten und Blättern empor. Auch in diesen arabeskischen Darstellungen macht sich oft eine allgemeinere Auffassung des Stoffes, ein symbolisirendes Spiel des Gedankens geltend. Der künstlerische Gedanke aber hat es in diesen luftig leichten Compositionen nicht mit Verhältnissen der Weltgeschichte, mit grossen Gegensätzen der Religion und Politik zu thun; vielmehr ist hier die Verherrlichung eines poetischen Lebens, das sich als ein durch Wein oder Liebe und Humor begeisterter Zustand herausstellt, seine Aufgabe, über deren Grenzen er nur mit geringerem Glück hinausschweift. Vornehmlich ist es die Poesie und Komik des Weinlebens mit dem Gegensatze einer nüchternen manichäerhaften Philisterei, die dem Künstler einen unerschöpflichen Gegenstand der geist- und fantasievollsten Darstellungen dieser Art bietet. Wie prächtig ist sein „Kampf um den Becher", wo um den riesenhaften Kelch herum der schnurrbärtige Krieger den schmerbauchigen Pfaffen verfolgt, welcher letztere zweideutiger Weise von dem Hanswurst unterstützt und geschützt wird. Und nun gar die unnachahmliche „Flasche", die als ein wahrer Codex der Geheimnisse des Weinlebens betrachtet werden kann.

In seinen Gemälden tritt Schrödter vorzugsweis als Schilderer von Literaturfiguren auf. Das alte Gesetz, dass die Poesie Mutter aller übrigen Künste ist, bestätigt sich recht augenscheinlich durch das bei den Düsseldorfern überhaupt beliebte Hernehmen der malerischen Stoffe aus dem Horte der Literatur. Besonders Schrödters Genius wird gerade dadurch charakterisirt, dass er seine komischen Gestalten stets den Dichtern oder dem Volksgedichte nachschafft, und er gewinnt durch dieselben bei unserem Volke, das bis jetzt mehr in Buch und Schrift als in Thaten oder in geschichtlicher Satire lebt, sicherlich eine stärkere Wirkung, als er mit eigentlich historischen Figuren zu erreichen vermöchte. Der Art war sein alter Lügenbaron, der in Erzählung der fabelhaften Jagdabenteuer begriffene Münchhausen (welcher langnasig und grossmäulig, im Sammetrock und mit verschossnem grünen Mützchen, vor einer dampfenden Bowle am Schenktische sitzt und ein höchst neugieriges Publikum von Bauern, Schandarmen und Jägern um sich versammelt hat); ferner die beiden trefflichen Charakterbilder aus Eulenspiegel, die man auf den Ausstellungen 1844 und 45 sah. — Unter den ältern Bildern Schrödters bleibt das berühmteste sein Don Quixote im Amadis lesend, das beste seiner Kunstwerke, das ein wahrhaft klassisches Lebensbild des Ritters von der traurigen Gestalt genannt werden muss. Der Ritter sitzt in einer Art Kellergeschoss, das durch ein Fenster von der Seite herab sein Licht empfängt. Im Hintergrunde ein Schrank, worauf ein emeritirter Hut mit zerknitterter schwarzer Feder; Aktenrollen und Beinschienen durcheinander; als Vorhang ein vergilbt scheinender Stammbaum. Zur Linken des lesenden Ritters ein Tisch, darauf ein Teppich, dessen altem Glanze der junge Moder nachhilft. Auf dem Tische, wie auch unter ihm, liegen grosse Ritterbücher; auf einem derselben philosophirt ein alter stoischer Rabe, der länger und stiller hungern kann als ein Jogi. Auf demselben Tische ruht der Helm, dessen Visirmangel der Ritter durch Pappe und mit dem Bänderzeuge ersetzt hat, welches nun herabhängt und bald zum gordischen Knoten wird geschlungen werden. Auf der Tischdecke liegt ein Stück Semmel, rührend klein neben dem Haufen geistigen Vorraths, denn Bücher — Folianten in allen Lagen — decken den Boden, während andere *Works* als Unterbau statt des zerbrochenen Fusses vom Lehnsessel, worin der Ritter liegt, und andre wieder zum Schemel seiner Füsse dienen. Vorn liegt an der Erde ein aufgeschlagenes Turnierbuch, uns das Bild zweier gloslrirender Reiter zeigend. Durchs Fenster oben, zur Rechten des Ritters, guckt hinter dem breiten Pfeiler eine grünende Rebe herein, deren unbefangener Einblick in dieses Gemach magischer Befangenheit einen tiefwehmüthigen Reiz bietet. In dieser Umgebung nun steht der grosse alte braunlederne Lehnstuhl, an ihm ragt auch schon die Turnierstange bestaubt und von grösster Länge

empor — und in diesem hohen Armstuhl, den Oberleib eingekrümmt und verkürzt, das rechte Bein hoch aufgestützt auf einer Bücherlage, das linke lang ausgestreckt nach einer niedrigeren Basis, vor dem Schoosse das Foliobuch aufrecht an sich gestemmt und die rechte Hand überm Auge, um Licht und Sinn zu concentriren in seinem Amadis: so sitzt der lange, in seiner Länge und Hagerkeit noch immer edelgegliederte Ritter und liest und schwärmt. Sein hartes aber adeliges Gesicht zeigt die höchste Spannung, sein schönes blaues Auge blitzt mit einem stechenden Feuer; das Gespreizte seiner Lage, das Krampfhafte in seinen grossen Händen — Alles vereinigt sich, um dem ersten Blicke zu sagen, welch' eine ungeheure Bewegung in dieser Ruhe des vertieften Geistes flackert und mit den Bildern, die er liest und mit allen seinen Gedanken hinstürmt und schiesst. Er weiss nichts mehr davon, dass er noch in der knappen grünsammetnen Schlitzjacke sitzt; in Gedanken hat er schon längst den Panzer drüber, und über die anliegenden schwarzen Beinkleider die Schienen. Seine Füsse stehen in ausgetretenen Pantoffeln, die aber schon wie lose Hülsen abrutschen, während bereits die Sporen angelegt sind, deren Riemen die Strumpflöcher decken. Wie wahr! Diese Sporen sind ihm angeboren, aber sein verspäteter Stern und die Sitte der Zeit wickelte Pantoffeln darum. Aber das kümmert ihn nicht: die Pantoffeln gleiten ab, im Lesen spannt er die Glieder, wie ein zu Rosse Steigender, ein Jagender, der Stösse versetzt und aushält, wie einer, der Vesten stürmt, Riesen wirft, Drachen schlägt: er studirt das nicht, er thut's, kämpft, fällt, rafft sich auf, haut wieder ein und verliert sich immer tiefer ins Gewühl und Gekrach der Waffen.

Im „Don Quixote, der mit Sancho Pansa auf Abenteuer ausreitet", herrscht jene noblere Auffassung, welche Tieck dem wundersamen spanischen Erzähler untergelegt hat, aber es erreicht hier die Figur zu Ross Schrödters früheres Ideal bei weitem nicht. Einen Stich dieses Bildes kennt man als Nietenblatt des rheinisch-westfälischen Kunstvereins (1845). — Im Falstaff, welcher Rekruten anwirbt („Futter für Pulver, gut genug Gräben damit zu füllen") bot der Gegenstand eine so glänzende Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Karikaturen des Menschlichen hinzustellen, dass der Maler, vielleicht wider seinen Willen, in Uebertreibung körperlicher Gebrechen hineingerieth. In dieser Hinsicht ist die Komik in seinen „Eulenspiegelbildern" geistiger und daher ansprechender. Die sorglose Ironie und die Vollblütigkeit des Witzes drängen ihn öfter, besonders in seinen Radirungen, zu karikirten Linien und Beilagen, wobei der tiefsinnige Geist des Humors nicht selten in drolligen Schnörkeleien verpufft. Indess ist einem solchen humoristischen Geist, der als die Kehrseite eines ernst betrachtenden angesehen sein will, viel nachzusehen. Immerhin bewahrt er in seiner genialen Komik ästhetischen Takt, und nicht blosse Uebertreibung ist es, sondern eine tiefpoetische Kontrastirung von Handlung und Zweck, Charakter und Absicht, wodurch das komische Element seiner Bilder in Erscheinung und Wirkung tritt.

Schrödter ist von Haus aus Kupferstecher und strenger Zeichner, daher sich in seiner ausgezeichneten Malerei die das komische Pathos seiner Figuren sehr begünstigende Bestimmtheit seiner Umrisse erklärt. Von seiner meisterhaften Führung der Radirnadel zeugen die allgemein bekannten Aetzblätter, zumal seine fantastischen Arabeskencompositionen, welche kaum übertroffen werden können. Ein schöner plastischer Sinn, unerschöpflicher Gedankenreichthum, sinnige Bedeutsamkeit fast jeder Linie, zeichnen diese geistreichen Schöpfungen aus. Seine Arbeiten tragen meist das Schröderzeichen — einen Korkzieher (zwischen der getheilten Jahrzahl),

welches Wahrzeichen auch an der Thür seiner Werkstätte getroffen wird.

Im Landschaftlichen, was bekanntlich eine Hauptdomäne der Schule bildet, bestreben sich die Düsseldorfer, die Reize der ihnen vorliegenden Erscheinungen der Natur zu erfassen; sie verfahren aber mit weiser Mässigung und verlieren sich weder im Unbestimmten des Raumes, noch in eklektischer Gruppirung der einzelnen Gegenstände. In wenigen Landschaften der Schule ist die individualisirende Composition verlassen und die Gruppe zu plastischer Objectivität gediehen. Selten schweift das Auge über ausgedehnte Flächen bis zum freien Horizont, und die Linien sind weniger klar und harmonisch ruhig, als energisch und kühn. Selbst in den ungleichen Formationen des Bodens tritt das Element der freien Natürlichkeit und des Trotzes hervor, und in den Baum- und Felspartien sind sanft gewölbte Schwingungen selten. —

Fantastisch freie Conturen und prunkende Lichteffekte werden gemieden, und die Vegetation ist selten üppig und schwelgend. In analoger Bedeutung wird der Himmel häufig schwarz bewölkt, gewitterhaft, dämmernd, und die atmosphärischen Erscheinungen überhaupt in ihrer Aufregung und Furchtbarkeit dargestellt. Die dem Stillleben der Natur angehörenden Dinge: Blumen, Früchte, Insekten, Erdarten etc., erscheinen in zierlich überraschender Vollendung bis ins Minutiöseste ausgeführt, oder mit Geschmack angedeutet. — Die Stoffe sind meist der einsam wilden, selten der schönen Natur entlehnt. Beliebt sind z. B. wilde Eichenwälder mit verdorrten hohlen Bäumen, vom Sturme gebrochenen Zweigen, oder mit fantastischen Wurzeln, die aus nassem, aufgelockertem Boden hervordringen; — Waldseen, von schwarzen Tannen umschlossen, oder Bäche, die in traulicher Heimlichkeit hinrieseln; — Burgen, an deren Fuss scheue Wölfe lauernd schleichen; — schaurige Schluchten mit reissenden Strömen, die zwischen Gestrüpp und Felsen durchschäumen; einsame Hütten mit grossen Felsblöcken und weissen Birken; Ruinen mit auffliegenden Raubvögeln; Runensteine unter alten Eichen; Kirchenruinen; Klosterkirchhöfe mit schwarzen Nonnen, die eine Unglücksgefährtin beerdigen, oder an offenem Grabe stehenden Mönchen; Jäger mit Hunden im wilden Haidegebirge; Sumpf- und Moorgegenden mit Gewitterluft; Schneelandschaften mit Kindern, vor dem Heiligenhäuschen betend; Wachtthurm im zugefrornen See; Hohlwege mit trabenden Reitern; Köhlerhütten im Hochwalde mit verirrten Reisenden; vulkanische Seen; Wald im Gewitter mit schutzsuchenden Hirten; Waldeinsamkeit mit Hirschen im Bach; u. s. w.

Wie in der holländischen Schule die Landschaftsmalerei vor Allem durch jene Künstler, welche die nackte Natur ihrer Heimath mit ihrem Mangel an üppiger Vegetation zum Vorbild nahmen (Ruysdael, Hobbema, Cuyp etc.), zu unübertrefflicher Vollkommenheit erhoben wurde, so wählen auch die Düsseldorfer mit Bewusstsein ihre Lieblingsmotive aus ihrer Umgebung: der Eifel, dem Hundsrück, den Ruhr-, Ahr- und Niederrhein-Ufern u. s. w.

Die innigste Poesie durchdringt diese landschaftlichen Compositionen, und das Auge des Betrachters wird eben durch jene Begrenzung des Stoffes und Raumes und vermittelst des organischen Zusammenhanges zwischen Staffage und Landschaft in die geheime Werkstatt der Natur geleitet. Statt der schönen unbestimmten Formen, der verschwimmenden Umrisse und conventionellen Behandlung, wodurch das Gemüth nur an seiner Oberfläche gestreift und höchstens ein bewusstloses Wohlgefallen erzeugt wird, theilen hier die markante Zeichnung, die entschiedene Treue in der Nachbildung des Anorganischen und die auf Gesetzen der geistigen Wahrheit beruhende Auffassung der Seele jenes erhebende Gefühl der Wechselwirkung zwischen dem allgemeinen Naturgeiste und dem besondern Menschengeiste mit.

Ausser den Landschaften Lessings möchten die von Schirmer wegen ihres innigen Gefühlsausdruckes, die von Achenbach aber wegen ihrer objektiven Naturwahrheit besonders zu rühmen sein. Einer der Hauptunterschiede zwischen den Landschaften Schirmers und Lessings besteht darin, dass die Gefühlstiefe des letztern in der Regel mit einer gewissen Strenge und einem männlich scharfen Ernste gepaart ist, das Gefühl bei Schirmer aber am Glücklichsten in sanften Wellen, wie ein friedlich gleitender Bach, durch still-anmuthige Waldesschatten plätschert oder auf erquickendem Wiesengrün unter der Hut beschirmender Berge seine behaglich-einsame Hütte baut. Da wo es mit jener Strenge zu wetteifern und sich an den kühnen, grandiosen, furchtbaren Gestaltungen der Natur zu nähren und zu steigern sucht, scheint es nicht so an seinem Platze zu sein, wiewohl Schirmer auch in dieser Richtung vorzügliche Werke geschaffen hat. Mehr als Lessing beachtet er Raum und Farbe, und erweitert gern die Domäne der wohlthätig beschränkten Landschaft. Seine imposantesten Werke behandeln gewaltige Scenen mit vieler Kraft und Kühnheit, und nähern sich dem Ziele der Kunst, soweit dies markige Farbe und freie Composition vermögen.

Wilhelm Schirmer (Leiter der Landschaftsklasse der Akademie) ist im Ganzen der Alte geblieben, d. h. im bessern Sinne. Immer gleich muthig auf seine Gegenstände losgehend, entwickelt er nach allen Himmelsstrichen hin mit dem klarsten Bewusstsein des Wollens eine Erstaunen erregende künstlerische Thätigkeit. Eine kerngesunde Poesie wohnt in diesem Manne. Nachdem er die Naturerscheinungen Deutschlands und die Naturscenen der Schweiz und der Normandie geschildert, malte er auch das klassische Italien, nicht das schöne, weiche, üppige, liebäugelnde, sondern das nur von der zauberischen Sonne der Gegenwart geküsste Italien mit seinen historischen Fragmenten, seinem geheimnissvollen Ernst und seinem Gesicht der Vorzeit. Die südliche Reise hat unsern Schirmer jedoch nicht untreu gemacht dem deutschen Walde, in welchem er wie ein Zeus mit dem Pinsel waltet. So sah man auf der Ausstellung 1845 einen Waldsturm von ihm, dessen Brausen den wunderbarsten Ein-

druck macht; erst fegt der Wind über die weite Haide, dann in die Bäume — und immer noch brüllen neue Winde; da kracht die dürre Eiche und die jungen einzelnen Stämme in der Ferne biegen sich tief zur Erde. Die technische Vollendung erregt hier Erstaunen; Alles spricht: der Sumpf, die Haide, die Wolken, die Bäume!

Schirmer hat seine Meisterschaft mannigfach auch in Führung der Radirnadel zur Darstellung der ausgeführtesten landschaftlichen Compositionen bewiesen. Sein jüngstes derartiges Werk bringt acht Radirungen in gr. Querfolio (gedruckt bei A. W. Schulgen in Düsseldorf). Wie er es vorzugsweis liebt, so bildet auch hier die Darstellung des vegetativen Lebens der Natur, Baum, Busch, Kraut und Rasen in ihrem Beisammensein je nach den verschiedenen lokalen Bedingnissen, den Hauptinhalt der Blätter. Mit vollkommener Leichtigkeit und Freiheit fügt sich hiebei die Nadel der Charakteristik des Stofflichen und dem bunten Spiele desselben auf das Auge des Betrachtenden. Aber auch der höhere Lebensathem der Natur, die Wirkungen von Licht und Luft fehlen nicht und geben im Einzelnen diesen Blättern die schönste künstlerische Weihe. Zumeist ist es das nordische Waldgeheimniss, das sich hier unsern Blicken erschliesst; einige Darstellungen sind ausserdem der Erscheinung der südlichen Natur gewidmet. In Betracht des vollen malerischen Tones sind besonders die beiden letzten Blätter des jüngsten Heftes ausgezeichnet: eine schlichte nordische Wassermühle am Waldsaum in schimmernder Morgenbeleuchtung, und ein Berghang am Saume der römischen Campagna, dessen Schatten sich von dem warmen Abendlichte der Ferne abheben. Diese Blätter geben der Wirkung eines ausgeführten Gemäldes kaum etwas nach. Da in Schirmers Radirungen die einfachen Mittel der Darstellung sich dem Auge überall klar und verständlich darlegen, so sind seine Blätterwerke auch ganz vortheilhaft verwendbar zum Studium und zur Uebung in landschaftlicher Federzeichnung. — In seiner neuesten, 1847 von der Schulgenschen Kunsthandlung ausgegebenen Originalradirung hat er eine „historische Landschaft mit antiker Staffage" gebracht. — Schirmers Künstlerzeichen hat folgende Form:

Andreas Achenbach,

einer der Originellsten und zugleich Fruchtbarsten unter den landschafternden Düsseldorfern, ist ebenso heimisch zur See als zu Lande. Seinen touristischen Anschauungen, die er im hohen Norden (in Norwegen, Schweden und Russland) sowie in Holland erworben, verdankt man eine Reihe Marinen und Landschaften, die zu den bedeutsamsten Kunstschöpfungen in dem von der Farbenkunst so glorreich beherrschten Gebiete der Naturschilderung zu rechnen sind. Kein Kopist der Natur, verhält er sich zu derselben mit dichterischer Freiheit. Höchst fantasievoll z. B. ist sein „eingefrorenes Schiff in einer norwegischen Bucht", sein „Untergang des Präsidenten" etc. In seinen Nordlandschaften sind es entweder schroffe tannenbewachsene Bergmassen und ungeheure Felsblöcke im Nebel oder unabsehbare von Gebirgswassern durchschnittene Ebenen, die er mit reicher Fantasie schildert und mit allen Schrecknissen und Reizen des nordischen Naturlebens ausstattet. Wasser und Luft sind das A und das O seines Pinsels. Achenbach ist so vertraut mit den Wellen, wie Lessing mit den Steinen und Schrödter mit den Pflanzen, aber seine Fantasie hat ihn zu Uebertreibungen in der Ausmalung momentanster Effekte des Meerelements verlockt, denn man gewahrt ein trügerisches Pinselspiel in so manchen seiner Seestücke, wo der gemalte Wasserstaub so unbeschreiblich flüchtig und lose, der vom Ufer zurückprallende Gischt so blendend und locker, die Spitzung der Wogen so durchsichtig, das ruhige Meer aber so tiefklar und doch finster erscheint. Mehr als die saubere virtuosische Ausführung der Einzelheiten hat in seinen frühern Marinen die harmonisch abgeschlossene Composition und der ideelle Zusammenhang des landschaftlichen Motivs mit der menschlichen Gefühlsweise zu bedeuten. Aus den sprühenden zischenden Wogen blitzt die Leidenschaft; auf den kahlen schaurigen Uferfelsen hockt der harte unverwüstliche Tod; in dem finstern, auf den glatten Wogen lagernden Nebel brütet das menschliche Vorurtheil, und in den milden Mondstralen kündigt sich der einstige Frieden des Gemüths an. So dienen im weiten Raume die elementarischen Momente zur Versinnlichung menschlicher Ideen, und so wird die Naturschilderung zur grossartigen Dichtung. Ein Bild von hoher Tragik ist die äusserst energisch durchgeführte Schilderug des Präsidentenunterganges. Bekanntlich ging das durch sein Schicksal traurig berühmt gewordene Dampfschiff „der Präsident" aller Vermuthung zufolge durch die sturmgetriebenen Eismassen unter, welche damals, als es von Newyork zurückkehrte, von Nordosten kamen. Achenbach schildert nun jene Eismassen als

gespensterartig aus dem Wasser steigende Blöcke, die wie Pallisaden des Meeres erscheinen und hinter denen man kaum etwas anderes als grausige Leere oder ewiges Nichts vermuthet. An diesen furchtbaren Eisblöcken platzen die ungeheuren Wellen tosend und schäumend auseinander und neue Wogen schleudern gegen die schauerlich eisigen Berge den Präsidenten, der in diesen sich riesenhaft thürmenden Fluten fast bis zur Kleinheit eines Spielzeugs für Kinder zusammengeschrumpft erscheint. Der Himmel, von dichten Wolken verhüllt, entsendet nur spärliche Lichtblicke auf diese Grauenscene elementaren Aufruhrs. — In einem andern grossen, Sturm und Gewitter schildernden Seestücke (beim Prinzen Friedrich von Preussen), sehen wir im Hintergrunde ein vom Blitz entzündetes Schiff, im Vorgrunde rechts einen Thurm und Leute, die dem Unglück zuschauen. Auch hier der Wellenschlag, die Brandung zumal, von ausgezeichneter Behandlung. — In einem Strandstücke mit stürmischer See sehen wir schwarze Wolken am Horizonte hinfliehend und in der hohlen See ein sturmzerschelltes Schiff von den Wogen senkrecht in die Höhe geworfen. Rechts blickt das Tageslicht durch Wolkenstreifen. An wilden Uferfelsen schäumt und prallt die Brandung. — Unter den Landschaften ist das Winterstück mit einsamer Hütte, Felsblöcken und nordischen Fichten, von herrlicher Wirkung durch die Lichttöne auf Schnee und Eis. (1835 angekauft vom Berliner Kunstverein.) Seitens der kräftigen Composition ist bemerkenswerth die nordische Herbstlandschaft mit spärlicher Vegetation, vom J. 1836. Eine norwegische Winterlandschaft (beim Bankier Hellborn in Berlin) zeigt Fels und Küste tief mit Schnee bedeckt und den Himmel nebel- und schneegrau; die Belebung bilden in einem Theile des Fjords fahrende Schiffe. Hier kontrastirt mit dem röthlichen Licht effektreich eine kristallhelle grüne Eisscholle. (Aus dem J. 1838.) Gleichzeitig bewunderte man das Blockhaus und den Hafen von Malmoe in Schweden; jenes steht auf Pfählen in der See und wird von den Wogen in wilder Wuth umtost. Aus dem J. 1843: eine Waldpartie mit heranziehendem Gewitter, vorn ein kleiner Sumpf, Moorgrund, dann prächtige Baumgruppen, Buchen u. dergl. Der Lokalton originell; die Luft meisterhaft, und alles Uebrige so ausgezeichnet, dass das Bild keinem Ruisdaelschen nachstehen dürfte. In diesem Bilde ist auch der Mangel der Staffage nicht ohne Bedeutung, denn wehe dem, der sich an solch einem düstern Regenabende in diese Wildniss verirrt! Unbetreten, in ihrem Wachsen und Vergehen sich selbst überlassen, liegt sie in finsterem Grauen vor uns, ein Spiel dunkler Naturgeister. Aus derselben Zeit datirt eine holländische Landschaft nach dem Gewitter, wo sich die eigenthümliche Frische abgekühlter Natur trefflich ausspricht. — Alles ist in Achenbachs Gewalt: Wellen, Wolken, Luft und Licht, Eis und Schnee, Felsen und Bäume, und wie er die nordische Natur seinem Pinsel unterthänig gemacht, so hat er nun auch, in Folge seiner neuerlichen italischen Reise, die südliche Natur mit seinen künstlerischen Gewaffen zu bemeistern begonnen. „Achenbach, schreibt Fr. Osten in einem Kunstbericht aus Rom vom Mai 1847, ist ein fertiger und tüchtiger Künstler, aber Schade! dass er schon ganz fertig ist, denn man wünscht immer, dass Jemand, der so Hohes erreicht hat, auch noch Höheres erstrebe; er hat's versucht in seinen beiden letzten italischen Landschaften: im Aetna und im Innern eines Waldes; in beiden leuchtete ein höheres Streben deutlich hervor, in beiden hat er eine edlere Natur dargestellt als in seinen frühern Bildern, in beiden sieht man auch den Meister, der den neu angegriffenen Stoff sogleich bewältigt. Nur ein Künstler wie Achenbach konnte die ersten beiden italischen Bilder gleich so gut malen, nachdem er zu dieser südlichen Natur unmittelbar von den nordischen Eisfeldern und den öden Strandlandschaften herübergegangen war, aber der Meister musste bei dieser Behandlungsweise Eigenschaften aufgeben, welche wir an ihm grade am höchsten schätzen — die kecke, wenn auch etwas rauhe nordische Fantasie, die thatkräftige Hand, das frisch pulsirende Leben, welches unter der italischen Sonne etwas zu ermatten schien."

Kaspar Scheuren aus Aachen,

gleich Lessing, Schirmer und Achenbach ein Landschafter von europäischem Rufe, entfaltet sein brillantes Talent in höchst mannichfaltigen, geistreich und geschmackvoll geordneten Bildern, in denen sich seine Liebe für das Freie, Heitere, Gemüthliche und Poetische ausspricht. Sie sind von ausserordentlichem Farbenreiz und zeugen von überaus leichter Behandlung des Details. Ausgezeichnet schön sind seine Lüfte und Wasserspiegel; er schildert mit Vorliebe solche Naturstellen und Scenerien, wo reine scharfzeichnende Luft und glänzende Tags- und Morgenbeleuchtung ihre Berechtigung haben. Freund des Leichtbewölkten und Sonnigen, und Liebhaber der rosenfingrigen Eos, benutzt der Meister ganz vorzugsweis die luftreinen Umgebungen grosser Ströme und Seen; von Haus aus schon ward sein Sinn für klare

Atmosphäre durch des Rheinthals himmelheitre Scenerie genährt. Besondre Rühmung verdient noch seine unvergleichliche Behandlung des Laubwerkes, was Niemand vollendeter und lockerer malen dürfte. Zu seinen vorzüglichsten Werken gehören: eine Sumpflandschaft mit Eichen (1836), das Winterbild von unsrer lieben Frauen in Wesel (aus dems. J.), die grosse Morgenlandschaft mit der Burg am See und mit Kriegern im Kahne (1838 vom Leipziger Kunstverein erworben), die grosse schottische Landschaft mit nebeldurchbrechender Sonne und mit der Staffage Cromwellscher Krieger (bei einem Kunstfreunde zu Brüssel), die grosse Landschaft mit Zigeunern unter Eichen (angekauft vom Braunschweiger Kunstverein), die Ansicht von Stolzenfels (ein überaus herrliches Charakterbild des Rheinlands, im Besitz des Königs von Preussen), Schloss Egloffstein in Franken (eine Vedute von nicht minder charakteristischer Schönheit, beide aus dem J. 1842), die Aussicht von der Burg Elz (1834), die durch Osterwalds Steinzeichnung bekannte Vätergruft nach Uhland (1835), u. a. m.

Scheuren ist auch geistreicher Aquarellzeichner und Kupferätzer. Seine mit Sicherheit behandelten, ungemein kräftigen Farbenzeichnungen sind Perlen unter den Sammetblättern mäcenatischer Vermögensleute. Nach seinen Aufnahmen lithographirten A. Borum und A. Brandmayer 20 Bl. Nahethalansichten. Achtzehn Zeichnungen lieferte Scheuren für das katholische Prachtgebetbuch des Pfarrers Grünmeyer, zu welchem die übrigen 64 Frau Stilke beschafft hat.

Im J. 1842 erschien von ihm ein Heft Radirungen, mit dem arabeskenartig geschmückten Titelblatte aus 26 Blättern bestehend. Diese Scheurenschen Aetzblätter haben verschiedenartige, zumeist nur sehr kleine Dimensionen, das Heft hat das Format eines kleinen Querfolio. Die dargestellten Gegenstände sind ebenfalls sehr mannichfaltig. Einige sind historischen Inhalts: eine kleine Skizze des Todes Karls des Fünften im Kloster St. Just, ein Hamlet auf dem Kirchhofe mit Yoriks Schädel etc. Andre sind See- oder Strandbilder. Beladene Barken ziehen ruhig über den abendlichen Spiegel der Flut hin; Kähne mit Kriegern (wobei vielleicht an die von Freiligrath besungenen Wasser-Geusen zu denken) geben einander Signale; Fischerweiber sind am Ufer versammelt; Fischer und Knaben, auf langer Bank nebeneinander gereiht und durch ein altes Gemäuer vor der Zugluft geschützt, wärmen sich am Strale der Abendsonne. Die überwiegende Mehrzahl der Radirungen sind jedoch eigentliche Landschaften. Sumpfiges Stromufer; ein kesselförmiger See im Gebirge; ein Durchblick durch den Wald mit dampfendem Meiler; baumreiche Ebenen und andere Waldscenen; groteske Felsengestaltungen mannichfaltiger Art, einsam in die Lüfte ragend oder belebt durch Gewässer und Gebüsch; mancherlei Architekturen, die aus der Waldung emporblicken, hier ein buntes Schlösschen, dort eine einsame Mühle, dort ein verlassener, verschneiter Thurm; hier Fischerhütten am Strom, dort Bauerhäuser am engen Gebirgspfade etc. Das Eigenthümliche und Anziehende in der Behandlung dieser Blätter besteht in dem sichern Maase dessen, was zur Vergegenwärtigung der Darstellung nöthig war; überall ist mit wenigen Strichen der vollendete Effekt erreicht. Man sieht, der Künstler hatte das vollste Bewusstsein des Gegenstandes und derjenigen Stimmung, worin er ihn darstellen wollte, in sich; mit Meisterschaft griff er die charakteristischen Momente heraus und zeichnete diese mit raschen, festen Zügen hin. So lebhaft sie empfunden waren, ebenso lebhaft wirken nun diese Züge auf die Fantasie des Beschauers und nöthigen ihn, unwillkürlich das Bild bis in alle Details zu ergänzen. Es ist in der That bewundernswerth, wie diese scheinbar so flüchtigen Skizzen durchweg eine Naturlebendigkeit, eine Harmonie und malerische Kraft haben, dass sie an Wirkung dem ausgeführten Gemälde nahstehen. Sie sind in dieser Beziehung den geschätztesten Radirungen jener alten Landschaftsmaler, eines Waterloo, Everdingen und Anderer, welche die Nadel auch mit so weiser Oekonomie zu gebrauchen wussten, zur Seite zu stellen. Bei der heuzutage wieder in Aufschwung gekommenen Radirung, und namentlich bei der landschaftlichen, ist man im Allgemeinen mehr auf detaillirte, mehr dem eigentlichen Kupferstich entsprechende Durchführung ausgegangen, und man hat dabei allerdings sehr beachtenswerthe, im Einzelnen überraschende Erfolge gehabt. Immer aber bleibt es wenigstens gefahrvoll, sich mit der Radirnadel auf ein Gebiet zu wagen, wo der Grabstichel mit festerer Machtvollkommenheit herrscht, und jedenfalls ist die skizzirte, so zu sagen epigrammatische Darstellung diejenige, welche der Nadel vorzugsweis zusagt. Freuen wir uns daher, dass ein Meister wie Scheuren diese gute alte Weise wieder zu Ehren gebracht und in ihr gebührendes Recht eingesetzt hat. (Franz Kuglers Urtheil im Kunstblatt 1846, in Nr. 23.)

Wilhelm Pose, ein geborner Düsseldorfer, der ebenfalls zu den berufensten Landschaftsmeistern der Schule zählt, versteht sich auf glückliche Herausfindung romantischer Naturpartien und weiss durch freie Behandlung, durch Einflechtung

eigner Motive (mittelalterlicher Schlossruinen etc.), durch meisterhafte Anordnung und schöne Verwendung von Licht und Schatten einen dichterischen Gesammteindruck hervorzubringen. Zuerst hielt er sich strenger an unmittelbare Abschilderung der Natur und bewegte sich in beschränkter Idylle; letztere aber verlassend griff er gleich seinem Meister Schirmer zu grossartigeren Stoffen, worin er sehr glücklich mit seiner frühern Milde und Zartheit eine frische Heiterkeit und Freiheit verbindet. In seine Frühzeit fallen: die Mühle in einer Felsenschlucht, die Fischerhütte am See, die Linde bei Geroldstein in der Eifel etc. In letzterem Bilde (aus dem J. 1834) erblickt man im Hintergrunde das romantische Städtchen mit den Burgtrümmern an schroffer Höhe; in der Mitte des weiten Thales eine grosse Linde mit herrlichem Baumschlage. — Vom J. 1836 datirt das im Städelschen Museum befindliche „Schloss im See", dessen Motiv von der Burg Elz genommen ist. Inmitten des Bildes liegt auf grünem Felsen ein altes Schloss, von welchem rechts ein Brückengang zu einer Anhöhe führt. Links verliert sich eine waldige Felsenreihe in die Ferne. Mattgrüne Bäume und dunkle Felsen im sonnigen Vorgrunde; welkes Schilf und Gras hängt im See, in dessen Mitte Fischer ein Netz emporziehen. (Höhe des Bildes auf Leinw. 36 Zoll, Br. 47 Zoll 3 Lin.) — Ein wunderschönes Gemälde ist ferner die Salzburger Gebirgslandschaft, wo im Hintergrunde der Watzmann mit seiner originalen Formation dunkel und drohend liegt. Schön auch die „Gegend beim Chiemsee" (1837), die man im Städelschen Museum findet.

Auf den spätern Styl Pose's mögen die Rottmannschen Landschaften, welche der Meister bei seinem Besuche der bairischen Hauptstadt kennen lernte, nicht ohne Einwirkung geblieben sein. Es liegt wenigstens in Rottmanns Richtung so Manches, wofür auch Pose Neigung und Anlage hat, und es mag Letzterer in gewissen Beziehungen erst durch Rottmann zu klarem Bewusstsein gekommen sein. Man will dies aus der „Geisalp in Tyrol", aus dem „Schloss in Tyrol" und aus dem „Hintersee" schliessen, welche Gemälde in der Motivirung einfach mit Rottmann zusammenzutreffen scheinen. Im tyrolischen Hintersee, einem durch Gesammteindruck bedeutenden und auch durch meisterliche Ausführung des Einzelnen ausgezeichneten Bilde, ist charakteristisch die ganz eigenthümliche Auffassung, Anordnung und Beleuchtung. Der Vorgrund hat sehr saftig gehaltene Bäume, durch den ganzen Mittelgrund aber zieht sich ein dunkler Tannenwald, an welchen der bläuliche See sich anlehnt; im Hintergrunde ragen die hohen Gebirgsstöcke mit ihren kahlen, aber hellbeleuchteten Spitzen. — Eine trefflich idealisirte Vedute aus dem Rheinland bot uns Pose 1842 durch sein „Försterhaus im Walde." Das landeskundige Auge erkennt bald in den fernen Bergen das Siebengebirge, jedoch von einem wenig besuchten Standpunkte aus; auch das Forsthaus ist ein wohlbekanntes Gebäude, und der Maler hat wenig verändert, nur den Wald vermehrt und die Ansicht so behandelt, wie sie etwa zu Zeiten Walthers von der Vogelweide bestanden hat, ehe der Wald verhauen und das Feld bereitet war. Indem sich aber das Waldbild in die Vergangenheit zurückschiebt, gewinnt das Werk einen hohen romantischen Zauber. — Im Herbst 1842 reiste Pose mit seinem talentvollen Schüler Konstantin Schmidt nach Italien. Wieder heimkehrend mit Achenbach, fühlte es Pose wohl ähnlich wie dieser, dass Italien nicht seine und seiner Schöpfungen Heimath sei Wer so die deutsche Natur kennt und liebt, wie es die trefflichen Bilder des Meisters im Städelschen Institut zu Frankfurt am M. und sein herrliches Schloss Tyrol in der Privatsammlung des Königs von Preussen beweisen, der wird die schöne Italia nur anstaunen, um zu seiner frühern Geliebten wieder zurückzukehren.

Die vielen meisterlich hingeworfenen Studien, die man in seiner Kunstwerkstätte sieht, überzeugen den Beschauer von der ungeheuren Gewandtheit, mit welcher Wilhelm Pose die Natur auffasst, sowie von der ausserordentlichen Sicherheit, womit der Meister sofort durch die Farbe das Rechte ächt zu treffen weiss. Zur Bezeichnung von Entwürfen und blossen Zeichnungen bedient er sich der einfachen Abbreviatur:

Seine Gemälde pflegt er voll zu bezeichnen mit *E. W.* (Eduard Wilh.) *Pose* und der Jahrzahl.

H. Funk, Ad. Lasinsky und der bereits verstorbene Fr. Ehemant haben nicht minder einen hohen Grad von Vollkommenheit in der Verschmelzung des Natürlichen und Motivirten erreicht. Funk offenbarte in seinen frühern Bildern ein inniges Gemüth; gern schilderte er einsame, elegische Natur mit Ruinen, und schuf in dieser Richtung mit einem glänzenden poetischen Pinsel, der indess manchmal in das Thränennass trister Empfindsamkeit getaucht war. Letztere hat Funk, seitdem er

nach Frankfurt übergesiedelt ist, überwunden. Er hat in der Folge zwar oft noch einsame Gegenden, zum Theil waldeinsamliche Stellen geschildert, aber weit mehr der wahren Natur als einer vom Sentiment verschleierten Rechnung getragen. In seiner Düsseldorfer Zeit wählte er Naturpartien oft aus der Eifel und componirte dieselben in einer an Lessing erinnernden Weise. Auch Motive aus dem Harz kamen zur Verarbeitung. Später lernte er die bairische Gebirgsnatur kennen und eignete sich bei Auffassung derselben einen Styl an, in welchem er mit dem mancher Münchener Landschafter zusammenzutreffen scheint. Von Werken dieses in den Compositionen wie in der Auffassung der wirklichen Natur poetischen und in der Ausführung gediegenen Meisters, der als ein Hauptmann seines Fachs unter der Frankfurter Künstlerschaft dasteht, citiren wir den Klosterhof (bei Hrn. von Sybel und beim Prinzen Friedrich von Preussen), Kloster Laach (1833), Burg Frankenberg bei Aachen (1835), aufsteigendes Gewitter in der Eifel, Schloss Niedeggen in der Eifel, Burgruine im Eifelcharakter (diese drei ebenfalls aus dem J. 1835), die Mühle im Thal (angekauft 1836 vom Frankfurter Kunstver), den Kirchhof bei Sonnenuntergang (im Besitze des Grafen Redern zu Berlin), die mit Grossheit und Eigenthümlichkeit erfundene Bergschlossruine in einer an die Berge des Harzes erinnernden Gegend (bei Dr. Walter zu Düsseldorf) und die Schilderung des Chiemsees, welche letztere man auf der Berliner Ausstellung 1842 sah. Im Chiemsee hat Heinrich Funk gezeigt, wieviel sich auch bei völliger Treue des Einzelnen leisten lässt. Der ganze Mittelgrund — ein Eichwald von oben gesehen — ist mit derselben Gewissenhaftigkeit wiedergegeben wie die Hauptlinien des Hintergrundes. Ohne mühselige Künstlichkeit ist die Landschaft in allen ihren Theilen, wie in einer Camera obscura, getreu dargestellt.

Der sehr tüchtige Fr. J. Ehemant (gest. zu Frankfurt am Main 1842) verband mit freier Auffassung die trefflichste Ausführung des Einzelnen. Von ihm kennt man den Elzer Burghof (1834), eine Mühle und eine Waldlandschaft im Charakter des Hundsrückens (aus dem J. 1835), eine Waldkapelle, im Besitz der Prinzessin Friedrich von Preussen, und eine Burg im Thale, beide vom J. 1836.

Ein grosses, leicht schaffendes, wenn auch etwas krankhaftes Talent war der Altonaer Adolf Carl (gest. zu Rom 1845), der sich durch Gesammtauffassung auszeichnete und durch Grazie in der Form und zarte Farbenharmonie zum Liebling des Publikums machte.

Adolf Lasinsky, ein mit feinem Farbensinn begabter Meister, schildert die Natur in ihrer Ruhe und im Aufruhre, ebenso im vollsten Schmucke wie im winterlichen Gewande. Er entzückt besonders durch zarte Behandlung der Lufttöne und zeigt sich oft als Lyriker von vieler Empfindung. Meisterlich ist sein Schloss Pyrmont an der Elz (bekannt durch die Lithographie von Brandmayer) und bewundernswürdig seine Burg Oberstein an der Nahe.

Ein grosser Naturalist ist erstanden in

Louis Gurlitt,

welcher jetzt in Italien landschaftert. Durch seine 1845 in Düsseldorf ausgestellte grosse Landschaft, einer Gegend aus Jütland, brachte er eine gewaltige Wirkung auf die ganze Schule hervor. Ein durchgebildeter, fertiger, klar bewusster Künstler, ordnet er weniger aus genialem Instinkt als vielmehr nach kritischer Prüfung das minder Wichtige dem Wesentlichen unter, ohne jenes einer sorgfältigen Beachtung zu entziehen. Poetischer Reichthum und gewandter Vortrag lassen ihn als einen der Bedeutendsten unter den Düsseldorfer Landschaftern erscheinen. Gurlitt kennt und liebt die Natur in ihrem wahren Wesen; er athmet am Freiesten auf, wenn er einen hohen Berggipfel erklimmt und seinen Blick in die weite Ferne hinausschweifen lässt; er ist nicht sentimental genug, um das Rieseln einer Quelle im stillen Thale wie das Gemurmel der Zukunft zu belauschen oder um unter einer Gruppe Rieseneichen von der Vergangenheit zu träumen; er ist ein Mann der Gegenwart und seine Bilder schlagen immer nur die Stimmung an, welche der Moment im Künstler selbst hervorgerufen, ein erwärmendes Gefühl voll Mark und Gesundheit. Der Art sind auch seine neuen italischen Bilder, seine Landschaft von Genzano im Sabinergebirg wie die von Civitella und dem Nemisee, in welchen man wieder den sicheren Pinselführer und den Bemeisterer des Materials erkennt.

Im Gegensatze zu Gurlitt nennen wir den besondere Beachtung verdienenden Idealisten

A. Höninghaus.

Dieses höchst schöpferische Talent kämpft rastlos mit den Schwierigkeiten der Technik, denn zu überwiegend ist bei ihm der geistige Theil. Entwurf folgt drängend auf Entwurf, allemal grossartig, oft fabelhaft fantastisch. Farbe und Form sollen ihm

nur als Mittel dienen, oder vielmehr beim besten Willen, ihnen weitere Rechte für das Illusorische einzuräumen, bleiben sie bei ihm doch nur Mittel.

Eine unverkennbare dichterische Kraft spricht auch aus den Bildern von W. Portmann, sowie aus denen des vielleicht etwas weichern G. Saal.

Ausgezeichnete Nennung verdienen ferner: Wilhelm Klein von Düsseldorf, der seine Landschaften mittels einer feinen Durchführung einer poetischen Stimmung adelt; Ludwig Scheins von Aachen, der meisterliche Baumzeichner, Wald- und Sumpflandschafter, dessen Bilder in Vortrag und Farbe ungemein kraftvoll und dabei auch an tieferen Eigenschaften reich sind; Peter Happel von Arnsberg, ein viel Fleiss und Studium offenbarendes Talent voll ernsten Strebens, ein liebevoller Schilderer deutscher Eichen und Buchen, der ausser andern herrlichen Landschaften westfälischen und rheinischen Charakters z. B. den höchst vortrefflichen „Wald nach dem Gewitterregen" (1838) gemalt hat; Karl Hilgers von Düsseldorf, ein mit leichtem Pinsel schaffender Künstler, dessen Vortrag elegant und geistreich zu nennen ist und dessen fast unzählige Bilder und Bildchen durchweg fein in der Färbung sind; R. v. Normann aus Stettin, der vornehmlich Schweizerlandschaften bietet, welche meist fein gezeichnet und nicht ohne poetische Wärme sind; Fr. Wichert, welcher recht schöne Bilder aus sorgfältigen Studien zusammenstellt; Arnold Schulten von Düsseldorf, welcher ebenfalls recht gute, zwar nicht eben poesievolle, doch meist recht gemüthlich gehaltene Bilder liefert, der aber einen höheren Aufschwung nehmen sollte, statt sich fortwährend mit gewöhnlicher Porträtnatur zu begnügen; A. Leu und Fr. de Leuw, wacker schaffende Künstler, jedoch von unentschiedener Richtung; sodann Adloff von Düsseldorf (Winterlandschafter), Breslauer von Warschau, Conrad, Dahl und Grieben von Berlin, Haecke und Lange von Mühlheim am Rhein, Heerdt von Frankfurt am M., Hengsbach von Werl, Jacobi von Königsberg, Koch von Krefeld, Dielmann von Sachsenhausen, den wir schon unter den Volksmalern erwähnten, Weber aus Frankfurt, Hülser und der ungeheuer thätige Marinist H. Mevius, dessen grosses Talent grosse Flüchtigkeit entwickelt, aber wohl noch ein tieferes Eindringen hoffen lässt.

Ein Hauptfehler, den man lange der Düsseldorfer Landschafterschule vorwerfen konnte, war die grosse Aehnlichkeit der Bilder unter einander, sowohl in der technischen Behandlung als im Geiste. Man machte hier dieselbe Erfahrung wie bei dem romantischen Genreconcert der Schule; hatte man ein Stück kennen gelernt, so kannte man, wenn auch nicht alle, so doch die meisten. In den letzten Jahren aber hat man die erfreuliche Wahrnehmung gemacht, dass die landschaftlichen Leistungen ebenso wie die übrigen Fachbestrebungen ein weit entschiedneres Gepräge annehmen. Man gewahrt nun bei den meisten naturschildernden Düsseldorfern eine freiere, selbständigere, durch eigene Erfahrungen gekräftigte Technik und zugleich einen schönen Eifer, auch in den Gegenständen nicht mehr Nachbeter sein zu wollen. Jeder ist bemüht, seine eigenen Funken zur Flamme anzublasen. Dies gilt so ziemlich von allen, nur gelingt es nicht allen.

Die malerische Bedeutung der Architektur in der Naturscenerie findet man anerkannt und oft überaus glücklich erstrebt in den vielen Architekturlandschaften, welche von den Naturschilderern dieser Schule in die Welt gesendet worden. Als ausschliessliche Bautenmaler haben sich hervorgethan: Prof. Rud. Wiegmann (ein ausgezeichneter Meister dieses Fachs, welcher von Haus aus Architekt ist und ebenso durch künstlerische Gediegenheit wie durch wissenschaftlich-ästhetische Bildung eine ganz vorzügliche Stellung unter seinen Kunstgenossen und akademischen Kollegen einnimmt), und Gottfried Pullan von Meissen (ein sehr tüchtiger Künstler, der meist alterthümliche Strassen, Kirchen von stark vernarbtem Aussehen etc. wählt und so die Genreseite der Gebäulichkeiten sucht, die er aber mit so unterhaltender Naivetät, mit solcher Treue und Sorgfalt schildert, dass uns diese Porträts von alten ergrauten, bemoosten, verschrumpften und vorgebeugten Mauerwerken die merkwürdigsten Dinge zu erzählen scheinen).

Die hier wenig gepflegte Thiermalerei hat einen ausgezeichneten Vertreter in S. Lachewitz, einem noch sehr jungen Künstler. Von ihm sah man 1845 zwei in Composition und Zeichnung geniale Bilder: von Wölfen angefallene Pferde und einen mit einer Schlange kämpfenden Hund, welche des Künstlers feuriges Talent ausser Zweifel setzten.

Wir können diesen Art. nicht treffender beschliessen als mit den Andeutungen über den gegenwärtigen Stand der Schule, welche ein mit den frühern und jetzigen Düsseldorfer Kunstverhältnissen sehr vertrauter Berichterstatter bei Gelegenheit einer

Besprechung der Aachener und Kölner Ausstellungen 1845 für die Allgem. Zeit. niedergeschrieben hat. Die Düsseldorfer Schule — schreibt derselbe — hat ihre Krise jetzt hinter sich: sie ist in die reifen Jahre gekommen. Wer noch ein Stück der „Düsseldorfer Anfänge", wie sie von Immermann so meisterlich charakterisirt worden sind, mit erlebt hat, der wird sich jener fast kindlichen Unbefangenheit erinnern, mit der sie und ihre einzelnen Jünger damals einer nur noch günstig gesinnten Welt gegenüber standen. Ja, es war ein prächtiges Leben in jenen Jahren im Künstlerkreise! Wie vertrauend blickte der Jünger zum Meister herauf! Wie herzlich war die Freundschaft der Studiengenossen! Wie hatte die Romantik, die man in der Kunst pflegte, das Leben mit dramatischen Scherzen aller Art, mit malerischen Kostümen, mit Gesang und selbst mit eigenen dichterischen Bestrebungen durchwürzt! Da aber kam die Kritik, die böse Wehmutter einer bessern Zukunft. Man griff die religiöse Richtung, man griff das Farbennachbeten der romantischen Literatortendenzen, man griff die Kleinheit und die Abgesperrtheit der gesammten Zustände in Düsseldorf an. Es traten die Münchener allmälig ins Bewusstsein des westlichen Deutschlands herein; ihre historischen, nach Stoff und Dimensionen gleich ins Kolossale gehenden Compositionen gaben stummes Zeugniss wider das genremässige Behagen der Düsseldorfer. Man vertheidigte sich noch, man konnte jenen kräftigen Rivalen den Reiz der Farbe entgegenhalten, die man durch eifrige Naturstudien bezwungen hatte. Da brachen in Folge der grossen Kölner Ausstellungen die Belgier ins Land und in die Gemüther ein, und rissen unserer Schule auch diese Krone der Technik vom Haupte. Neben all diesen Gebietsverlusten ging dann der innere Bürgerkrieg her; der Gegensatz des Confessionellen, der mittelalterlichen und der modernen Richtung, der Gegensatz Schadow's und Lessings entwickelte sich, manche gute Talente verliessen unmuthig die Akademie, und wer blieb, musste wenigstens darüber zur Klarheit kommen, dass er sich jetzt mit eigenem Verstand und Willen für eine der beiden Tendenzen zu entscheiden habe.

Jener Zustand war eine Krise; weil aber der Körper selbst jugendlich und lebensfähig war, schlug sie in Gesundheit um. Ihre Folgen liegen jetzt vor. In Düsseldorf ist Vieles anders geworden. Statt jenes Zusammenhaltens in allem Geselligen und in allem Kunststreben sehen wir jetzt Isolirung. Jeder geht seinen Weg, die Meisten verheirathet, ohne Romantik in der Tracht, ohne jenen pikirten Gegensatz gegen das Philisterthum, den man dort sonst ebenso gut wie die deutschen Studenten durchgemacht hat. Dadurch ist etwas Männliches, Muthiges, Bewusstes in den Stift und in die Farben gefahren. Man hat die fremden Einflüsse von München und Belgien überwunden, indem man sich ihnen lernend hingab; man hat aber auch das Allereigenste der Schule, den Natursinn, gerettet. Im Hinblick auf die vorliegenden Arbeiten glaubt man sagen zu dürfen, dass der Kranke im Herzen wieder völlig gesund ist. Im Publikum freilich gesteht man ihm das noch nicht allgemein zu, denn eben im Moment, wo Düsseldorf so tüchtig und ehrenvoll seine Stellung wiedererobert, wird noch manches flache belgische Bild, ohne auch nur besser gemalt zu sein, einer tiefempfundenen einheimischen Composition vorgezogen. Aber lange kann das nicht dauern, und was Landschaft betrifft, so kann man schon jetzt das Urtheil als ein allgemeines ansehen, dass in diesem Fache Düsseldorf die tiefste Poesie neben der glänzendsten Technik bewährt.

Duttenhofer, Christian Friedrich, ein namhafter Stecher, der Sohn eines würtembergischen Prälaten, geb. 1778 zu Gronau, studirte unter Klengel in Dresden das Landschaftsfach, besuchte dann die Wiener Akademie, fand 1803 einen Gönner an Georg Wille, der ihm Arbeiten für das *Musée Napoléon* verschaffte, ging nach Vollendung dieser Blätter nach Italien und liess sich nach seiner Rückkehr in Stuttgart nieder, wo er nach langjährigem Wirken als Professor an dasiger Kunstschule im J. 1846 verstarb. Seine Leistungen im Landschaftstich sind zwar nicht allesammt Meisterwerke, aber durchschnittlich sehr verdienstliche Arbeiten. Die einzelnen ausgezeichneten Stiche von Duttenhoferscher Hand sind das Dianenbad nach *Claude Gelée*, der Dianentempel bei Nemi und der Apollotempel bei Delfi nach demselben Landschafter, die Gebirgslandschaft mit Wasserfall und eine andre mit Strasse und zwei Figuren nach *Annibal Caracci*, Landschaften nach *Paul Brill*, *Poussin*, *Molitor*, *Gauermann* etc. Nach *Peter Hess* stach er „die glückliche Heimkehr" (Scene in Tivoli).

Duttenhofer, A., der Jüngere, ein trefflicher Scenen- und Bildnissstecher, ist namentlich bekannt durch sein grosses Blatt nach dem Münchener Maler A. Bruckmann: Romeo und Julie nach Shakspere's Drama (Akt III. Scene 5) und durch ein Porträt des Dichters und Sehers Justinus Kerner zu Weinsberg.

Duval le Camus, Pierre, geb. 1790 zu Lisieux, bildete sich unter Louis David

und warf sich auf das Genrefach, in welchem er es zu einem nicht unbedeutenden Namen brachte. Die Zahl seiner Bilder ist Legio. Zu seinen gelungensten Darstellungen gehört eine elegische Gebirgsscene, die man 1844 auf der Pariser Ausstellung sah: ein im Schnee verirrter Bauer wird sterbend von den Mönchen eines Hospizes mit ihren treuen Hunden aufgefunden und durch ihre Bemühungen ins Leben zurückgerufen. Viele der beliebten Bildchen Pierre Duvals sind durch Steinzeichnungen verbreitet, die goldene Hochzeit z. B. durch die Lithographie von Léon Noël.

Duvet, Jean, der *Meister mit dem Einhorn* (*Maître à la Licorne*), einer der ältesten französ. Stecher, geb. 1485, war von Haus aus Goldschmied, beschäftigte sich aber viel und bis in sein hohes Alter (er arbeitete noch 1555) mit dem Grabstichel in Kupfer, und führte dies Instrument so sicher wie gleichzeitige deutsche und italische Stecher, ohne freilich gleiche Kunststufe zu erreichen. Seine Zeichnung möchte passiren; im Compositionellen aber verdirbt er es durch gesuchte Absonderlichkeiten. Adam Bartsch und Robert Dumesnil haben Verzeichniss und Beschreibung der Duvetschen Blätter gegeben. Eins der kapitalsten Blätter des Meisters ist die Allegorie auf Heinrich den Zweiten und Diana von Poitiers. (In gr. Querfol. Bartsch 39. Dumesnil 54.) In der Samml. des Frhrn. v. Rumohr befand sich ein sehr seltenes Blatt Duvets in gelblichem Druck, vorstellend den Kampf des Eichhorns gegen den Drachen, welcher, den Löwen überfallend, von einem Bären gepackt wird. Links ein bärtiger Mann, der einen grossen Spiegel hält. (In Querf. Bartsch 44.)

Duvivier, Jean und Benjamin. Ersterer, geb. 1687 zu Lüttich, gest. 1761 zu Paris, hat als Stahlschneider und Kupferstecher einen ehrenvollen Namen erworben. Unter seinen zahlreichen Stempelschnitten zu Denkmünzen sind die bedeutendsten die Krönungsmedaille Louis XV. und die Med. mit dem zu Bordeaux aufgestellt gewesenen Reiterstandbilde desselben Königs. Duvivier hat das Verdienst, diesen Fürsten in der Kraft der Jahre am Schönsten und Aehnlichsten porträtirt zu haben. Von seinen Aetzblättern sind die Genresachen nach A. van Heuvel bemerkenswerth. In beiden Kunstfeldern hat sich Jean Duvivier reiner Zeichnung und tüchtigster Ausführung befleissigt. — Benjamin D., der Sohn, geb. zu Paris 1730, gest. daselbst 1795, trat ganz in die künstlerischen Fusstapfen Johanns und ward ebenfalls königlicher, später republikanischer Münzgraveur. Eine bedeutende Anzahl von Medaillen, welche seine bildnerische Tüchtigkeit fast in jedem Stücke bezeugen, existiren aus Benjamins Hand theils mit dem Bidniss Louis XVI., theils mit der Fantasiefigur der Freiheit und Gleichheit. Mehre findet man abgebildet im *Trésor de Numismatique et Glyptique.*

Dyce, W., ein unter den heutigen Künstlern Englands hervorragender Meister im Historienfache, welcher zu der geringen Zahl derer gehört, die sich durch Wiederannäherung an die Perugino-Raffaelische Zeit den Prinzipien der Overbeckschen Schule anschliessen. Seine Madonnen sind anmuthig, nur etwas kalt in Ausdruck und Farbe. Früher malte Dyce auch Heidnisches; man erinnert sich z. B. aus dem J. 1828 des artigen Bildes der Erziehung des Bacchus.

Dyck, Antony van, geb. 1599 zu Antwerpen, hatte einen Glasmaler zum Vater und eine Landschaftmalerin zur Mutter. Nichts konnte also natürlicher sein, als dass im Sohne solcher Aeltern der Kunsttrieb früh erwachte; schon der blosse kindliche Nachahmungstrieb musste unsern Anton zur Theilnahme an der tagtäglichen Beschäftigung seiner Aeltern bewegen. Der Vater, das höhere Talent seines Sohnes bemerkend, that den Knaben zu H. van Baalen, welcher mehre Jahre in Italien zugebracht und sich den Ruf eines tüchtigen Meisters verdient hatte. Indess mochte sich nur der Lehrling bei diesem ersten Meister befriedigt fühlen; der Malergesell aber übertraf den Meister, und so bedurfte Anton zu seiner Weiterbildung eines grössern Lehrers, welcher zum Glück auch bald gefunden war. Dyck ging über in die Schule des unsterblichen Rubens, um dessen würdigster Schüler zu werden. Hier vollendete er Gemälde, welche der grosse Meister entworfen hatte, und entwarf Gemälde, welche Rubens retuschirte. Das daher entstehende Gerücht, als rühre der grösste Theil von Rubens' Werken von ihm her, nöthigte ihn endlich, seinen grossen Lehrer zu verlassen. Doch hörte er nie auf, demselben mit innigster Hochschätzung und Liebe ergeben zu sein. Zum Beweise dieser Ergebenheit verfertigte er für ihn drei Gemälde, ein Ecce homo, einen Christus im Oelgarten und das Bildniss der zweiten Gattin seines Gönners. Rubens empfing das Geschenk des liebenden Schülers mit innigem Wohlgefallen, und machte ihm mit einem der schönsten Pferde aus seinem Stalle ein Gegengeschenk.

Zur Porträtmalerei hatte van Dyck nicht allein eine vorzügliche Neigung, sondern auch ein vorzügliches Talent. Es fehlte daher in seinem Vaterlande an Liebhabern nicht, die seine Verdienste erkannten und seinem Pinsel Beschäftigung gaben. Gleichwohl rieth ihm Rubens, nach Italien zu gehen, und der zwanzigjährige Jüngling

befolgte den Rath des erfahrnen Mannes. Dort hielt er sich anfangs eine geraume Zeit zu Venedig auf, und studirte die schönen Bildnisse des Tizian und Paul Veronese. Dann ging er nach Genua, wo er für die Aristokratie eine Menge Bildnisse schuf. Von Genua begab er sich nach Rom, wo ihn der Kardinal Bentivoglio in seinen Palast aufnahm. Bildnisse dieses Gönners und andrer römischer Grossen waren die Frucht dieses Aufenthalts. Indess ward van Dyck durch seine Landsleute und Kunstgenossen in Rom, welche hier eine eigene „Schilderbent" bildeten, mit Neid, Eifersucht und Groll verfolgt, daher er sich, um den Verunglimpfungen aus dem Wege zu gehen, wieder nach Genua begab, wo er unbeneidet die Ehre und Achtung genoss, auf die ihm seine Tüchtigkeit in der Kunst die gerechtesten Ansprüche gab. Von hier reiste er mit dem Cavaliere Nanni nach Sicilien, wo er den damaligen sicilischen Vicekönig Philibert von Savoyen konterfeien musste. Palermo sollte grosse Werke von Dyck's Meisterhand erhalten; aber die Pest, welche dort sich zur Zeit einfand, bewog ihn diesem reizenden Orte Ade zu sagen. So sehen wir Dyck wieder nach Genua gehend, wo er nun aber kein längeres Bleiben mehr hatte, da die Sehnsucht nach seinem Vaterlande zu ungestüm in ihm erwachte, als dass er die Entfernung von demselben noch weiter hätte ertragen können. Er kehrte also dahin zurück, ausgerüstet mit ausgebreiteter Kunstkenntniss, mit verfeinertem Geschmack, und mit erhöhter Geschicklichkeit in der Führung seines Pinsels.

Der Prinz von Oranien, Heinrich Friedrich von Nassau, liess ihn nach Holland kommen, und sich mit seiner Gemahlin und seinen beiden Prinzen von ihm malen. Bei dieser Gelegenheit lernte er einen damals sehr berühmten holländischen Porträtmaler, Franz Hals, kennen. Neugierig gemacht durch den Ruhm seines Kunstgenossen, besuchte er denselben, und liess sich von ihm malen, ohne sich ihm erkennen zu geben. Van Dyck fand das Bildniss vortrefflich. Er schlug ihm vor, dass er sich zur Belohnung seiner Mühe wieder von ihm malen lassen möchte. Hals nahm diesen Vorschlag an, und erkannte den van Dyck an der Geschicklichkeit, womit er ihn den Pinsel führen sah. Van Dyck hätte diesen in der That geschickten Maler gern mit nach England genommen, aber er konnte ihn nicht dazu bereden. Sobald er aus seinem Hause war, nahm er die Guineen, die der freigebige van Dyck unter seine Kinder ausgetheilt hatte, und trank dafür aus allen Kräften auf dessen glückliche Reise.

Die Reise nach England hatte indess ebenso wenig als die nachherige Tour nach Frankreich für ihn in Hinsicht auf Gründung seines irdischen Glücks den erwünschten Erfolg. Nur in seinem Vaterlande wollte ihm vorderhand seine Kunst Ehre und Brot bieten.

Endlich breitete sich van Dyck's Ruhm auch über die Grenzen seines Vaterlands aus. Der König von England, Karl I., begann zu bereuen, dass er den Maler früher verkannt hatte. Der Ritter Digby musste ihn zu einer zweiten Reise nach England auffordern, und der Erfolg dieser Reise übertraf diesmal Dycks Erwartungen. Der König machte ihn zum Bathritter, schenkte ihm sein in Diamanten gefasstes Bildniss und eine goldene Kette. Er bewilligte ihm eine Pension, freie Wohnung und bestimmten Preis für jedes seiner Werke. Er besuchte ihn oft bei der Arbeit, liess sich von ihm konterfeien und überschüttete ihn mit königlichen Gnadenversicherungen. Der übrige Hof folgte natürlich dem Beispiele, und die Lords und Ladies wetteiferten dem Künstler gefällig zu werden. Soviel englische Freigebigkeit würde ihn in kurzer Zeit zu einem reichen Manne gemacht haben, wenn nicht ein doppelter Strudel alles, was er erwarb, wieder verschlungen hätte: sein Hang zur Alchymie, und seine Neigung zu einem übertriebenen Aufwande.

Die Tochter von Mylord Ruten, ein Mädchen, das sowohl durch seine Schönheit, als durch des Vaters unglückliche Schicksale damals allgemeine Aufmerksamkeit erregte, ward seine Gattin. Mit ihr besuchte er seine Familie zu Antwerpen, und in der Hoffnung, dass ihm die Gallerie des Louvre übertragen werden würde, reiste er auch mit ihr nach Paris, und, da ihm seine Hoffnung fehlschlug, wieder nach England zurück. Er hatte mit ihr nur eine einzige Tochter, die der Tod früh von seiner Seite riss. Auf den Tod der Tochter erfolgte nicht lange nachher auch der Tod des Vaters. Er starb zu London im Jahr 1641 in einem Alter von 42 Jahren, und wurde in der grossen Paulskirche begraben.

A. van Dyck war klein von Statur, dabei aber ein schöner wohlgebildeter Mann. Sein reifer Verstand, seine feine Lebensart und seine Freigebigkeit erwarben ihm Achtung und Gewogenheit und machten ihn zum Liebling der Damenwelt. Als ein enthusiastischer Verehrer der Künste war er ein Gönner aller derer, die sich in irgend einer Kunst hervorthaten. Liebe zur Pracht und zur Ueppigkeit war ein Hauptzug seines Wesens. Der Aufwand, den er auf seine Kleidung, Tafel, Equipage und Ergötzungen machte, verschlang alles, was ihm die Malerei erwarb.

In der Historienmalerei hat van Dyck seinen grossen Meister Rubens freilich nicht erreicht. Sein Genius war für grosse Darstellung von Geschichten nicht fruchtbar, seine Fantasie nicht feurig und sein Geist nicht lebhaft genug. Aber in der Bildnissmalerei hat er ihn unstreitig übertroffen. Seine Porträts sind unbeschreiblich schön und wahr, mit einem leichten, zwar kühnen, aber doch auch bescheidenen Pinsel gemalt. Seine Köpfe, vornehmlich aber seine Hände sind schön, seine Stellungen zweckmässig gewählt, und seine Gewänder ungezwungen und geschmackvoll geworfen. Sein Fleisch ist voll Blut und Leben, sein Kolorit ist wahrer als die Färbung seines Lehrers, und seine Farben sind mehr verschmolzen. Auf das Helldunkel aber und auf die Wiederscheine verstanden sich wenige Maler so meisterlich wie van Dyck.

Ueber die Art und Weise wie van Dyck beim Porträtmalen verfuhr, erzählt de *Piles* aus dem Munde seines Freundes Jabach Folgendes. Der Maler bestimmte den Personen, die er malen sollte, den Tag und die Stunde, und arbeitete an einem Bildnisse auf einmal nicht mehr als eine Stunde, er mochte es erst entwerfen oder bereits ausmalen. Meldete ihm nun die Glocke, dass die Stunde verflossen sei: so stand er auf, und machte der Person ein Kompliment, um ihr gleichsam zu sagen, dass es für diesen Tag genug sei, und verabredete mit ihr einen andern Tag und eine andere Stunde. Hierauf kam sein Kammerdiener, wusch seine Pinsel aus und machte ihm ein anderes Pallet zurecht, da er indessen eine andere Person, welcher er die Stunde anberaumt hatte, zu empfangen pflegte. Auf diese Weise konnte er in einem Tage mit einer ausserordentlichen Geschwindigkeit an mehren Bildnissen arbeiten. Hatte er ein Bildniss leicht entworfen, so liess er die Person die Stellung machen, die er vorher ausgedacht. Ihre Leibesgestalt aber und das Kleidungswesen, das er auf ganz edle Weise, mit feinstem Geschmack zu ordnen verstand, zeichnete er in einer Viertelstunde mit weisser und schwarzer Kreide auf blaues Papier. Diesen Entwurf gab er hierauf geschickten Leuten, die er bei sich hatte, und liess ihn nach denselben Kleidern ausmalen, welche ihm die Porträtbesteller auf Verlangen zusandten. Hatten seine Schüler an den Gewändern soviel nach der Wirklichkeit gemalt als sie vermochten, so ging er die Stoffmalerei leicht durch und brachte vermöge seiner Einsicht in kurzer Zeit das Künstliche und Wahre überall an, welches wir noch im Stofflichen seiner Porträtstücke bewundern. In Rücksicht auf naturschöne Händemalerei unterhielt er auf seine Kosten Leute beider Geschlechter in seinem Hause, die ihm mit ihren ausgezeichnet schönen Handformen zur Hand sein mussten.

Die grosse Menge von Bildnissstücken sowie von christlichen und mythologischen Bildern, welche von diesem Meister in den Niederlanden, in England, Italien, Frankreich und Deutschland angetroffen werden, sind ein Beweis, mit welcher Leichtigkeit und Aemsigkeit er gearbeitet hat. Nehmen wir van Dyck in seiner Bedeutung als Historienmaler, so müssen wir ihn und Jordaens als die edelsten Schüler Rubens' erkennen. In Jordaens sehen wir einen die energische Seite der Rubensischen Kunst zum Ziel der Nachstrebung nehmenden Meister, bei dem der sinnliche Kraftausdruck das Ueberwiegende ward; dagegen finden wir bei van Dyck ein Streben nach Milderung und Veredelung des Kräftig-Sinnlichen und nach eigenthümlicher Geltendmachung des Geistig-Bedeutsamen. So zeigt sich van Dyck zarter als Rubens; das Uebermaas in Farbe und Form ist bei ihm sorgfältig vermieden, die Zeichnung ist reiner, der Ausdruck des Gefühls, besonders des Schmerzes, eindringlicher. Bei Rubens findet man ein Ergiessen über die Schranken, Fehler des feurigen Gemüthes und der überströmenden Kraft; bei so vieler Lebensfülle vergibt man den Rubensischen Helden, wenn sie das gewöhnliche Maas überschreiten; sie erlangen dadurch das Vorrecht des tiefsten, wärmsten, kräftigsten Ausdrucks. Nach dieser Tiefe strebt auch van Dyck, jedoch mit andern Mitteln; er will den Ernst, aber er will auch geschmackvoll sein. Seine Gestalten haben ein tiefes Pathos, aber sie streifen nicht selten ans Theatralische. Sie gewinnen an geistigem, schmerzlichem, oder lieblichem Ausdruck nicht selten dadurch, dass ihre Form weniger voll, ihre Färbung weniger geröthet, ihr ganzes Wesen weniger sinnlich gehalten ist; allein dann wird auch die Seele so überwiegend gegen den Körper, dass fast die Wahrheit des Lebens gefährdet ist. Während Rubens schon in Form und Färbung der Gestalten, mithin in ihr angebornes bleibendes Wesen, reichliche Fülle und Kraft legte, sparte van Dyck Kraft und Feuer für den Ausdruck des Moments und lässt uns daher diesen höchst tief und lebendig empfinden, aber leicht tiefer, als es für die Gestalten natürlich scheint, und so, dass sie fast das Gefühl einer Absichtlichkeit des Künstlers geben. Einige seiner vortrefflichen Bilder im Antwerpener Museum zeigen dies näher. Das eine enthält einen Moment der Grablegung und ist durch den Stich von Bolswert bekannt. Maria hat den Leichnam des Heilands in ihrem Schoose ruhend, Johannes

hebt die vom Nagel durchstochene Hand empor, Engel beten weinend. Die Züge im Gesicht Christi tragen starke Spuren körperlichen Leidens; Johannes und der eine Engel, dessen schönes Angesicht wir sehen, haben den Ausdruck tiefgefühlten, aber sanfteren Schmerzes, der noch Worte findet. Maria hingegen befindet sich in äusserster Erregtheit; ihr Haupt, mit mütterlichen Zügen, ist rückwärts gebogen; ihr Mund, nicht mehr zu Worten, nur zum Schmerzenston geöffnet: ihre Arme sind leidenschaftlich ausgebreitet. Bei sinnlich kräftigen Gestalten würde diese heftige Bewegung uns nicht auffallend sein; hier aber versetzt uns der zarte Ton des Kolorits, das Bleiche, fast Bläuliche der Carnation in eine sanftere Welt, für welche dieser Schmerz zu laut ist. Dennoch ist hier noch Vorliebe für sinnlich kräftige Motive erkennbar. Die Formen des Christuskörpers sind stark, die jugendlichern Köpfe fleischig und lebenskräftig, die Züge Mariens selbst, wenn auch der Schmerz daran gezehrt hat, mehr kräftig als edel, die Farbentöne in den Gewändern meist scharf weiss, in den umgebenden Felsen dunkel, in der Luft rein. Der Eindruck nähert sich einigermaasen dem mancher Bilder der italischen Naturalisten in der Schärfe der Gegensätze, obschon sie durch die Schönheit des Johannes in Gesicht und Körper, und durch manche Züge, die noch der frischern Welt Rubens' angehören, bedeutend gemildert sind. Ein andres Bild in der Samml. der Antwerpener Akademie, das denselben Gegenstand vorführt und wo nur noch Magdalena hinzugekommen ist, bestätigt die eben gemachten Bemerkungen, denn hier ist der Ausdruck grade um soviel wahrer und milder, als sich Formen und Farben (mit Ausnahme der Fleischtöne) mehr an Rubens Weise anschliessen. Am Weitesten in der ihm eigenthümlichen Richtung geht ein drittes Bild in ders. Samml.: Christus am Kreuz, welcher einsam dargestellt und nur von dem Matigrau des verfinsterten Himmels umgeben ist. Der Körper ist voll und weich behandelt, aber statt der Farbe kräftiger Gesundheit hat er einen bläulichen krankhaften Ton. Dessungeachtet ist der Ausdruck des Schmerzes im Gesicht nicht minder scharf, aber er macht nun, in Verbindung mit jener Fülle des Körpers, mehr den Eindruck weichlich verschmelzender Hingebung als männlichen Ernstes und göttlicher Würde. Die Wirkung wird dadurch, zumal bei verwöhnten oder gereizten Gemüthern, stärker, aber es fehlt das beruhigende Motiv, welches gegen das auflösende Gefühl Haltung gibt und die wahre Würde des tragischen Kunstwerkes bewährt. Das grosse Verdienst der van Dyckschen Porträts hängt hiemit zusammen. Denn in den höhern Ständen des 17. Jahrh. hatte die moderne Bildung schon vielfach gewirkt; die Derbheit des Mittelalters war meist verschwunden und der Ueberrest der alten Kraft durch Ueberlegung und Verstellung beherrscht. Der geistreiche Maler, dessen Kunst vorzugsweis die höhern Stände in Anspruch nahmen, hatte daher volle Gelegenheit, die Gabe scharfer Auffassung leiser Züge anzuwenden, und uns die feine Mischung von Würde und Weltklugheit, Grandezza und Intrike, adeligem Sinne und Gewissenlosigkeit, Religiosität und Laster in ihren individuellen Modificationen zu überliefern.

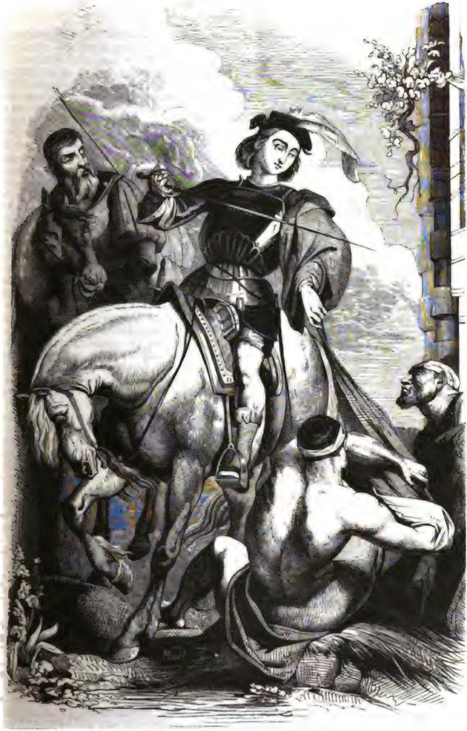
Wenn man bei Rubens anerkennen muss, dass sein Styl wesentlich sein Eigenthum und seine Schöpfung ist, so wird man dies in fast ebenso hohem Grade bei seinem berühmtesten Schüler anzuerkennen haben. Anton van Dyck verlässt das Hauptelement des Rubensischen Styls, das bewegte Leben; während Rubens Thaten darstellt, malt Dyck Situationen. Dadurch wird der Ausdruck, der bei Rubens wesentlich durch die Handlung bedingt ist, wieder ins Innere zurückgedrängt. Dies wäre bei derjenigen Auffassung der Natur, wie wir sie bei Rubens finden, von grossen Uebelständen begleitet gewesen, denn Rubens sucht vor allem den Ausdruck einer kräftigen Natur, welche der Träger der That werden soll. A. van Dyck dagegen kehrte zur schönen Natur zurück; er suchte einen Träger der Empfindung. Zwar folgte er in seinen frühern Bildern der gewaltsamen, oft prunkhaften Art seines Meisters, aber seit seiner Trennung von Rubens galt es ihm nicht mehr eine so riesenhafte Kenntniss der menschlichen Gestalt, wie dieser besass, zu erreichen, sondern er suchte dafür ein tieferes Verständniss des menschlichen Antlitzes und gelangte durch unausgesetztes Bildnissmalen dahin, die verborgensten Züge zu erkennen und wiederzugeben, wie kaum ein Anderer. Auch ist das Kolorit seiner spätern Bilder weit weniger glänzend als das seines Lehrers, dessen oft so heftige Compositionen ohne die lebendigste Färbung kaum denkbar sein würden, während die ruhigen Scenen des Schülers einer so superlativen Farbe nicht bedurften. So ist auch van Dycks Composition weit gemessener; seine Gruppen sind mehr abgerundet und statuarisch. Im Kolorit war besonders Tizian sein Vorbild; im innigsten Ausdruck der Empfindung, im grossartigsten Pathos steht er in seiner Periode und für eine lange Folgezeit fast unerreicht da. Seine historischen Bilder behandeln nur einen kleinen Kreis von Darstellungen; es ist hauptsächlich jener schon von der altbrabantischen Schule so oft

lie, in der er seine Geliebte und deren Aeltern verherrlicht haben soll. (Nach ersterem, Historie und Selbstporträt verbindenden Bilde geben wir einen Holzschnitt von Hrn. Ritschl v. Hartenbach.)

In der Kathedrale zu Mecheln wird der Christus am Kreuz bewundert, ein Hauptwerk van Dycks und vielleicht seine beste Darstellung dieses Gegenstands. Die schöne klar abgewogene Composition ist verbunden mit dem tiefsten Ausdrucks innigen Schmerzes und einem herrlichen Kolorit, das jedoch sehr gelitten hat. Unter allen Kunstwerken in den Mecheiner Kirchen behauptet dies Gemälde den ersten Rang.

In Amsterdam entdeckte man neuerdings unter den Besitzthümern einer Bürgerfamilie eine Madonna mit dem Kinde, die sich bald als ein Werk van Dycks und zwar aus seiner besten Zeit auswies. Zwei Stiche von Paul Pontius bezeugen zunächst die van Dycksche Composition und lassen nicht zweifeln, dass van Dyck dieselbe zu einem Gemälde ausbildete; beide verschieden ausgeführte Blätter von sehr verschiedenem Werthe geben dasselbe Original bis auf den versteckten Kopf im untern Schnitzwerke des Lehnstuhls der Madonna wieder. Ein Original von van Dyck war mithin vorhanden, und der van Dycksche Pinsel verräth sich an jeder Miene der Mutter, an jeder Fleischesfaser des Kindes zu vollendet, als dass man das Bild für eine Kopie halten dürfte. Während der Techniker die schöne Vollendung des Pinsels bewundert, muss der Aesthetiker sich der Idee der Darstellung hingeben, die den schulgerechten Kennern gewöhnlich für eine Nebensache gilt. Da fällt denn eine tiefaufgefasste Aehnlichkeit zwischen Mutter und Kind auf. Der Stral des Göttlichen hat nicht nur aus dem keuschen Blute der Jungfrau sich mit demselben edlen Fleische bekleidet, sondern verwandte Züge leuchten auch um Mund und Auge beider, nur in verschiedener Richtung. Das seelenvolle Auge der Mutter ist nach oben entzückt, woher ihr das göttliche Kind kam, ihr Mund lächelt in Seligkeit; während das ähnliche Auge des Knaben in die Welt hinein leuchtet, und der Mund die Liebe ausstralt, die jene Welt erlösen will. Es ist ein Verkehr zwischen Himmel und Erde in diesen auf- und niedergerichteten Seelen ausgesprochen, der den Gläubigen mit beseligender Zuversicht, und jeden Beschauer mit poetischer Empfindung trifft. Diese doppelte Richtung ins Unendliche ist auch in der schönen Verschlingung der Arme und Hände harmonisch ausgedrückt. — (Hr. David Wihl aus Wevelinghofen bei Düsseldorf entdeckte und erwarb dieses durch Idee und Technik ausgezeichnete Madonnenstück.)

Die Gemälde verschiedenster Art, welche von Dycks Hand im Berliner Museum vorgefunden werden, gewähren uns Beispiele für alle Entwickelungsstufen des Meisters. In einer Darstellung der beiden Johannes, des Täufers und des Evangelisten, tritt seltsamer Weise eine wüste styllose Genialität hervor, welche sich wesentlich nur in einem Prunken mit geistreicher Handfertigkeit wohlgefällt. Aehnliches zeigt sich in einer Ausgiessung des heil. Geistes, einem Bilde von nicht glücklicher Composition, das aber schon eine grössere Ruhe in der Behandlung zeigt und durch einige bedeutsame Charakterköpfe anziehend wirkt; der Kopf der Madonna deutet bereits auf die eigenthümlich edle Bildung, welche van Dyck seinen Muttergotteskopfen in späterer Zeit verlieh. Das bedeutendste Beweisstück für das erste Stadium van Dyckscher Geschichtmalerei ist aber eine Dornenkrönung und Verspottung Christi. Auch hier zwar herrscht noch etwas gewaltsam Uebertriebenes in den Gestalten, zugleich aber zeigt sich eine klarere Composition und eine reichere Entwicklung der Charaktere. Die Behandlung steht der Rubensischen Weise sehr nah; in der Gestalt, im Christuskopfe wie in den übrigen Köpfen, tritt diese Aehnlichkeit besonders bemerkenswerth hervor. Eigenthümlich meisterhaft ist der alte eisengepanzerte Krieger, welcher dem Heilande die Dornenkrone aufdrückt, mit seinem eisig scharfen, verkniffenen Gesichte. Die Darstellung eines Kindertanzes in dems. Museum erinnert wohl durch die frischen lebhaften Bewegungen ebenfalls noch an Rubens, lässt jedoch in den etwas zarteren Körperbildungen und im Tone der Farbe zugleich schon die selbständigere Richtung van Dycks erkennen. Zwei andre Compositionen im Berl. M. gehören der spätern Zeit des Meisters an, denn in ihnen entwickelt sich vollständig jene feinere Formenbildung, der zartere Schmelz und die tiefere Stimmung der Farbe, der Ausdruck eines mehr innerlichen, tiefer ergreifenden Affekts, wodurch nunmehr van Dycks eigenthümliches Element in glänzende Erscheinung tritt. Das eine dieser Bilder ist symbolischen Inhalts und stellt in halben Figuren die Gnadenmutter mit ihrem göttlichen Kinde dar, vor welcher sich die reumüthigen Sünder, Maria Magdalena, der verlorene Sohn und der greise König David (oder der kirchlichen Symbolik zufolge Adam, Eva und David, deren irdische Schuld durch Christus gelöst werden sollte) befinden. Die Sünder sind sinnlich-schöne, schuldbewusste, aber vertrauensvoll hingegebene Gestalten, und aus dem edlen Angesichte der Himmelskönigin spricht schmerzliches Mitgefühl. Das zweite Bild gehört zu van



St. Martin's Manteltheilung.

Nach dem Altarbilde *van Dyck's* in der Kirche zu Saventhem.

(Convers.-Lex. f. bild. Kunst. B. III. S. 318.)

Dycks vorzüglichsten Werken. Der Gegenstand ist die Wehklage beim Leichnam Jesu. Der Ohnmacht nah streckt die bis zum Schmerzensschrei erregte Mutter des Herrn ihre Arme nach dem Leichnam aus; Magdalena, selbst von tiefstem Schmerz ergriffen, sucht sie mit leiser Bewegung zurückzuhalten; Johannes stützt das Haupt des Herrn und blickt hinüber nach Magdalenen. Man findet hier nicht mehr die grossartige, gemessenere Anordnung, welche in den Darstellungen desselben Gegenstands bei früheren Meistern getroffen wird, dafür aber ist eine Tiefe des Ausdrucks individueller Gefühle erstrebt und erreicht, die man bei den ältern Darstellern noch nicht entwickelt findet. Es ist eine wundersame, zu allem Lebensgenuss berufene Schönheit über diese Gestalten verbreitet, und grade darum wirkt in ihnen der bittere, schon thränenlose Schmerz, dem sie hingegeben sind, um so ergreifender, grade darum scheinen sie vermögend, diesen Schmerz bis in seine letzten Tiefen auszufühlen. Johannes und Magdalena vornehmlich sind die anziehendsten Gestalten des Bildes; in ihrer gegenseitigen Beziehung gemahnen sie an die alte Legende, nach welcher sie, vor des Johannes Berufung zum Apostelamte, ein Brautpaar waren und nach langer verhängnissvoller Zwischenzeit sich unter dem Kreuze des Herrn zu einer geistigeren Verbindung wiederfanden. — Sodann weist das Berl. Museum auch mehre Porträtstücke van Dycks auf, von welchen wir zunächst den vorzüglich meisterlichen Kopf eines jungen Mannes nennen, der hinsichtlich der kräftigern vollern Behandlung noch auf die frühere Periode des Künstlers zurückzudeuten scheint, dabei aber nicht minder durch den Ausdruck einer gewissen sinnlichen Erregtheit, durch die eigenthümliche Verbindung von kühner Leidenschaftlichkeit und schwimmender Weichheit fesselt. Ein interessantes Bildnissstück, wenn auch nach dem Maasstabe, den uns die Dycksche Porträtkunst selber gibt, von mittlerem Werthe, ist ferner das grössere Bild, auf welchem die sämmtlichen Kinder Karls des Ersten vereinigt sind. Es sind feingebildete, verschiedenartig charakteristische Köpfe, anmuthige, kindlich naive Gestalten, freilich nicht frei von der Hofetikette, aber eben durch den Kontrast mit dieser Naivetät anziehend. In der Mitte steht in rother Kleidung Karl, der Prinz von Wales, dessen linke Hand auf dem Kopfe eines gewaltigen neben ihm sitzenden Bullenbeissers ruht. Rechts, in weisser Kleidung, die Prinzessinnen Maria und Elisabeth, links Prinzessin Anna, welche den jüngsten Prinzen Jakob, Herzog von York, der beinah ganz nackt auf einem Stuhle sitzt und nach dem grossen Hunde verlangt, unterstützt. Hintergrund Architektur, ein Teppich, ein Tisch mit Früchten, und Aussicht in eine Landschaft. Ein zweites Exemplar dieses Kinderstücks, mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1637 bezeichnet, trifft man zu Windsor; es ist stärker impastirt und gleichmässiger ausgeführt, während das Berliner in der Farbe, zumal im Fleische, klarer und feiner ist. — Die vollendete Grösse des Porträtmeisters spricht sich aus in einem Kniestücke mit dem Künstlernamen und der Jahrz. 1634, welches als das Bildniss des Prinzen Thomas von Carignan, Sohnes des Herzogs Karl Emanuel von Savoyen, bekannt ist und eine Hauptperle des Berliner Gemäldeschatzes bildet. In voller Rüstung, jedoch unbedeckten Hauptes, mit einem brillanten, vom Halse niederfallenden Spitzenkragen geschmückt, steht der Prinz dem Beschauer gegenüber; in der ritterlichen Haltung, in den fein gebildeten Formen, in dem eigenthümlichen Ausdrucke des Gesichts scheint sich die ganze Persönlichkeit, man möchte sagen: die Geschichte des Dargestellten auszusprechen. Der Kopf ist von anziehender männlicher Schönheit, die Stirn heiter und offen, die Nase von sehr edler Bildung, das Auge leuchtend, zugleich aber ohne eigentlich klare Kraft; es liegt im Blick etwas eigen Unbestimmtes, Schwankendes, zur Melancholie Geneigtes. Der ganze Ausdruck gewinnt dadurch den Anschein, als könne der Dargestellte leicht zu heftigen Unternehmungen hingerissen werden; es spricht sich mehr Gefühl, mehr Unternehmungslust, als Geist und Besonnenheit in dem Gesicht aus. Die Ausführung des Bildes zeugt von einer merkwürdigen Saftigkeit, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit der Farbe bei durchaus vollen und kräftigen Tönen; es breitet sich hiedurch, ebenso wie durch die Auffassung, ein Zauber über das Gemälde hin, der dasselbe beträchtlich über die Sfäre gewöhnlicher Porträtbilder erhebt. (Einen ausgezeichneten weich behandelten und wahr wiedergebenden Stich dieses Bildnisses hat man neuerdings von Josef Caspar in Berlin erhalten.)

Die Dresdner Gallerie besitzt von Dyck ein prächtig gemaltes Mythenstück, die Danaë (s. den Art. Dresden, S. 70 dieses Bandes), sowie mehre meisterhafte Porträtstücke, darstellend Karl den Ersten von England, dessen Gemahlin Henriette Maria, deren Kinder Karl, Jakob und Anna Henriette, den Bruder von Peter Paul Rubens, den Maler David Ryckaert, Martin Engelbrecht, den Schottländer John Thomas Parker im 151. Lebensjahre, und mehre englische Standespersonen, darunter zwei gerüstete. Auch zwei Heiligenstücke (eine Himmelskönigin mit dem auf ihrem Schoosse

stehenden Kinde und ein vor dem Kreuzbilde knieender Hieronymus) sowie ein trunkener von Bacchanten geführter Silen lauten hier auf van Dycks Namen.

Im van Dyck-Zimmer der Wiener Gallerie findet man nicht weniger denn 24 Werke des Meisters, Historien und Bildnisse von verschiedenem Werthe. Die historischen Stücke sind: eine Muttergottes auf einem mit Säulen gezierten Throne sitzend und das Jesuskind auf dem Schoosse haltend, welches der vor ihm knieenden heil. Rosalie einen Kranz überreicht; zu beiden Seiten des Thrones die stehenden Apostel Peter und Paul, und neben der heil. Rosalie ein Engel mit einem Korbe voll Blumen. (Stark lebensgrosse Figuren auf Leinwand.) Der todte Heiland in der Grabeshöhle betrauert von seiner Mutter, auf deren Schoosse er ruht, von Magdalena, die ihm die linke Hand küsst, von Johannes und einem Englein, welches weinend einen Nagel vom Kreuz in der Hand hält. (Figuren in Drittellebensgrösse auf Leinwand, aufgezogen auf Holz.) Der heil. Hermann Josef vom Prämonstratenserorden, knieend und durch einen Engel unterstützt, empfängt von der Himmelsjungfrau einen Ring zum Zeichen seiner Vermählung mit ihr. (Figuren unter Lebensgrösse.) Christus am Kreuz in der Stunde der Finsterniss. (Halb lebensgross.) Der heil. Franciscus Seraphicus sitzend in einer Höhle, mit dem Kreuzbilde in der Linken und dem Todtenkopf in der Rechten, in Verzückung über die Musik eines über ihm lautespielenden Engels. (Kniestück.) Der halb entblösste Heiland mit dem Rohr in den gebundenen Händen, verspöttet von einem Krieger, der ihm den Mantel umhängt. (Kniestück.) Die meisterhafte Schilderung des Samson, der von den Filistern aus den Armen der Delila gerissen und nach vergeblichem Widerstande mit Stricken gebunden wird. (Acht Figuren unter Lebensgrösse auf Leinwand. A. v. Dyck malte diese Scene aus dem Leben des jüdischen Herkules noch einmal, welches zweite, von Snyers gestochene Meisterbild lange für verloren galt, bis es 1830 zu Maestricht wieder entdeckt ward.) Heilige Familie. Maria hält das Kind auf dem Schoosse, welches den heil. Vater Josef liebkost. (Kniestück.) Magdalenenkopf (auf Holz gemalt). Ein Mythenstück: „Venus erhält von Vulkan die Rüstung für ihren Sohn Aeneas;" ein Cyklop passt ihr den Brustharnisch an; über ihr aber schwebt Amor, der einen Pfeil auf Vulkan abschiesst, und um sie her spielen fünf Genien mit den übrigen Waffenstücken. (Halblebensgrosse Figuren.) Porträtstücke: Karl der Erste von England (Halbfigur); Prinz Ruprecht, jüngerer Sohn des Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz, im 12. Lebensjahre, in spanischer Tracht mit einem Jagdhunde zur Seite; Prinz Karl Ludwig v. d. Pfalz, älterer Bruder des Vorigen, im Alter von 15 Jahren, gleichfalls in schwarzer spanischer Tracht; ein Feldherr in glänzender Rüstung mit dem Kommandostabe in der Rechten, die Linke in die Seite stemmend (Halbfigur); der Ritter Philipple Roy, Herr zu Ravels, kön. spanischer Rath in den Niederlanden, schwarz gekleidet, mit der Rechten einen sich anschmiegenden Windhund streichelnd (Halbfigur); die Infantin Isabella Clara Eugenia, Wittwe des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich, Generalstatthalters der Niederlande, in dem Ordenskleide einer Klarisserin (Kniestück); Marquis Francisco de Moncada, Graf zu Ossuna und Marquis von Aytona, Philipps IV. geheimer Staatsrath und Oberbefehlshaber in den spanischen Niederlanden, in schwarzer Kleidung mit einem Medaillon an einem Bande, das er mit der Rechten fasst. (Halbfigur. Rückwärts an einer Säule hat der Künstler seinen Namen angebracht.) Bildniss einer Bürgersfrau von mittlerem Alter, in schwarzem Kleide mit Halskragen und Manschetten; die linke Hand hält sie an den Leib und die Rechte lässt sie nachlässig hinabhängen. (Kniestück.) Ein vornehmer Mann von besten Jahren, in weiss-seidener Kleidung mit rothem Futter und in einem schwarzen Mantel, die Rechte stützend auf die Hüfte, die Linke auf dem Degengefässe haltend; rückwärts etwas Landschaft. (Halbfigur.) Ein Mann mit einem Spitzbarte, in schwarzem, mit beiden Händen zusammengehaltenen Mantel. (Ebenfalls Halbfigur.) Gräfin Emilie von Solms, Fürstin von Nassau-Oranien, in schwarzer Hoftracht, mit goldener Kette um den Hals und einem Fächer in der Hand. (Kniestück.) Johann von Montfort, kön. spanischer Rath, Generaldirector des Münzwesens und Oberstkämmerer des Erzherzogs Albrecht, Generalstatthalters der Niederlande, schwarz gekleidet, mit Krause und Kette um den Hals und mit dem Kammerherrnschlüssel im Gürtel. (Halbfigur.) Bildniss einer bejahrten Bürgersfrau, welche in einfachem Hauskleide in einem Armsessel sitzt. (H. F.) Bildniss des Provinzials der flandrisch-belgischen Provinz und Rectors der Antwerpener und Brüsseler Jesuitencollegien: Carolus Scribani; er hält in der Rechten ein Buch und in der Linken sein Barett; neben ihm steht ein Gekreuzigter auf dem Tische. (Kniestück.) Bildniss eines jungen Mannes mit lichtbraunem Barte; die Rechte, in welcher er die Handschuhe hält, legt er auf die Brust, und die Linke, über welche der Mantel herabhängt, stemmt er in die Hüfte. (Gleichfalls Kniestück.) — Im weissen Kabinet ders.

Gall. sieht man ein Blumenstück von Daniel Seghers, bestehend aus einem Kranze, in dessen Mitte als Basrelief eine von A. van Dyck grau in Grau gemalte heil. Familie sich befindet.

In der Gall. des Fürsten Esterhazy sieht man ein sehr interessantes Conversationsstück (eine musikalische Gesellschaft, wo sich Dyck als Violinspieler zeigt); in der Gall. des Fürsten Lichtenstein aber eine schöne Grablegung und Bildnisse ersten Ranges, wie das der Fürstin Luise von Thurn und Taxis und ein anderes, das man gewöhnlich für Wallenstein ansieht.

Mehre interessante Stücke van Dycks weist ferner die kön. bair. Gemäldegallerie im vormaligen Katharinenstift zu Augsburg auf. Man sieht hier: die vier bussfertigen Sünder (in jedem Betracht noch in der Weise seines Lehrers Rubens); einen Araber zu Pferde vom Rücken gesehn (flüchtig, aber geistreich); das Porträt der Königin Henriette von England im blauen Kleide (Kniestück, — ein feines, fleissiges Bild der spätern, im Fleischtone etwas violettlichen Zeit, die Hände fast zu elegant und schlank); die ganze lebensgrosse Figur des Seemalers Andreas van Artvelt oder Ertvelt an der Staffelei (nach dem satten warmen Goldtone des Fleisches zu schliessen, vielleicht in Genua gemalt, in allen andern Theilen sehr dunkel).

In der gräflich Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden bei Bamberg trifft man eine Beweinung Christi, Composition von vier Figuren (ein naturalistisch aufgefasstes Bild aus Dycks früherer Zeit, welches sich vornehmlich durch das treffliche Kolorit und durch die fleissige Ausführung geltend macht); eine Auferweckung des armen Lazarus (aus der mittlern Zeit des Meisters und in jedem Betracht ein schönes feingefühltes Bild); Maria den Herrn küssend, dabei Apostel; St. Xaver beim Könige von Japan und Ignaz von Loyola vor Papst Paul III., der von Kardinälen umgeben ist (zwei in den Compositionen interessante Bilder); das Porträt einer jungen Frau (aus Dycks früherer Zeit, sehr lebendig und fleissig); endlich Christus am Kreuz (ein hier dem Rubens beigemessenes Bild, was aber nach der Gefühls- und Malweise ein sehr gutes Dycksches Werk sein möchte).

In der Aegidienkirche zu Nürnberg bietet das Altarbild mit dem von der Mutter, von Johannes und zwei heil. Frauen beweinten Christus eine der schönsten Compositionen van Dycks. Dies Gemälde, hieher gekommen als ein Geschenk der Wittwe des Stadtschreibers Eisen von Hersbruck, wird — laut Dr. Waagens Erklärung — durch das Exemplar im Berliner Museum hinsichtlich der Feinheit der Köpfe, der Kraft und Klarheit der Färbung, wie der Freiheit der Behandlung, übertroffen. Trotzdem kann das Werk zu Nürnberg ebenfalls aus Dycks Werkstätte hervorgegangen und in einzelnen Theilen selbst von ihm berührt worden sein. Die Glorie ist hier ein späterer Zusatz von J. D. Preissler.

Eine höchst bedeutende Anzahl van Dycks fand man sonst in der berühmten Düsseldorfer Gallerie, deren Schätze nach Baiern entwandert und nun zum grössten Theile der Münchener Pinakothek einverleibt sind. Unter den Dyckschen Historien in der Pinakothek ist eine ganz ausgezeichnete Grablegung oder Klage um den Leichnam Christi auf Mariens Schooss e. Himmel und Erde, Menschen und Engel weinen um den göttlichen Todten, der nach überstandenen Mühen und Qualen zur Grabesruhe hingelegt werden soll, um glorreich wieder aufzustehen. Der Betrachter mit gefühlvollem Herzen wird unwiderstehlich zur Theilnahme an dieser grossen Trauer hingerissen. Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Färbung, Carnation und Behandlungsart sind in diesem Gemälde vorzüglich des Rivalen des grossen Rubens würdig. Mit Auszeichnung verdient ferner genannt zu werden der gleich dem vorigen Bilde im dritten Saale der Pinakothek befindliche St. Sebastian, welcher durch die Henker nackt an einen Baum gebunden wird, wo er den mörderischen Pfeilen der Götzendiener zum Ziele dienen soll. Georg Forster, der dies Gemälde noch zu Düsseldorf sah, hielt es für das vorzüglichste der Dyckschen Werke in jener rheinischen Gallerie. In der That gewährt der Anblick des blühenden Jünglings, in dessen Gesichte man eine frappante Aehnlichkeit mit dem ebenfalls aus der Düsseldorfer in die Münchner Gallerie gekommenen Selbstporträt van Dycks bemerkt, nicht allein wegen seiner angenehmen Gestalt, sondern auch vornehmlich wegen der auf seinem Antlitze stralenden heitern Ruhe, womit er seinem Tode entgegensieht, inniges Vergnügen. Vortrefflich ist sodann auch im fünften Saale die Maria mit dem schlafenden Christkinde und dem kleinen Johannes, welches Bild voll edler Einfalt und herzerquickender Anmuth auch besonders in Hinsicht auf Farbe und Fleischton des grossen Malers würdig ist. — Ein Stück Profangeschichte, von van Dyck in Verbindung mit dem Thiermaler Frans Snyders gemalt, sieht man unter Nr. 207 im dritten Saale, nämlich Heinrichs des Vierten Sieg über den Herzog v. Mayenne in der Schlacht bei Martin d'Eglise. — Unter

den Bildnissen dess. Saals befindet sich das schon erwähnte Selbstporträt des Meisters, das ihn in seiner kraftvolleren Jugend zeigt; nächstdem nennen wir seine Darstellungen der Maler Frans Snyders und Jan de Wael nebst dessen im Lehnstuhl sitzender Gattin mit dem Kinde; des Kupferstechers Karel Malery von Antwerpen; des Organisten Liberti etc. Ganz besonders interessant ist das Lebensbild Frans Snyders, der als Thierschilderer so ruhmvoll dasteht und seine künstlerische Bedeutsamkeit zumal in Jagden und Schlachten gezeigt, aber auch sein malerisches Vermögen im Landschaftlichen und im Stillleben bewährt hat. A. van Dyck hat diesen Künstler mit soviel Wahrheit und Individualität abkonterfeit, dass man beim ersten Anblick dieses Ebenbilds sofort überzeugt zu sein glaubt: so habe der Mann wirklich ausgesehen, als er etwa 30 Jahre alt war. Sein Haar, das nachlässig um den unbedeckten Kopf her hängt, wie auch sein Bart und Knebelbart sind etwas röthlich, sein Kleid und der Mantel, den er darüber trägt, ist schwarz. Dies Bildniss, das sich übrigens durch Lebhaftigkeit des Kolorits und durch vortreffliche Behandlung so sehr empfiehlt, ist auf Leinwand gemalt und stellt den Künstler in Lebensgrösse, aber nur im Brustbilde dar. Es ist hoch 2 F. 3 Z., br. 1 F. 9 Z., und hat dunkelbraunen Grund. (Gestochen findet man es in dem bekannten aus 113 Blättern bestehenden Dyckschen Porträtwerke.) Im fünften Saale der Pinakothek sind bemerkenswerth die Nrn. 319 (Bürgermeister von Antwerpen, lebensgross), 321 (dessen Gemahlin), 327 (Bildhauer Colin de Nolé), 337 (Dycks Gemahlin mit einer Bassgeige, Maria Ruthven, geborene Gräfin v. Gorie), 351 Herzog Wolfgang Wilh. von Neuburg) etc. Ob Jan Brueghel (Nr. 301) von Dyck gemalt ist, bleibt fraglich. Kabinet XIII der Pinakothek enthält Skizzen van Dycks; unter Nr. 335 Maria de' Medici, Nr. 338 Gustav Adolf, Nr. 342 Maler Palamedes, Nr. 343 Pieter Snayer, Nr. 344 Maler Lukas van Uden, Nr. 346 Prinz Fr. Th. von Carignan, Nr. 347 Tilly, Nr. 348 Wallenstein, Nr. 352 Wolfg. Wilh. v. Neuburg etc. — Eins der höchsten Werke Dyckscher Bildnissmalerei findet sich unter den namenlosen Porträts: das Bild einer Antwerpener Bürgersfrau, welches den herrlichsten Porträtleistungen Tizians die Waage hält.

In der Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg: zwei Bildnisse; die Kinder des Königs Karl I. von England.

In der Samml. der Kunstschule zu Stuttgart: ein Familiengemälde mit Halbfiguren, angeblich den Künstler selbst vorstellend nebst seiner Gemahlin, welche ein Kind auf dem Schoosse hat. Auf Leinw. hoch 3 F. 9 Z., br. 3 F. 7 Z.

Als seltene Beispiele eines Uebergreifens in die derbsinnliche Sfäre sind van Dycks „Susanna im Bade" und „Zeus bei der Antiope" anzuführen, zwei nach München gekommene Bilder der vormaligen Düsseldorfer Gallerie, welche man nur als Beweisstücke von der Einwirkung Rubensischer Liebhabereien betrachten mag. Das vorzüglichere der beiden Wollustbilder ist die Darstellung Jupiters und Antiopens, ein über 6 Fuss hohes und 6 Fuss breites Gemälde. Fast nackt, die Arme an sich hingestreckt und die Füsse übereinander geschlagen, liegt sie da mit seitwärts gewendetem Antlitz im Schatten der Bäume, die schöne Antiope, und schläft. Liebesgötter befestigen an den Zweigen der Bäume über ihr ein Tuch, wie zu einem Gezelte. Ihre Kleider, aus weisser Leinwand und einem blauen Gewande bestehend, dienen ihr zum Lager. Durch das letztere werden einige Theile ihres Körpers verhüllt. In der Gestalt eines Satyrs nähert Jupiter sich der schlafenden Nymfe und hebt leise einen Zipfel der weissen Leinwand von ihrem Busen in die Höhe. Man kann es nur ärgerlich finden, dass der travestirte Zeus so ganz im Satyr verloren, so ganz gemeiner Satyr ist, und dass er nebenbei, lediglich weil sein Adler sich blicken lässt, auch als Donnergott anerkannt sein will. Was die Nymfe betrifft, so hat sie zwar eine frische Farbe, aber so wünderschön ist sie nicht, dass sie eine Jupitersverwandlung verdiente. Uebrigens wird man die ganze Composition anstössig finden. Freilich beträgt sich der Götterzeisig diesmal gegen die Nymfe so ziemlich diskret; er hebt nur die Leinwand von ihrem Busen auf: aber er thut es doch mit der Lüsternheit, die zum Vorans vermuthen lässt, dass er gar nicht lange so diskret zu bleiben gedenkt. Die Composition als solche ist nicht ohne alle Grazie: die schlafende Figur hat ihre Schönheit, obgleich freilich nur nach niederländischem Begriff; der Schmelz der Farben ist lieblich, das Fleisch wahr und blutreich, die Leinwand nachgeahmt bis zur Täuschung.

In der Samml. des Frhrn. von Rumohr, welche 1847 in Dresden zur Versteigerung gekommen und leider zerstreut worden ist, befanden sich zwei sehr zarte Kabinetstücke van Dycks: das Bildniss eines jungen Edelmanns mit blondem Haar, dicker Halskrause und sonst reicher Kleidung (ein schön erhaltenes, höchst geistreich vollendetes Bildchen von grosser Lebendigkeit und obgleich ein kleines Werk, doch

des grossen Meisters würdig) und ein ähnliches, fast dieselben Züge bietendes Porträtchen, welches den Dargestellten in braunem einfachen Wamms und breitem, ebenfalls einfachen Halskragen zeigt. Letzteres Bild ist ebenso trefflich von innerm Kunstgehalt; die Wendung wie in ersterem nach links. Beide sind auf Holz gemalt und jenes hat nur 3 Zoll 9 Linien Höhe bei 3 Zoll Breite.

In der Turiner Gallerie zwei überaus herrliche Werke van Dycks: Prinz Thomas von Savoyen zu Pferde und eine heil. Familie, für welche letztere dem Meister italisch-spanische Vorbilder vorgeschwebt haben mögen. — In der Eremitage zu St. Petersburg unter mehren Bildern des Meisters zwei besonders schöne: ein heil. Sebastian (Höhe 4 Schuh 5 Zoll) und das Familienstück, worin van Dyck seinen Freund Frans Snyders nebst Frau und Kind mit unübertrefflicher Wahrheit geschildert hat.

Im Pariser Museum lauten zwanzig Bilder auf den Meisternamen van Dyck. Unter den Historien bemerkt man eine Ehebrecherin, eine Grablegung und einen vom Pfeil durchbohrten Sebastian. Von Porträten findet sich: Karl I. begleitet von seinem Stallmeister und einem Pagen; Prinz Robert von der Pfalz; Isabella von Holland, Tochter Philipps II.; Francisco de Moncada, und van Dyck selbst. Von ganz besonderm Interesse ist letzteres, das eigenhändige Bildniss des grossen Porträtisten. Es ist ein Brustbild, der Körper im Profil; das dunkelsammetne Kleid und das weisse Hemd, über dem eine goldene Kette liegt, geöffnet; das Gesicht über die linke Schulter zum Beschauer herausblickend. Geistreich scharfe Züge, künstlerisch vornehm; das starke, weiche Haar aus der Stirn geworfen, die Stirn selbst höchst klar und rein gebildet, ganz in jener Anmuth, welche der Schädel des grossen Künstlers, der in Goethe's Sammlung zu Weimar bewahrt wird, noch heute zeigt; über den starken Augenbrauen jedoch hin und wieder ein leises Zucken, das Zeugniss einer leidenschaftlichen Beweglichkeit des Geistes, die sich auch im Moment der Ruhe nicht verleugnen kann. (Eduard Mandel, Mitglied der Berliner Akademie, hat dies Selbstporträt van Dycks im Louvre abgezeichnet und danach einen Stich in Linienmanier geliefert. Dieser bei Bougeard in Paris gedruckte und bei C. Sachse in Berlin erschienene Kupferstich datirt von 1840 und ist im höchsten Grade ausgezeichnet, eines der gediegensten Meisterwerke dieses Faches, die unsre Zeit, welche den Kupferstich wieder zu Ehren zu bringen beginnt, bis jetzt hervorgebracht hat. Die Auffassung vollkommen lebenvoll und von dem Geiste des Meisters erfüllt; die technische Behandlung gross und frei, den Gesetzen des Stiches durchaus gemäss, doch dieselben zugleich mit klarem und durchgebildetem Bewusstsein anwendend. Das Stoffliche überall auf bestimmte Weise unterschieden, sowohl was die Gegensätze der Kleidungsstücke, der Haare, des Fleisches anbetrifft, als auch in Bezug auf die verschiedenen Partien des letzteren; so z. B. die strenge Klarheit der Stirnhaut, wo sie über den Schädel gespannt ist, im schönsten Gegensatz gegen die weichen Partien, welche das Auge umgeben. Das Haar ungemein zart und leicht, das Sammetkleid im weichsten Schmelz. Dabei Alles in vollendeter Harmonie, Alles, bis zur tiefsten Schwärze hinab, klar und durchschimmernd, Alles Farbe und nirgend metallischer Glanz. Der Druck ebenso trefflich wie der Stich. — Das Bild ist von einem mit Arabesken verzierten Rahmen umgeben und bildet in diesem ein Pendant zu dem bekannten Forsterschen Stich nach Raffaels Jugendporträt in der Gallerie von Florenz. Der Vergleich beider Bilder gibt zu den interessantesten Bemerkungen Anlass. In Raffaels Porträt sieht man die Einfalt, die schlichte geistige Ruhe der mittelalterlichen Zeit in ihrer holdesten Erscheinung (und die Behandlung in Forsters Stich schliesst sich dieser Richtung vortrefflich an); in van Dycks Porträt dagegen tritt der Geist der modernen Zeit, mit seiner individuellen Berechtigung, mit seinen individuellen Freuden und Schmerzen, lebhaft und sprechend hervor. Beide Bildnisse, wie sie zwei der höchsten Meister der Kunst persönlich vergegenwärtigen, bezeichnen zugleich, in noch höherem Sinne, die beiden grossen Wendepunkte in der Blütenperiode der Kunst des christlichen Zeitalters.)

Ein ebenso meisterhaftes Selbstporträt des auf seine Person und Kunst gleich stolzen Künstlers trifft man in der Gallerie des Grafen Pembroke zu Wiltonhouse bei Salisbury. Es stellt ihn in holländisch-spanischer Tracht dar und ist ein so lebendiges, anziehendes Werk, dass jeder Beschauer der Gallerie an dieser Stelle seinen Schritt hemmt und sich vor diesem wunderbar sprechenden Ebenbilde wie gebannt fühlt. Daselbst sieht man auch ein grosses schönes Familienbild, in welchem van Dyck den damaligen Grafen Philipp Pembroke im Kreise der Seinen schilderte.

Bei Lord Egremont zehn Bilder, die zu den herrlichsten van Dycks gehören. — Im Kabinet Sir Robert Littleton's, Gouverneurs von Guernesey, die oft für ein Madonnenbild angesehene Darstellung der Mary Ruthven mit dem Kind an der

Brust, bekannt durch den schönen Stich von Franz Bartolozzi, sowie durch ein Blatt von Lorenzi. (Wir geben danach einen Holzstich von Rosalie Ritschl.)

(*Van Dycks Frau mit dem Kinde.*)

England ist überreich an Werken van Dycks, und auch nur alle wichtigern hier zu verzeichnen, dürfte uns zu weit über die Grenzen eines lexikalischen Artikels hinausführen. Wir verweisen den über alles Einzelne Belehrung Suchenden auf das eben durch sehr specielle Berichterstattung höchst verdienstliche Werk vom Dr. G. Fr. Waagen: „Kunstwerke und Künstler in England etc.“

Ueber van Dycks Leben und Wirken sind eine Menge Nachrichten durch Bellori, Felibien, Vertue, Walpole, sowie durch Landsleute des Künstlers geboten worden. Die eminente Stellung, die van Dyck besonders während der letzten Jahre seines nicht langen Lebens einnahm, hat dazu beigetragen, uns auch in sein Hauswesen einen Blick werfen zu lassen, wie in seine Verhältnisse zu König Karl I., der ihn vorzugsweis schätzte und hob, und mit dessen Glücksstern auch des Malers Leben erlosch. Diese Verhältnisse nun sind neuerdings noch mehr ins Klare gestellt worden durch die zahlreichen Details, welche William Hookham Carpenter über ihn in den kön. Archiven und öffentlichen Sammlungen gefunden hat. Mr. Carpenter, der die englischen Sammlungen und andre Quellen zunächst in der Absicht durchforschte, um einen *Catalogue raisonné* der radirten Blätter van Dycks mit biographischen Andeutungen herauszugeben, sah sich durch die Menge der über van Dyck wie über andre niederländische Künstler gefundnen Notizen veranlasst, die noch unedirten Dokumente selbst zu veröffentlichen. Sind auch diese Urkunden nicht von der Art, dass sie über Ereignisse und Umstände von grosser Bedeutung unerwartete Aufschlüsse geben, so liefern sie doch manchen Beitrag zu richtigerer Beurtheilung der Künstler, ihrer Werke und ihrer Stellung, und bereichern jedenfalls unsere Kunde vom Leben und Charakter der beiden grossen vlaemischen Maler Rubens und Dyck. Ins Französische übersetzt ist das Werk auch zu Antwerpen erschienen unter dem Titel: *Mémoires et documents inédits sur Antoine van Dyck, P. P. Rubens et autres artistes contemporains, publiés d'après les pièces originales des archives royales d'Angleterre, des collections publiques et autres sources, par William Hookham Carpenter; traduit de l'Anglais par Louis Hymans. Anvers* 1845.

Zunächst findet man den Zweifel, ob van Dyck vor seiner italischen Reise in England gewesen, durch die hier gegebnen Mittheilungen völlig gehoben. Van Dyck war in diesem Lande im Winter von 1620—21. Der Graf von Arundel, Marschall des Königreichs, jener bekannte Beschützer der Künste und Sammler von Kunstwerken, von dem die *Arundel Marbles* in Oxford stammen und welchen Rubens einmal den „Evangelisten der Kunstwelt" nannte, veranlasste die Reise des jungen Mannes, der damals noch in Rubens Schule, aber schon berühmt war. Ein Agent Arundels schreibt diesem: „*Van Deick sta tuttavia con il Sigr. Rubens e viene le sue opere stimate pocho meno di quelle del suo maestro. E giovane di vintenu anno, con padre e madre in questa citta molto ricchi; dimaniera che è difficile che lui si parta de queste parti, tanto più che vede la fortuna nella quale è Rubens.*" Er ging aber doch: der englische Gesandte im Haag, Sir Dudley Carleton, selbst ein eifriger Kunstfreund und glücklicher Sammler, scheint den Vermittler gemacht zu haben. Aus dieser Zeit stammt wahrscheinlich das in Windsor befindliche Bildniss König Jakobs I., der damals noch lebte († 1625), und ein von Hollar gestochenes Porträt Arundel's, das diesen weit jünger zeigt als das berühmte Bild in Staffordhouse (s. Waagen, Kunstwerke etc. in England, II. 65). Damals schon muss ein dienstliches Verhältniss stattgefunden haben, denn in dem ihm am 28. Febr. 1620—21 ertheilten Reisepasse (welchem die Bezahlung von 100 Pfd. „*by way of reward for specialll service by him pformed for his Matie*" vorausgegangen war) ist er bezeichnet als „*Antonie van Dyck gent (gentleman) his Maties servant*" und es wird ihm nur ein achtmonatlicher Urlaub gewährt. Aber das ganze Verhältniss scheint sich gelöst zu haben, denn van Dyck verweilte, wie man weiss, mehre Jahre in Italien, kehrte gegen Ende 1626 nach der Heimath zurück und war erst 1632 wieder in England, welches er nur einmal noch, im Jahre vor seinem Tode, auf kurze Zeit verliess.

Schon ehe er nach London zurückkehrte, waren mehre seiner Werke dahingegangen und scheinen das Interesse des Königs Karl, dessen Kunstliebe seinem geläuterten Geschmack und seinem Urtheil gleichkam, in hohem Grade erregt zu haben. Einer der Edelleute des Königs, Endymion Porter, in künstlerischen Aufträgen viel gebraucht, bestellte für den Monarchen ein Bild: Rinald und Armida; ein Porträt des Kapellmeisters Nikolas Lomière ging gleichfalls nach England; Sir B. Gerbier, englischer Resident bei der Infantin Isabelle, Statthalterin in den spanischen Niederlanden, und selbst Künstler, erwarb für den König ein Bild der Madonna mit St. Katharina. Van Dyck wohnte anfangs im Hause Edward Norgate's, der dafür vom Kanzler der Schatzkammer bezahlt ward; Inigo Jones, der berühmte Architekt, erhielt dann den Auftrag eine passende Wohnung zu suchen, die in Blackfriars', im Sommer in Eltham, Grafschaft Kent, gefunden ward. Er erhielt den Titel eines ersten Hofmalers ihrer Majestäten und die Ritterwürde. Das in Windsor befindliche grosse Bildniss des Königs mit der Königin, dem Prinzen von Wales und der Prinzessin Mary als Kind, entstand 1632, zugleich mehre Bildnisse der Lady Venetia Digby, der schönen junggestorbenen Gemahlin Sir Keneim Digby's, welchem van Dyck seine Stellung in England grossentheils verdankte. Im Oktober 1633 wurde ihm ein Jahrgehalt von 200 Pfd. ausgesetzt. Doch weder damit, noch mit den Preisen, die er für seine Bilder vom Könige sowohl wie von dem reichen englischen Adel erhielt, scheint er ausgekommen zu sein, obgleich man annehmen darf, dass seine Einnahmen sehr bedeutend gewesen sein müssen, wenn man bedenkt, wie unglaublich rasch er malte und wie gross die Zahl der Werke, namentlich der Bildnisse ist, die man noch jetzt in den Sammlungen wie auf den Landsitzen in England zerstreut findet. Bei Lord Spencer, in Althorp, gibt es deren nicht weniger als sieben, und in Windsor füllen sie einen grossen Saal, die bekannte van Dyck-Gallery. Aber des Künstlers Lebensweise und Neigungen waren zu kostspielig, und da er, um solchen Train führen zu können, sich überarbeitete, litt seine Gesundheit bald darunter. Eine Notiz in einem Londner Fremdenverzeichnisse zeigt, dass er schon zu Anfang seines Aufenthalts in London nicht weniger als sechs Diener bei sich hatte. — Die Honorare waren übrigens in jener Zeit keineswegs exorbitant. Man ersieht dies namentlich aus der Rechnung, welche van Dyck dem Könige für eine Reihe von Gemälden einreichte, und auf welcher eine Menge Reduktionen vorgenommen wurden, nach welcher sich denn auch die Bezahlung richtete. Für das obengenannte Gemälde der königlichen Familie waren 1632 100 Pfd. gezahlt worden; gleicher Preis wurde für das berühmte Bild, König Karl auf der Jagd, angesetzt, wofür der Maler das Doppelte verlangt hatte. Das ursprüngliche Original soll das im Louvre befindliche sein, wofür Madame du Barry 24,000 Fr. gab und welches 1816 100,000 geschätzt wurde. Das in Windsor aufbewahrte Familienbild, der Prinz Karl mit seinen Geschwistern (1637), wurde ebenfalls im Preise von 200 auf 100 Pfd. reducirt, verschiedene Porträts der Königin (darunter

zwei für Bernini zum Behuf der Bildsäule) von 20 auf 15 Pfd. u. s. w. Man ersieht aus diesen Rechnungen, dass die Pension von 200 Pfd. fünf Jahre lang unausgezahlt geblieben war. Schon waren Karls schlimme Zeiten angebrochen, schon war die Geldnoth da. Mehre Zahlungsbefehle aus den Jahren 1638 bis 39 sind vorhanden; die Pensionsrückstände aber scheinen nicht vor des Künstlers Tode berichtigt worden zu sein. Unter solchen Umständen mochte der Preis, welchen er für das berühmte Familienbild des Grafen Pembroke (Waagen II. 285) erhielt, immer noch ein anständiger sein. — Ueber sein Verhältniss zu dem unglücklichen Grafen Strafford, dessen Porträt er mehrmals wiederholte, liegen keine Aufschlüsse vor. Van Dycks Wunsch, für die Wände des Bankettsaals in Whitehall, dessen Decke Rubens' Bilder schmücken, Darstellungen aus der Geschichte des Hosenbandordens zu malen, ging, wahrscheinlich auch der pekuniären Verlegenheit wegen, nicht in Erfüllung. Bellori's Angabe, er habe 75,000 Pfd. für die Arbeit verlangt, ist aber, wenn man sie neben jene beglaubigten Preise stellt, lächerlich übertrieben. Missmuthig ging van Dyck im September 1640 mit seiner Gattin nach Flandern und von dort nach Paris, wohin ihn der Wunsch geführt haben soll, mit der damals beabsichtigten Ausschmückung der Gallerie des Louvre beauftragt zu werden. Aber der König Ludwig XIII. hatte bereits Nikolas Poussin aus Italien berufen. Dass indess auch dieser das grosse Werk nicht wirklich unternahm, sondern in sein stilles römisches Leben zurückkehrte, ist bekannt. Van Dyck ging nach England zurück, wo nun die traurigen politischen Ereignisse ihn gewissermaasen in Haus und Werkstatt aufsuchten. Im März 1641 ward die königl. Familie zerstreut, im Mai fiel Straffords Haupt. Am 9. Dec. starb der Künstler in Blackfriars, 42 Jahre alt; zwei Tage darauf wurde er im Chor der (alten) Paulskirche beigesetzt, nahe dem Grabmale Johns v. Gaunt, des Vaters König Heinrichs IV. Seine Tochter Justiniana (geb. am 1. Dec.) wurde an des Vaters Sterbelager getauft. Sie heirathete den Baronet Sir John Stepney; ihre Nachkommenschaft erlosch 1825. Van Dycks Wittwe (Mary Ruthven, aus der Familie der Grafen von Gowrie) vermählte sich zum zweitenmale mit dem Baronet Sir Richard Pryse, von dem sie keine Kinder hatte. Im zweiten Jahre nach der Restauration verlieh Karl II. der Lady Stepney eine Leibrente von 200 Pfd., in Betracht der noch ausstehenden Zahlungen aus ihres Vaters Zeit; bis zum Jahr 1670 scheint die Rente gar nicht oder wenigstens sehr unregelmässig gezahlt worden zu sein, und van Dycks Tochter klagt in einer Petition, sie sei „*reduced to great want and necessity, it being her sole subsistence.*" Von da an fand die Zahlung vierteljährig statt. Des Malers Testament (vom 4. Decbr. 1640) ist in der Registratur des *Prerogative Court of Canterbury* vorhanden und von Carpenter mitgetheilt. Ein beschreibendes Verzeichniss der von van Dyck radirten Blätter ist den Lebensnachrichten und Dokumenten in Carpenters Werke beigefügt.

Van Dyck hat sich den besondern Dank der Nachwelt erworben durch Anordnung und Herausgabe einer Sammlung von Bildnissen seiner Zeitgenossen, wozu er selbst sechzehn Porträts radirte und eine Anzahl auf seine Kosten durch tüchtige Schüler ausführen liess. Diese Porträtblättersammlung, welche bei ihrem Werth und Interesse nur bedauern lässt, dass sie einer grössern Ausdehnung entbehrt, führt auf dem mit van Dycks Bildniss geziertem Titel die Inschrift: *Icones Principum, Virorum Doctorum, Chalcographorum, Statuariorum etc. numero centum ab Antonio van Dyck pictore ad vivum expressae, ejus sumptibus aeri incisae. Antverpiae.* (In Folio.) — Unter des Meisters eigenhändigen Bildnissradirungen finden sich folgende treffliche Blätter: Jodocus de Momper, *pictor etc. Ant. v. Dyck fecit aqua forti.* (Vergl. Carpenters Memoir of van Dyck S. 98.) Joannes Snellinx, *pictor humanarum figurarum Antverpiae. A. v. D. fec. G. Hondius excud.* (Carpenter S. 106.) Franciscus Franck, *Antverpiae pictor. A. v. D. f. aq. f.* (Carp. S. 96.) Paulus de Vos, *pictor. A. v. D. fec. Joannes Meysens excud.* (Carp. S. 120.) Adamus de Stoort, *Antverpiae pictor Iconum. A. v. D. fec. aq. f.* Halbfigur. (Carp. S. 100.) Justus Suttermans, *Antverpiensis pictor. A. v. D. fec. aq. f.* (Carp. S. 112.) Joannes Breughel, *Antverpiae pictor .... Prospectuum. A. v. D. fec. aq. f.* (Carp. S. 86.) Joannes de Wael, *Antverpiae pictor humanarum figurarum.* (Carp. S. 122.) Tizian mit seiner Geliebten, Halbfiguren; seltenes Blatt van Dycks nach dem Gem. des Venezianers. (Carp. S. 127.) Erasmus von Rotterdam, Pieter Breughel, Frans Snyders, Lukas Vorstermann, Philipp le Roy etc. etc.

Endlich ist auch an die in verschiedenen Kabinetten vorliegenden schätzenswerthen Handzeichnungen zu erinnern, mit welchen van Dyck so manches Porträt von genannten und ungenannten Zeitgenossen überliefert hat. In der Rumohrschen Samml. z. B. sah man das sehr seltene Bildniss des Herzogs von Ahremberg, kleine Büste mit kleinem steifen Halskragen, unter welchem ein Theil der Rüstung zu

berland etc.), Robert Peake (Prinz Rupert von der Pfalz), John Faber (Karl I., Kniestück und Schwarzkunstblatt), Richard Purcell (die Kinder Karls I., in Mezzotinto), Richard Earlom (den Herzog John of Richmond, Schwarzkunstblatt vom J. 1773, und den Herzog von Aremberg zu Pferde), Robert Strange (den König Karl I., nebst dem Stallmeister Grafen von Hamilton, die Königin Henriette Maria und ihre Kinder [nach dem Gemälde in Windsor-Castle]), William Sharp (den Thomas Howard, Grafen v. Arundel), G. T. Doo (den Gevaert oder Gevartius, in dem Prachtwerke *the National-Gallery*) u. A. m.

Ausserdem sind zu bemerken die Porträtstiche von Krispian van den Queboorn: Prinzessin Maria von England, Gemahlin des Prinzen Philipp von Nassau (in ovaler Einfassung mit der Umschrift „*Anno aet. suae* 10. 1641.") und Ferdinand von Oesterreich, Infant von Spanien, Gouverneur der Niederlande, in Kardinalstracht (ein nach Pontius kopirtes Blatt); von Pieter van Schuppen (dem sogen. kleinen Nanteuil): der Pfalzgraf Robert vom Rhein; vom ältern Cornelius Galle: der Maler Artus Wolfart und Kaiser Ferdinand III.; vom jüngern Corn. Galle: der Maler Jan Meyssens, Henriette von Lothringen, Ferdinand III. und dessen Gemahlin Maria von Oesterreich; von Theodor van Kessel: die Büsten zweier Männer, der eine mit Bart und kurzen Haaren; von Wenzel Hollar: der Maler Evelyn, der Bischof Johann Malder (1645), die Künstler Lukas und Cornelius de Wael (1646); von Jakob Neefs: der Maler David Ryckaert (vielleicht nach dem in Dresden befindlichen Gemälde), der spanische Minister Josse de Herdoge, welcher auf den Regensburger Reichstag gesandt ward, der Antwerpener Canonicus und Kunstfreund Anton de Tassis, die Maria Margaretha von Barlemont (Gräfin von Egmont), die Maler Justus Suttermans und Kaspar de Crayer, Frans Snyders und van Dyck selbst (die letztern beiden Bildnisse gehören zu der bei Gillis Hendricz erschienenen Bildniss-Centurie und wurden durch van Dyck vorgeätzt, durch Neefs aber mit dem Grabstichel vollendet); von Wilhelm Hondius: Frans Franck de Jonghe, Erzherzogin Isabella Clara Eugenia (nach dem in Wien befindlichen Bilde) und König Friedrich von Polen; von J. L. Charles Pauquet: Karl der Erste bei seinem von zwei Stallmeistern gehaltenen Pferde stehend (nach dem Bild im Louvre geätzt und durch Duparc mit dem Stichel vollendet); von J. F. Leonart: Justus de Meerstraten und dessen Gemahlin Isabella von Assche; von J. Massard: Karl I. und seine Familie; von C. Vermeulen: Maria Luisa de Tassis (Kniestück); von Ploos van Amstel: J. van Goyen (Imitation einer Dyckschen Handzeichnung); von V. Denon: zwei vornehme Niederländer (schön radirt) u. v. A. m.

Graf Caylus gab in 28 Bl. heraus: *Recueil de Testes d'Antoine van Dyck tirées du Cabinet de Mr. Crozat et gravées par Mr. le C. de C.* (In 4. Zum Theil zwei Köpfe auf einer Platte.)

Christliche (biblische und legendarische) und heidnische (mythologische) Darstellungen van Dycks wurden gestochen von Bolswert (der todte Christus auf dem Schoosse der Mutter, der von Bacchanten geführte Silen etc.), C. van Caukercken (13 Bl. Halbfiguren: Christus und die Apostel mit den Marterinstrumenten), L. Franchoys (Anbetung der Hirten), Lukas Vorsterman (die berühmte Pietà etc.), Cornelius Galle d. Ae. (die Kreuztragung), Snyers (das Hauptblatt Samson und Delila, die heil. Jungfrau sitzend in gebirgiger Landschaft und das die Händchen nach ihr ausstreckende Kind auf dem Schoosse habend), Paul Pontius (die Beweinung des todten Heilands, die heil. Jungfrau mit dem Kind in den Armen gen Himmel schauend, St. Hermann Josef zu Mariens Füssen und die heil. Rosalie, welche aus den Händen des Jesuskindes die Krone empfängt, letztere zwei Bl. nach den in Wien befindlichen Gemälden), Theodor van Kessel (Maria mit dem Kind auf Wolken von Engeln umgeben, von denen einer die Violine, der andre die Zither spielt), Peter Jode d. J. (das Christkind auf die Weltkugel gelehnt, die Heilung des Lahmen, St. Augustin in Ekstase, Rinaldo und Armida), Arnold Jode (das Jesuskind den kleinen Johannes umarmend, Magdalene in Betrachtung des Todtenkopfes), Pieter van Schuppen (die schöne Darstellung des heil. Sebastian, welchem zwei Engel die Pfeile ausziehen, ein Hauptblatt mit Meyssens Adresse; die heil. Therese etc.), John Smith (die heil. Jungfrau mit dem Kinde, wo zwei Engel Instrumente spielen; ein Eccehomo; ein Christus am Kreuz mit Engeln, welche in Kelchen das Blut auffangen; der todte Christus auf Mariens Schoosse; das Jesuskind die Schlange zertretend), Pierantonio Pazzi (die heil. Jungfrau in Betrachtung des Jesuskindes, nach Dycks Gemälde in der Casa Corsini zu Florenz), Lorenzi (Maria mit dem Kind an der Brust), Georg Friedr. Schmidt (Maria das nackte Kind in der Windel haltend, wobei der kleine Johannes die Hände kreuzt, im J. 1773 nach einem Bild in der Samml. des Prinzen Heinrich von Preussen radirt), Thomas Chambars

(der heil. Martin), J. H. Robinson (die Abweisung des Kaisers Theodosius durch den heil. Ambrosius, ein Bl. des Prachtwerks: *the National-Gallery*), Bartolozzi (van Dycks Gemahlin mit dem Kinde), W. Ward (die Vermählung der heil. Katharina mit dem Kinde, ein Blatt in der seit 1839 erschienenen *Royal Gallery of Pictures, being a Selection of the Cabinet-Paintings in Her Majesty's Private Collection at Buckingham-Palace*) u. A. m. Vom Gichtbrüchigen, einem Bilde der Münchener Pinakothek, findet man eine Steinzeichnung im Piloty-Loehleschen Galleriewerke. Nach dem herrlichen Gemälde zu Dresden, welches die goldberegnete Danaë schildert und als ein kostbares Stück Fleischmalerei die Antwerpener Periode des zweiten Rubens verräth, trifft man eine Lithographie im Hanfstängl'schen Werke. Hinsichtlich der in den Niederlanden befindlichen Hauptwerke van Dycks ist auf die geistreichen und geschmackvollen Nachbildungen in dem unter Verboeckhovens Leitung erschienenen *Album lithographié par Lauters et Fourmois d'après les principaux Peintres Flamands et Hollandais* und auf die nach Zeichnungen von H. Hendrickx und Fr. Stroobant durch Lacoste, Vermorcken, H. und W. Brown malerisch gestochnen Blätter in den mit Text von H. G. Moke, Ed. Fétis und A. van Hasselt begleiteten *Splendeurs de l'Art en Belgique* aufmerksam zu machen.

Dyck, Daniel van, ein mit Anton van Dyck gleichzeitiger, aus Flandern gebürtiger Maler und Stecher, von dessen Lebensverhältnissen nur soviel bekannt ist, dass er längere Zeit in Venedig arbeitete, hier die Malerin Lucretia Regnier zur Frau nahm und endlich zu Mantua im J. 1658 die Stelle eines Oberaufsehers der herzogl. Galerie erhielt. Gemälde von ihm sollen sich in Venediger Kirchen befinden. Man kennt ihn sonst nur durch einige Aetzblätter, die mit breiter Nadel gefertigt und mit kleinen Punkten vollendet sind. Ansprechende Compositionen sind das Bacchanal (ein Hauptblatt) und Diana mit Endymion (bezeichnet: *D. van den Dyck*).

Dyck, Philipp van, der sogen. *kleine Vandyck*, gebürtig von Amsterdam, gest. 1752 im 73. Lebensjahre, war ein Schüler des A. van Boonen und malte in kleinem Format eine Menge Porträts, Historien und Genrestücke. Er führte einen sehr zarten, reinen und fleissigen Pinsel, und erinnert in seiner Malweise an Gerhard Dow und Franz Mieris. Auch ist seine Zeichnung zu rühmen, die minder befangen ist als die seines Lehrmeisters; andrerseits ist er indess diesem nicht gleichgekommen, nämlich hinsichtlich der Kraft und Wärme des Kolorits. Eigen ist seinen meisten Bildern ein ins Schwarze fallender Ton. Immerhin aber bleibt er als Maler eine Grösse im Kleinen und einer der besten Meister jener sinkenden Kunstzeit. Er scheint eine Zeitlang als Porträtist gereist zu sein, wenigstens war er als solcher am Hofe zu Kassel etc. Von seinen Bildnissen und Familienstücken sowie von seinen scenischen Bildchen aus dem vornehmen Leben sind einige in Kupfer gebracht worden. Der Meister Jakob Houbraken stach nach ihm den Prinzen Moritz von Nassau-Oranien, den Cornelius van Bynkers-Hoeck (1743) und ein Selbstporträt. John Faber stach den Prinzen und die Prinzessin von Oranien, P. Tanjé den Gustav Wilhelm von Imhoff, Massard die Sara, welche dem Abraham die Hagar vorstellt, und Porporati die Verstossung der Hagar.

Dyckerhoff, Joh. Friedrich, grossherzogl. Badischer Bauinspector zu Mannheim, geb. daselbst am 23. Januar 1789, zeigte schon in früher Jugend Neigung zur Kunst, widmete sich dem Fach seines Vaters, der Baudirektor zu Mannheim war, studirte von 1806 — 10 die Baukunst beim Oberbaudirector Weinbrenner in Karlsruhe, machte sodann eine wissenschaftliche Reise über Wien durch Steiermark nach Italien und kehrte, nach einem zweijährigen Aufenthalte in Rom, durch Frankreich und die Schweiz in seine Vaterstadt zurück. Ausser vielen in Italien gemachten Studien und Entwürfen zu grösseren öffentlichen Gebäuden werden von den bisher zu verschiedenen Zwecken durch Dyckerhoff ausgeführten Gebäuden ihres anerkannt richtigen Baustyles und ihrer Einrichtung wegen nur folgende erwähnt: die Kirchen in Käferthal, Hockenheim und Kielach, die Rathhäuser in Käferthal, Schwetzingen und Roth, das grosse evang. Schulgebäude in Mannheim, die Schul- und Pfarrhäuser in Hockenheim, Reilingen, Käferthal, Altlussheim, Freudenheim und Schwetzingen, das Amtsgefängniss und das Wirthschaftsgebäude Kaisershütte in Mannheim, die Landhäuser des Grafen v. Oberndorf in Neckarhausen, der verst. Mad. Nies in Heidelberg, des Hrn. v. Baier in Weinheim etc., die Gartengebäude von Bankier Bassermann und Renisard zu Mannheim, die Schlosseinrichtungen und Oekonomiegebäude des verst. Feldmarschalls Wrede in und bei Langenzell, die Oekonomiegebäude des herrschaftl. Neuzenhölzer Hofs bei Weinheim etc. — Als zur Herausgabe bestimmte Werke liegen von Dyckerhoff im Manuscript vor: 1) Sammlung ausgeführter und projectirter Gebäude (I. u. II. Theil); 2) eine Schrift „über den Bohrversuch auf einen artesischen Brunnen bei Mannheim."

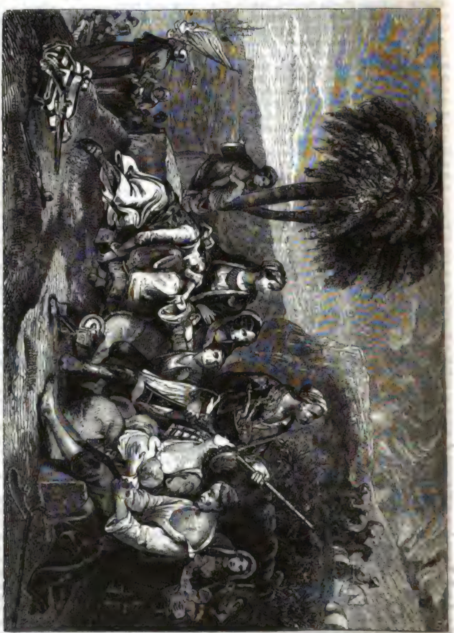
Dyckman, Jakob, ein in Antwerpen lebender Volksmaler, dessen Leistungen sehr gerühmt werden. Man fand besonders ausgezeichnet die alte Spitzenklöpplerin mit der Katze zu ihren Füssen; sie sitzt klöppelnd am Fenster, wo ein Blumentopf steht, und ist mit einer Wahrheit geschildert, wie man sie nur bei Gerhard Dow findet. Dies Bild sah man im J. 1844 bei den Kunsthändlern Gebr. Nieuwenhuys in Brüssel. Vortrefflich ist sodann auch Dyckmans Fischmarkt von Antwerpen, welches Bild in die Sammlung des Königs der Niederlande im Haag übergegangen ist. Eine geistreiche Federzeichnung auf Pergament, den Räuberüberfall nach Jacques Callot darstellend, sah man als ein Jugendwerk Dyckmans im Blätterschatze des Kunsthändlers Rud. Weigel zu Leipzig.

Dyk, Hermann, ein vielversprechender Landschafter der Münchener Schule, der ebenso ausgezeichnet mit dem Pinsel als mit der Radirnadel schildert. In den von ihm, K. Heinzmann, H. Hüber, E. Kirchner, J. A. Klein, Chr. Morgenstern, Eugen Neureuther, Friedr. Voltz und andern Münchner Künstlern herausgegebenen Radirungen, die seit 1843 in Montmorillons Verlage erschienen, finden sich ganz vortreffliche Blätter H. Dyks, z. B. die Ruinen der Abtei Limburg bei Mondschein etc. In den neuen Malwerken aus München in lithographischen Nachbildungen von Fr. Hohe findet man durch F. Kaiser das schöne Aquarellgemälde wiedergegeben, worin Herm. Dyk die Theilung der Erde nach dem bekannten Gedichte Schillers dargestellt hat. Zu Düsseldorf erschienen von ihm in den J. 1839 und 40 deutsche Sprüchwörter und Reime in Bildern, zwei Hefte mit acht Radirungen. Aus dem J. 1838 datirt seine Arabeske auf das Bockbier mit dem Motto: „Es lebe hoch ein jeder deutscher Brauer!"

E.

Earlom, Richard, geb. 1728 in der Grafschaft Sommerset, gest. 1794 zu London, war der Zeit- und Kunstgenosse Robert Strange's, bewährte sich als vortrefflicher Zeichner und guter Stecher in der Tuschmanier, zeichnete sich aber noch weit mehr in der Schwarzkunstmanier aus und gilt für den grössten unter allen Schabkünstlern, welche England hervorgebracht hat. Earlom war der Erste, der mit geistvoller Nadel geätzte Stiche und Punkte in das Geschabte brachte und auf diesem Wege äusserst glücklich Kraft und Bestimmtheit in der schwarzen Manier erzielte. Die Zubereitung seiner Platten geschah mittels einer höchst einzähnigen Wiege, daher dieselben in den dunkeln Stellen den feinsten Sammet darboten, aber ebendarum auch nur eine geringe Anzahl von Abdrücken abwarfen. Unter seinen Schwarzkunstblättern heben sich hervor: das ausgezeichnet schöne Nachtstück der Hammerschmiede, *an iron Forge* nach J. Wright (1773), die kön. Akademie mit 36 Bildnissen von Akademikern (nach Zoffani's Gemälde 1773), das Urtheil des Paris nach Giordano und ein ausgezeichnet wiedergegebenes Blumenstück nach Huysum (Blätter vom J. 1778), die Galathea nach Giordano (1779), das Vögelconcert nach dem Gemälde des M. de' Fiori in der kais. Samml. zu Petersburg (1780), ein Fruchtstück nach Huysum, ausgezeichnetes Blatt vom J. 1781 *), das Bildniss des Generals Elliot nach Josua Reynolds (1782), die Bathseba, welche die Abigail zu David bringt, ausgezeichnetes Bl. nach van der Werff (1784), die Heilung des Blinden nach Annibal Caracci (1785), die aus der Hölle aufsteigende Zauberin nach Teniers (meisterhaftes Bl. vom J. 1786); ferner die Wassermühle in schöner Landschaft (eins der frühesten Schabblätter Earloms, v. J. 1764), das Bildniss Rembrandts (1767), der Märchenerzähler nach Hemskerk und Maria mit dem Kinde nach Dolce (1768), Susanna und die beiden Alten nach Rembrandt und die Jungfrau mit dem Kinde nach Cantarini (1769), der Geldmann mit seinem Weibe nach Quintin Messys und der Singlehrer nach Gottfried Schalcken (1770), die heil. Familie nach Rubens und das Bildniss des James MacArdell (1771), die Schmiede mit den Zeitungskrämern [*a Blacksmith Shop*], ein Hauptblatt nach J. Wright (1771), die Gemäldeausstellung und der Reunionssaal mit modischen Figuren nach C. Brandoin (2 Bl. vom J. 1772), Don Carlos, Sohn Philipps IV., zu Pferde [nach Velasquez] und Herzog Johann von Richmond nach van Dyck (1773), Agrippina mit der Asche des Germanicus zu Brundusium landend, grosse Composition von Benj. West, und eine Maria mit dem Kinde, im Buche lesend, nach Guercino

*) Die beiden köstlichen Blätter nach Huysum: *a Fruit-Piece* und *a Flower-Piece*, die unter dem Namen *les deux bouquets* bekannt und berühmt sind, wurden von Earlom zweimal geschabt, aber auch die Abdrücke von den zweiten Platten kommen sehr selten vor.



Scene aus dem griechischen Freiheitskampfe, nach Eastlake.

zu den nachmals ausgeführten neugriechischen Volksschilderungen nach England heimkehrte. Als Früchte dieser Reise sind zu nennen: das in Form und Farbe ausgezeichnet schöne Bildniss einer reizenden Griechin in ihrer malerischen volksthümlichen Tracht (die Haidee im Besitze Jer. Harmans), das hinsichtlich der Composition und des wirkungsvollen transparenten Kolorits sehr geschätzte Gemälde der griechischen Flüchtlinge, welche von einem englischen Schiff aufgenommen werden (ausgestellt 1833), und andere Scenen und Ansichten aus Hellas. Inzwischen befeuerte sich sein Pinsel von Neuem zu italischen Volksgemälden; das grosse Vorbild Leopold Roberts trieb ihn an, in neuen Leistungen eine ähnlich grosse und edle Auffassung zu erzielen. Zu Statten kamen ihm dabei seine gründlichen Studien in Allem, was zur Zeichnung gehört, sein eigenthümlicher Sinn für Schönheit und sein feines Farbengefühl. Vortrefflich war auf der Ausstellung von 1830 seine von Räubern angefallene

raths Witting, setzte dieselben im Atelier des Oberbaudirectors Weinbrenner zu Karlsruhe von Anfang des J. 1823 bis zu Weinbrenners Tode (Frühling 1826) fort, ging im Sommer 1826 nach Italien und kehrte nach einem zweijährigen, von der hannoverschen Regierung unterstützten Aufenthalte daselbst (grossentheils zu Rom) im Herbst 1828 nach Hannover zurück. Vom Frühling 1829 an fand er bei den dasigen Militärbauten Beschäftigung, und bei Errichtung der höhern Gewerbschule Hannovers ward er an derselben als Lehrer der Architektur angestellt. 1831 erhielt er von der Regierung den Auftrag, gemeinschaftlich mit dem Leibchirurg, jetzigen Hofrath Dr. Holscher die beim Ausbruch der Cholera an den preussisch-polnischen Grenzen errichteten Contumazanstalten in Augenschein zu nehmen, um danach eine solche Anstalt an der Elbe (bei Damnatz) einzurichten. Die Aufstellung der Alexanders-Säule im Sept. 1832 gab ihm Veranlassung, Petersburg zu besuchen. 1843 unternahm er eine zweite Reise nach Italien. — Die vorzüglichern nach seinen Entwürfen ausgeführten Gebäude in Hannover sind: die höhere Gewerbschule, das Kadettenhaus, die Blindenanstalt. Die erstere ist, was die Architektur ihres Aeussern betrifft, im ernsten und einfachen Stylcharakter der florentinischen Bauwerke des 15. Jahrh. gehalten; die Erbauung dieser würdigen Gewerbshochschule, deren Kosten sich auf 56,000 Thaler beliefen, fällt in die Zeit von Beginn 1835 bis Oktober 1837. Eine detaillirte Beschreibung (nebst Vorderansicht und Grundrissen) des der hannoverschen Hauptstadt zur Zierde gereichenden Gebäudes liefert Karl Karmarsch in seiner 1844 in 2. Aufl. erschienenen Schrift: „Die höhere Gewerbschule in Hannover." (S. 115 — 126.)

Ebenist, Kunstschreiner.

Eberbach, ehemalige Cisterzienserabtei an der südlichen Abdachung des Taunusgebirgs, weist zwei kunstgeschichtlich interessante Kirchen auf, die sogenannte ältere und die grössere Klosterkirche. Die grössere (die eigentliche Hauptkirche des Klosters) erscheint als eine mächtige romanische Gewölbkirche, streng und schmucklos ausgeführt, wie es bei den Kirchen des Cisterzienserordens Sitte war. Sie ist um Mitte des 12. Jahrhunderts gegründet und im J. 1186 eingeweiht worden. Die Behandlung ihrer Formen entspricht auch ganz dieser Bauzeit. — Die sogen. ältere Kirche (falls dies Gebäude überhaupt eine eigentliche Kirche war) bildet einen oblongen Raum, welcher durch zwei Säulenstellungen mit überhöht spitzbogigen Kreuzgewölben in drei Schiffe von beinah gleicher Breite und Höhe geschieden wird und an der einen (gen Süden liegenden) Schmalseite mit einem kleinen quadratischen Ausbau versehen ist. Alles Detail hat hier die zierlich elegante Ausbildung des spätromanischen Styls. In F. Geier's und Görz' „Denkmalen romanischer Baukunst am Rhein", wo die ersten drei Kupferblätter diese Kirchen betreffen, wird darzuthun gesucht, dass die letztgedachte die ursprüngliche, zu Anfang des 12. Jahrh. erbaute Kirche sei, da sie wirklich an der Stelle befindlich ist, wo die ältern Klostergebäude standen. Diese wurden aber im Beginn des 13. Jahrh. in ein Hospital umgewandelt, und es lehrt der Augenschein, dass die in ihren Detailbildungen durchaus den Formen dieser spätern Zeit entsprechende Kirche zu den Hospitalanlagen gehörte, also gleichzeitig mit denselben aufgeführt wurde.

Eberhard, Franz und Konrad, zwei in ihrer Blütenzeit unserm Jahrhundert angehörende bairische Bildschnitzer und Bildhauer, die ihre Trefflichkeit zumeist in Reliefcompositionen, Medaillons und Büsten beurkundet haben. Diese Kunstgebrüder, deren Vater und Grossvater schon Bildhauer waren, sind zu Hindelang im Allgau geboren (Konrad, der Jüngere, am 24. Nov. 1768). Sie begannen unter väterlicher Leitung schon früh in Holz zu schnitzeln und in Stein zu meisseln, zumeist für Kirchen, sowohl einzelne Heiligenfiguren als auch gruppenreiche Darstellungen im Kleinen, und zeichneten sich bald in ihrer Bildnerei, wobei sie mit völlig religiösem Sinne zu Werke gingen, durch ausserordentlich sorgfältige und zierliche Arbeit aus. Die naive Herzenseinfalt, die sich in den vielen (in der Künstlerheimath bei Privatpersonen befindlichen) Jugendarbeiten der Eberhards ausspricht, blieb ganz dieselbe in den spätern Werken, welche von den Eberhards als gereiften Männern und Meistern geschaffen wurden. Diese tiefe und so anmuthig sprechende Innigkeit ist der Grundzug, der all' ihre Darstellungen auszeichnet und auf Jeden, der den Sinn dafür mitbringt, die anziehendste Wirkung übt. So erscheint bei den Eberhards die Anschauungsweise des frommgläubigen Mittelalters mit den technischen Fortschritten der neuern Vernunftzeit auf das Anmuthigste und Wirksamste vereinigt. Aus jedem ihrer Gebilde athmet der tiefreligiöse Geist, von welchem sie bei der Arbeit selbst beseelt waren; ihr Leben aber war ein eng verbrüdertes Streben nach künstlerischer und geistiger Vollkommenheit, nach ächtchristlicher Künstlervollendung. — Der letzte Kurfürst von Trier und Fürstbischof von Augsburg, Clemens Wenzeslaus, der den Sommer

fange, gewähren aber durch die freiere Lage eine freiere und sehr schöne Fernsicht. Man überschaut von dem Gemäuer aus nicht nur das Rheinthal, sondern auch einen Theil des Murgthals. Das Jahr ihrer Erbauung ist unbekannt; vielleicht selbst war diese Veste ursprünglich ein Römerkastell. In der Geschichte erscheint die Ebersteinburg als Sitz der von den Zähringern abstammenden mächtigen Grafen von Eberstein. Im Jahr 1356 zerstörte Graf Eberhard von Würtemberg die Burg, welche aber von den Ebersteinern alsbald wieder aufgebaut ward. Aus der Fehde mit dem Würtemberger entstand der berüchtigte Schlegelkrieg, in welchem ein grosser Theil des schwäbischen Adels sich zur Fahne der Ebersteiner schlug. Durch eine Heirath Markgraf Rudolfs erhielt das Haus Baden das erste Recht auf die Burg und Grafschaft Eberstein. Im J. 1660 starb das Haus aus, und die Markgrafen kamen nun in den Besitz. — Zu dem Schlosse Neu-Eberstein führt der Weg von Baden aus in zwei Stunden über die Höhe in das Murgthal, eine der schönsten Gegenden Deutschlands, welche in der mannigfachsten Abwechselung das Grossartige und Furchtbare mit dem Anmuthigen und Lieblichen verbindet. Der Anblick von der Höhe herab auf das unten an der Murg liegende Städtchen Gernsbach lässt sich kaum mit Worten beschreiben. Von Gernsbach führt die Strasse zunächst längs der Murg hin zu einem kleinen Hügel, auf welchem eine alte, von frommen Pilgern noch besuchte Kapelle, der Klingel genannt, steht. Rechts hinter der Kapelle zieht durch den lichten Tannenforst eines fast senkrecht vom Ufer aufsteigenden Berges ein höchst anmuthiger breiter Weg im Zickzack zu der Burg Eberstein, die, wahrscheinlich im 13. Jahrh. erbaut, bis vor ungefähr drei Decennien noch in Ruinen lag. Da liess der verstorbene Markgraf Friedrich, zweiter Sohn des verewigten Karl Friedrich, die alte Burg aus den Trümmern wieder erbauen, in gothischem Geschmack neu einrichten und mit einer einfachen Gartenanlage umgeben. Schwerlich möchte es in Deutschland eine Lage geben, die sich mit der von Neu-Eberstein vergleichen liesse. Rückwärts schweift der Blick durch die Thalöffnung frei bis zu den fernen Vogesen hin; tief unten liegt Gernsbach am brausenden Strome; aufwärts erheben sich zwei Gebirgsreihen in den abwechselndsten und kühnsten Gestalten; die Dörfer Obergroth, Hilpertsau und Weissenbach reihen sich, zum Theil unter Bäumen versteckt, an der Windung des Flusses hin; am hohen Granitufer liegt Langenbrand und von der waldigen Berghöhe blickt das einsame Bremersbach herab.

Eborarii heissen im Latein die Elfenbeinarbeiter. Bei den Hellenen hiessen sie Elephanturgoi.

Ebouziner, franz. Ausdruck für das Behauen der Bruchsteine zu Werkstücken.

Ebrach. — Burg-Ebrach heisst ein oberfränkischer Flecken zwischen Bamberg und Würzburg, in dessen Nähe Kloster-Ebrach liegt, ein säcularisirtes Cisterzienserkloster mit prächtiger Kirche. Es war bereits im J. 1119, als 12 Cisterziensermönche von dem französischen Kloster Morimonde im Steigerwalde, dem Gebiete der Dynasten von Ebrau, einwanderten. Diesen Ankömmlingen überliessen bald nachher (1126) die Grundherren, Richwinus, Berno und ihre Schwester Berthrada, das Schloss Ebrach mit einem nicht unbedeutenden Grundbesitz zur Errichtung einer Abtei ihres Ordens, und legten auf diese Weise den ersten Anfang zu ihrer einstigen Grösse. Zu gleicher Zeit gelangte sie durch die Verbindung derer von Ebrau mit dem hohenstaufischen Hause in die besondere Gunst des letzteren; insbesondere aber hielten sich König Konrad III. und seine Gemahlin Gertrudis oft und gern hier auf. Das Andenken an diese verschiedenen Beschützer und Wohlthäter des Klosters erhält noch gegenwärtig ein gemeinsames Monument, welches, nach den Zügen der Buchstaben zu urtheilen, aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührt. Die zwei ersten Stifter von Ebrau, so wie auch König Konrad III. halten mit ihren Händen die Figur einer kleinen Kirche vor sich. Umher steht unter den einzelnen betreffenden Figuren: *Richwinus. Berno. Fridericus. Dux. Suevorum.* (Herzog Friedrich von Schwaben, auch einer der hohenstaufischen Begünstiger des Klosters). *Gertrudis. Regina. Conradus. Rex. Romanorum. Berthradis. Fundatores. hujus. monasterii. Ebracensis. MCXXVI.* (Weil der erste Bau des Münsters zu Ebrach im J. 1152 noch nicht vollendet war, so wurde König Konrad III. nach seinem am 15. Februar d. J. erfolgten Tode im Dome zu Bamberg beigesetzt.) Besondere Monumente sind ausserdem dem Andenken der Königin Gertrudis (nicht weit vom Hochaltare, mit einer Inschrift von 1269) und dem Herzoge Friedrich von Schwaben (mit einer Inschrift, welche wie die dargestellte Figur die Züge des funfzehnten Jahrhunderts an sich trägt) geweiht. Seitdem war diese Abtei in fortdauerndem Zunehmen begriffen, bis sie beim Ausbruche des hauptsächlich Franken heimsuchenden Bauernkrieges im J. 1525 von den Aufrührern belagert, eingenommen, geplündert und theilweise verwüstet wurde. Kaum war hierauf der unter Abt Johann III. begonnene Neubau unter Hieronymus

der Perikleischen Zeit aber verflachte er sich und später noch immer mehr, so dass er fast eine gerade Linie bildet.

Echion hiess ein Bildgiesser und Maler des alten Griechenlands. Plinius gedenkt dieses Künstlers besonders als Malers und nennt von ihm eine *nova nupta verecundia notabilis*, von welcher man vermuthet, dass sie das Urbild zur „Aldobrandinischen Hochzeit" abgegeben haben dürfte.

Echo, die Nymfe. — Die Echo als selbständiges göttliches Wesen kommt in den homerischen Gedichten nie, bei den Lyrikern und Dramatikern nur äusserst selten vor. Erst allmälig hat sie sich aus dem Chor der Berg-, Wald- und Wassernymfen unter besonderem Namen, in bestimmterer, qualitativ beschränkterer, aber quantitativ deshalb ausgedehnterer Wirksamkeit ausgeschieden. Der Berg- und Waldgott Pan, der Lärmliebende und Viellärmende, hatte eine inbrünstige Liebe zu der Nymfe des Schalles und Wiederhalles; er fand aber keine Erhörung, denn ihr Herz war dem schönen Jäger Narcissus zugewendet. Oft hatte sie, erzählt Ovid in den Metamorphosen III, 357 ff., die Hera, wenn sie den Zeus bei den Nymfen zu überraschen gedachte, mit ihrem Geplauder so lange verweilt, bis die Nymfen entronnen waren. Als Hera dies merkte, schwur sie ihr Rache:

Dieser Zunge Gewalt, die mich belistete, sprach sie,
Soll dir gering hinfort, und kurz der Stimme Gebrauch sein. —

So wird Echo zur Nymfe, die weder zuerst zu reden vermag, noch zu schweigen gelernt, wenn ein Anderer redet. Sie sieht den schönen Narcissus in den Waldthälern jagen, und entbrennt in Liebe zu ihm. Oft will sie ihre Liebe gestehen, aber ihre Natur gestattet es nicht, dass sie zu reden beginne. Desto aufmerksamer lauscht sie auf das Wort des Geliebten. Verirrt von den Begleitern

Rief er: ist Keiner denn hier? und hier! antwortete Echo;
Jener staunt, und indem er mit spähendem Blicke sich umsieht,
Rufet er: Komm! laut auf; Komm! ruft sie dem Rufenden wieder.
Rückwärts schauet er; Keiner erscheint. Was, rufet er endlich,
Meidest du mich? Was meidest du mich? antwortet die Stimme.
Jener besteht, und getäuscht von des Wechselhalles Gegaukel,
Hier uns vereiniget! ruft er; und freudiger keinen der Töne
Nachzutönen bereit: uns vereiniget! ruft sie entgegen;
Und sie gefällt in den Worten sich selbst. Aus dem dicken Gesträuch nun
Trat sie hervor, mit dem Arm den ersehnten Hals zu umschlingen.
Jener entflieht, und entfliehend: Hinweg die umschlingenden Hände,
Saget er; lieber den Tod, als dir mich zu schenken, begehr' ich!
Nichts antwortete jen', als: Dir mich zu schenken begehr' ich!
Und die Verachtete schlüpft in den Wald; ihr erröthendes Antlitz
Deckt sie mit Laub, und lebt seitdem in einsamen Grotten.
Dennoch haftet die Lieb', und wächst von dem Schmerze der Weigrung.
Wachsame Sorge verzehrt den schwindenden Leib zum Erbarmen;
Ganz verschrumpft ihr die Haut vor Magerkeit, und es entfliegt ihr
Jeglicher Saft in die Luft; nur Laut und Gebeine sind übrig.
Tönend bleibet der Laut; das Gebein wird in Felsen verwandelt.
Immer noch lauscht sie im Wald, und nie auf dem Berge gesehen,
Wird sie von Allen gehört; ein Nachhall lebet in jener.

Den Grund, warum Narciss die Liebe der Echo verschmähte, findet man darin, dass er ein Wesen verschiedener Art war, ein Dämon, der die Stille und Ruhe liebt, wie denn die Narcisse bei den Alten in enger Beziehung zum Tode stand, und das Sichimwassersehen Tod für den, der sich gesehen hat, selbst oder für einen seiner Angehörigen bedeutet. (*Artemid. Onetrocrit. II*, 7.) Daher hat man auch vermuthet, dass die Jünglinge mit über das Haupt geschlagenen Armen und entsprechendem Ausdruck des Gesichts, die sich auf Sarkophagreliefs und in einigen runden Werken finden, den Narcissus als einen Genius der ewigen Ruhe oder des Todes auf sein Bild sehend darstellen. Indess gehört diese Vermuthung zu den gewagtesten Folgerungen, wie sie denn auch bereits, namentlich durch Chr. Walz, entschiednen Widerspruch erfahren hat. — Hinsichtlich der Kunstvorstellungen der Echo bleibt zu bemerken, dass im Alterthum ihre bildlichen Darstellungen nicht selten waren, denn der ältere Philostratus erwähnt eines Erzbildes der Echo, und in der Anthologie finden sich mehre Epigramme auf Bilder derselben; ob sich aber unter dem auf uns gekommenen Statuenvorrath ein Bild der Echo finde, ist sehr zweifelhaft. Dagegen glaubt Wieseler sie auf zwei pompejanischen Gemälden im Museo Borbonico, *Vol. VII. Tav. IV.* und *Vol. I. Tav. IV.*, in Verbindung mit Narciss zu erkennen. (Vgl. Die Nymfe Echo, eine kunstmythologische Abhandlung von Prof. Fr. Wieseler in Göttingen. 4. 18 S.

nebst einer Bildertafel. Erschienen 1844 in Commission der Dieterichschen Universitätsbuchhandlung zu Göttingen.)

Echter, Maler in Danzig. Von ihm ist interessant ein Bildniss des verstorbenen Kaisers Franz, das 1842 zur Berliner Ausstellung kam. Persönlichkeit und Schicksale des Dargestellten wurden wohl selten von einem Maler so zusammengefasst, wie in diesem Bilde geschehen ist.

Echternach, unfern von Trier, weist die alte St. Willibrodkirche auf, welche zu den interessantesten deutsch-romanischen Basiliken zählt. Diese Kirche, geweiht im J. 1031, hat jene schön gemessene Anordnung des Innern, welche man an den etwas jüngern Basiliken zu Huysburg und Drübeck in den sächsischen Landen bewundert. Die korinthisirenden Säulenkapitäle in St. Willibrod hält Prof. Kugler, der das Gebäude selbst untersucht, für antik, d. h. ursprünglich einem Monumente der spätrömischen Zeit angehörig, von dem man sie für den Bau der Kirche entnommen haben wird. Die übrigen Details, namentlich die Deckgesimse der Pfeiler, sind mit grosser Entschiedenheit der Antike nachgebildet, welcher Umstand sich leicht auch durch den Einfluss der mannichfaltigen Römerdenkmale zu Trier erklärt.

Eckersberg, Christoph Wilhelm, ein Holsteiner (geb. 1783 zu Sundevit), wird den bedeutendsten Geschichtsmalern Dänemarks beigezählt. Seine erste Bildung empfing er auf der Kopenhagener Akademie; seine höhere Ausbildung aber verdankt er seinen vieljährigen Studien, die er in Italien und Frankreich machte. Im J. 1817 vollendete er das grosse, energisch ausgeführte Gemälde, welches den auf einem Felsenstück stehenden Moses zeigt, wie derselbe dem Meere befiehlt, den Pharao und dessen Heer zu verschlingen. Man rühmt die sinnreiche Composition, den grossen Styl und die schöne Farbenharmonie dieses Bildes. Im J. 1819, wo Eckersberg zum Mitglied der Kopenhagener Akademie ernannt ward, übergab er diesem Kunstinstitut sein nach der Edda componirtes Gemälde vom Tode Balders, welches ebenfalls als grossartig geschildert wird. Ein bedeutsames Werk ist auch die nach Adam Oehlenschlägers „Axel und Walburg" dargestellte Scene, wo die Liebenden mittels einer förmlichen Kirchenceremonie auf ewig getrennt werden. Die Auffassung ist würdig und fein, die Ausführung sorgsam bis ins Einzelnste. Namentlich wird das Gemälde auch im Perspektivischen bewundert, worin Eckersberg grosse Meisterschaft zeigt, und von wahrhaft zauberischer Wirkung soll das Chiaroscuro sein. Zu seinen Hauptwerken gehören ferner das herrliche Altarblatt mit den drei Frauen am Grabe Christi und die im Thronsale des Kopenhagener Schlosses ausgeführten Gemälde, deren Inhalt folgender ist: „Friedrich der Dritte übergibt den Dänen die Gesetze des Landes." — „Herzog Adolf von Holstein weist die ihm angebotene Krone zurück." — „Christian der Sechste redet zu dem Volke in Seeland." — „Friedrich der Dritte mit seiner Gemahlin und seinen Kindern." Eckersberg zeigt sich hier wie anderwärts als ein Meister in der Malerei und leistet darin in hohem Grade, was man von einem solchen fordern kann. Die Lichteffekte, zumal wo die Beleuchtung auf die Hauptfiguren eingeschränkt ist, sind sehr kräftig und malerisch. In dem Bilde, welches Friedrich den Dritten und seine zahlreiche Familie darstellt, hat sich der Künstler freilich eine fast nicht lösbare Aufgabe gestellt, denn keine Palette reicht aus, das helle Tageslicht und die Pracht reiner Lokalfarben in vollem Sonnenschein zu malen, und da dem Maler nur Dämmerung im Vergleich zum Lichte des Tages zu Gebote steht, so muss er entweder dem zarten Schmelz der Tinten entsagen und sich an energische Farben halten, wobei er leicht ins Bunte verfällt, oder der Kühnheit des Prometheus, der das Feuer der Sonne herabholte, sich enthalten. Eine grosse Meisterschaft in der Farbenkunst ist aber für einen Künstler verführerisch, welcher Aufgaben zu lösen hat, wobei es mehr auf innere Wahrheit als auf den Schein von Wirklichkeit und eine künstlerische Täuschung ankommt; ja es scheint sogar, als wenn ein solcher dadurch das Bild aus dem Reiche der Gedanken und der Fantasie in die Wirklichkeit herabzöge, als wenn der Schein den geistigen Inhalt überbieten und die sinnliche Wahrnehmung das ganze Interesse des Beschauers auf sich ziehen sollte. Als Galleriebilder oder Staffeleigemälde, bei welchen man Sinnenreiz und überraschende Täuschungen erwartet, würden übrigens diese Werke Eckersbergs sehr zu loben sein. — Als Porträtist hat sich Eckersberg in dem 1821 vollendeten Gemälde bewährt, welches die dänische Königsfamilie vorführt. Andere meisterhafte Porträtstücke seiner Hand sind die Bildnisse Thorwaldsens und Oehlenschlägers (ersteres in der Kopenhagener Kunstakademie). Ausserdem kennt man von ihm schöne Marinen; namentlich erregte im J. 1826 seine Darstellung der Rhede von Helsingör einiges Aufsehn. Eckersbergs weitere Wirksamkeit knüpft sich an seine Professur, die er bei der Akademie zu Kopenhagen bekleidet.

Eckhel, Josef, berühmter Numismatiker, der in der letzten Hälfte des vorigen

Jahrhunderts in öffentlicher Stellung zu Wien wirkte und auf die uneigennützigste Weise gewissermaasen sein Leben der Ausarbeitung seiner höchst verdienstlichen *doctrina numorum* widmete. Dieses Werk Eckhels hat in der numismatischen Literatur Epoche gemacht, denn es war der erste Hauptversuch, die Münzkunde zu einer Wissenschaft zu erheben. Allerdings hat Eckhel nur zur Hälfte die wissenschaftliche Aufgabe, welche uns die Numismatik darbietet, gelöst, indem er nur die äussere Seiten der Münzen, d. h. ihr Gepräge, in ein System gebracht und sie in Bezug auf Archäologie und Geschichte und deren Hilfswissenschaften trefflich erläutert hat. Nicht minder wichtig ist aber die innere Seite der Münzkunde, d. h. die Untersuchung der alten Münzfusse, und diese, sowie ihren Zusammenhang unter einander, hat zuerst Böckh in Berlin mit gewohnter Klarheit und bewundernswürdigem Scharfsinn dargestellt. Insofern nun Böckhs Metrologie Eckhels *doctrina numorum* ergänzt, müssen die beiden Namen Eckhel und Böckh in der numismatischen Wissenschaft stets zusammengenannt werden. — Die Eckhelschen Werke sind nach der Zeitfolge 1) ein *Catalogus musei caesarei Vindobonensis numorum veterum in 2 part. distrib., quarum prior monetas urbium, populorum, regum, altera Romanorum complectitur. Vindob.* 1779. [In Folio, mit vielen hundert Abbildungen auf Tafeln in 8. ist selten geworden.] 2) *Choix de pierres gravées du Cabinet Impérial des antiques. Avec 40 planches. Vienne* 1788. [Auf Velin, in Folio. Ist im Buchhandel vergriffen.] 3) *Doctrina numorum veterum. 8 vol. cum multis figuris. Viennae* 1792 — 98. (In 4.) *Doctrina numorum ex ejusdem autographo postuma ademta. Cum tab. aen. Viennae* 1826. (Ebenfalls in 4.)

Eckstein, Johann, ein in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Berlin thätiger Bildner, von welchem Werke von vorzüglichster Bedeutung in der kön. Kunstsammlung daselbst vorgefunden werden. Es sind zunächst zwei kleine in Thon modellirte (ungebrannte) Reliefs, die mit dem Namen des Künstlers bezeichnet sind. Das eine stellt einen grossen schwimmenden Delfin dar, auf dessen Rücken Amor reitet; ein andrer Knabe klettert zu diesem empor, zwei schwimmen nebenher, und zwei kleine auf Muscheln blasende Tritonen eröffnen den Zug auf dem Wasser. Die ganze Arbeit ist überaus reizvoll, die Composition ebenso trefflich gerundet wie die einzelnen Figuren mit grösster Zartheit, in der schönsten, kindlichsten Naivetät der Bewegungen, gebildet. Die Behandlung ist künstlerisch frei, aber sehr sauber. — Das zweite Relief enthält eine ähnliche Composition: Amor auf dem Rücken eines Löwen, den zwei Knaben am Zügel ziehen, während zwei andre den Schwanz fassen; im Vorgrunde noch ein Knabe. Auch hier ist die Arbeit, wenngleich dieselbe schöne Rundung des Ganzen nicht in gleichem Maase erreicht ist, doch sehr trefflich ausgeführt, und die einzelnen Figuren, zumal die Hauptfigur des Amor, von lieblicher Anmuth. Beide kleine Werke sind als sehr merkwürdige Zeugnisse ihrer Zeit zu betrachten und verdienten durch Abbildungen bekannt zu werden. — In derselben Samml. befindet sich auch die höchst interessante in Wachs geformte Todtenmaske Friedrichs des Grossen, welche derselbe Bildner zwei Stunden nach dem Tode des Königs abgedruckt hat.

Ecouen, ein grosser und schöner, vier Stunden von Paris an der Strasse von Amiens liegender Flecken, der unsre Aufmerksamkeit ganz besonders durch das prächtige Schloss fesselt, in welchem der Connetable von Montmorency während der Dauer seiner Ungunst bei Hofe (von 1540 — 1547, also bis zum Tode Königs Franz des Ersten) zurückgezogen lebte. Auf seine Ungnade spielt der Horazische Spruch an, den er zur Inschrift für diesen Palast wählte:

Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem! . . . . . .

Baumeister des Schlosses von Ecouen war Jean Bullant, der hier sein erstes Meisterwerk schuf. Der Bau ward jedenfalls vor dem J. 1540 begonnen, da die Geschichte ausdrücklich besagt, dass der Connetable in diesem Jahre das Schloss bezog, wo also wenigstens schon eines der vier Hauptgebäude, aus denen der Burgpalast besteht, vollendet sein musste. Die Anlage bildet ein Viereck, in dessen Ecken quadratische Pavillons sich um eine Etage über das übrige Gebäude erheben. Auf der Hofseite steigen Thürmchen, welche unten in Kegelform enden, an diesen Pavillons empor. Besagte Thürmchen kommen hier noch wie manches Andre auf Rechnung der Gothik; im Uebrigen ist das Schloss eins der frühesten Denkmale der Renaissance, ein noch keuscher Versuch, das antike Säulenordnungswesen nach den (für unsre ganze neuere Baukunst unheilvoll gewordenen) Lehren des alten pedantesken Vitruv auch in Frankreich zu derselben Geltung zu bringen, die es bereits in Italien gewonnen hatte. Der innere Aufriss des Schlosses zeigt in den Vorsprüngen die regelrechteste Darstellung von Säulenordnungen, wie sie in den vitruvischen Büchern vorgezeichnet sind. Der

cher derselbe im J. 1814, vor seinem Einzuge in die Hauptstadt, etliche Tage zu Ecouen verlebte. — Unter den vielen schönen Villen, welche dieser Ort aufweist, zeichnet sich besonders das dem Grafen Narbonne gehörende nette Schloss Adeline aus.

Ectypa scalptura heisst bei Plinius die erhabene Arbeit in Edelstein, der Hochschnitt der Gemmen oder die Cameenarbeit.

Edelink, Gerard, ein Stecher ersten Ranges, ja wohl der grösste Meister seines Fachs, der Schluss und Gipfel der niederländischen und französischen Stecherschulen, ward 1649 zu Antwerpen geboren, erhielt seine erste Anweisung zur Grabstichelkunst durch Cornelius Galle, entwickelte aber sein unvergleichliches Kunsttalent erst in der Lehrzeit bei Franz de Poilly in Paris. Bald hatte Edelink diesen Meister nicht nur erreicht, sondern ihn wie alle andern Stechergrössen übertroffen. Der Minister Colbert empfahl den Künstler, der schon eine so höchst bedeutsame Kunststufe errungen, dem Könige Louis XIV., und so erhielt Edelink freies Quartier in der Gobelinsmanufaktur und mehre andre königliche Gunstbezeugungen, welche zur Förderung seines künstlerischen Strebens beitragen sollten. Unter den mehr denn 400 Stichen meist grossen Formats, welche man von Edelinks Hand kennt, ist auch nicht ein mittelmässiger zu finden; wohl aber hat sein Verhältniss zum Hofe und zu zeitgenössischen Malerberühmtheiten manchen Auftrag und manche Gemäldewahl zur Folge gehabt, die seines die betreffenden Malerwerke verherrlichenden Grabstichels nicht würdig genug waren. Edelink war in hohem Grade der Zeichnung mächtig, nicht nur von Seiten des Umrisses, worin sich vor allen Andern Marcantonio auszeichnete, sondern auch von Seiten des Helldunkels, der Lichtperspection und Abwechselung, durch welches Alles zusammen erst, auch ohne Hilfe des Kolorits, sich die genaueste Darstellung des Wahren und Schönen bilden kann. Hinsichtlich des Stiches selbst haben Edelink zwar Viele in Dem und Jenem überboten, seine Landsleute z. B. an Kraft und Feuer, und man möchte fast sagen, auch in den Tinten; sein Mitbewerber Andran an Freiheit des Vortrages und im Verständniss der Massen des Helldunkels; Masson in der Mannichfaltigkeit der Lokaltöne; Visscher an Lebendigkeit und Kühnheit; Pierre Drevet in der Einigung und Weichheit der Töne; Flipart, Strange und Bartolozzi in der Porosität des Fleisches; Fiquet in der Feinheit der Arbeit; Balechou, Wille und viele Andre in der Reinheit des Schnittes; Woolet und Andre in der Behandlung des Erdreichs, der Bäume und Berge, des Wassers und der Luft, des Nebels und Rauches; — Keiner aber vereinte in sich so viele Verdienste, als sich bei Edelink, diesem ausserordentlichen, eine eigene Epoche in der Geschichte der Kupferstechkunst bildenden Manne, zusammenfinden. Nach vielen und viel bedeutenden Vorgängern erscheint er als der Grossmeister der Stecherei, und eine lange Nachfolgerreihe schaut nach ihm als ihrem edelsten Vorbilde zurück. Keiner kam ihm in dem wichtigsten Theile der Stechkunst, in der perspektivisch wohlberechneten Bewegung der Strichlagen und in der gründlichsten Kenntniss der Form und Rundung der Körper nur gleich, geschweige dass Einer ihn besiegt hätte. Eben die überaus schwierige Bewegung der Strichlagen erscheint bei Edelink so natürlich und fügsam, dass auch die intrikanteste Verwickelung der seltsamsten Zufälligkeiten ihn auf keine Weise hinderte oder verwirrte, und gleichwie ein Thermometer auch die kleinste Veränderung durch Steigen und Fallen anzeigt, so biegt sich im Nu sein Stichelschnitt bei jeder noch so kleinen entgegenkommenden Erhöhung oder Vertiefung, indem er sich auf bewundernswürdige Weise weder mehr noch minder, als grade nöthig, erweitert oder verengt. Mit solchem Takt jeden durch ihn wiederzugebenden Gegenstand streifend, verfolgt der Edelinksche Schnitt seinen Gang, wie der Daumen des geschickten Bildners sich dem weichen Thone anschmiegt und umherbewegt, um dem Modell Seele und Anmuth zu geben, nie unnöthig gewagt oder eigensinnig, sondern stets gemessen und gemässigt das Nothwendige, bald sich herunterneigend zu sanfter Punktirung, bald beharrend im stärkern Kunstmachwerke, bald mit der zweiten oder dritten Linie überkreuzend, und immer mit dem schwer zu vollführenden Anscheine von Leichtigkeit und mit jenem Gleichgewichte des Kunststücks, wodurch das wahre Schöne bei Gegenständen aller Art hervorgebracht wird. Daher sind die Stiche dieses Grössten unter den Stechern hinreichend kräftig im Dunkel, ohne schwarz zu sein; die Lichter zusammengehalten, nicht gläsern; rein im Schnitt, nicht glänzend; fest und entschieden an rechter Stelle, nicht übertrieben; weich, nicht baumwollen; abwechselnd im Tone, nicht unharmonisch. Unter seinen vierhundert Blättern heben sich ganz vornehmlich hervor: die heil. Familie nach dem raffaelischen Bild im Louvre (in welchem Stiche uns Edelink ganz die grossartige Heiligkeit, die aus dem Gemälde des göttlichen Urbiners spricht, vor Augen gelegt hat), das Reitergefecht nach Lionardo da Vinci (nämlich die vier

kämpfenden Ritter nach dem leider zerstückten grossen Carton, welchen Lionardo für die Florentiner Signoria ausführte), das Selbstporträt Philipps de Champagne (ein Stich voll ebensoviel Weichheit als Kraft, welchen Edelink selbst für sein Meisterstück erklärte), der von Engeln umgebene Christus am Kreuze nach Charles Lebrun (*le Christ aux anges* in 2 Bl., welche das im Louvre befindliche edelste und glänzendste Malerwerk Lebruns wiedergeben), die Magdalene im Moment ihrer Bekehrung (nach Lebruns Altarbilde in der Karmeliterkirche zu Paris) und Alexander im Zelte des Darius (ein grosser zweiplattiger Stich, ebenfalls nach Lebrun). Das Dariuszelt, worin Edelink seine ganze Kunstfertigkeit entfaltete, gehört zu der Blätterreihe von den Thaten Alexanders, welche Audran so meisterhaft gestochen hat, und unterscheidet sich wesentlich von den Audranschen Blättern nach Lebruns Alexanderbildern. Edelink übernahm eben nur den Stich der Zeltscene, wohl wissend, dass sein regelmässiger, gemessenerer Styl nicht so geeignet sein möchte für die Hitze einer Schlacht, wo alles auf dem Sprunge und in Unordnung ist; denn wäre der Antwerpener Stecher dem Lyoneser zum Vergleich genübergestellt worden und hätte er den Uebergang über den Granikus und die Niederlagen des Darius oder des Porus stechen müssen, so würde er zwar jedenfalls eine Leistung voll Verstand und Geschmack gebracht haben, aber dabei ohne den hier nothwendigen Nerv und ohne das für die leidenschaftlichen Darstellungsmomente erforderliche Feuer geblieben sein. So überliess der Künstler wohlweislich der kühnen Nadel seines Nebenbuhlers Gérard Audran die Gefechte, die Gemetzel und den Lärm des Triumfes, und wählte für sich das zugleich sanfte und strenge, rührende Schauspiel der Familie des Darius, welche vom Verhängniss niedergebeugt als der schwächere Theil sich zu den Füssen des grossmüthigen Siegers niederwarf, der es auf sich nahm, sie in ihrem Zelte selbst zu besuchen und zu ermuthigen. Wenn sich aber der Antwerpener in einer Gattung von Darstellungen, auch wohl an reicher malerischer Freiheit und wohlerwogener Flüchtigkeit des Machwerks, dem Lyoneser nachstehend fühlte, so blieb Ersterer doch oberster Meister in jeder andern mehr für nahe Betrachtung geschaffenen Gattung, wo die grössten Maler selbst die Verschmelzung an die Stelle der Freiheit des Pinsels setzten und unleugbar bis in die kleinsten Partien ganz der Natur folgten. Hier triumfirte der Grabstichel und hier wandte Edelink seine ganze künstlerische Sorgsamkeit und edle Bestimmtheit des Instruments an, wodurch seine Blätter eine Augenweide für die Kenner des Faches geworden sind. Nicht genug rühmen kann man seine Magdalena nach Lebrun, welche abgesehn von einigen Mängeln innerhalb des Umfangs des Kopfes *) und einiger Sorglosigkeit im entferntern Hintergrunde, ein Muster von bewundernswürdigem Fleisse und von malerischen und kupferstecherischen Schönheiten ist. Die Gewänder der Heiligen sind so, dass sie in keinem andern Style des Stichs ein solches Resultat gegeben haben würden. In der Nähe gesehn ist das Blatt höchst fleissig und geschmackvoll gestochen, weiter entfernt scheint es mit markigem Pinsel und wunderbar leicht gemalt zu sein. Die Schattirungsanlage ist hier mehr denn anderswo vortrefflich verstanden. Das allermeist befriedigende Werk jedoch, das Lieblingsblatt Edelinks selbst, ist das Bildniss des Philipp Champagne, von welchem der spätere grosse Stecher Longhi erklärte, dass er, so lange er lebe, nicht aufhören werde, dieses Blatt immer und immer wieder mit neuer Bewunderung zu betrachten. Dieser in doppelter Bedeutung so zu nennende Hauptstich, in welchem Alles Verstand und Wahrheit ist, legt das Zeugniss ab, dass Edelink ein gleich grosser Maler wie Kupferstecher war. Wer den Kopf in natürlicher Grösse kopiren wollte, hätte in Hinsicht der verschiedenen Fernungen und Nebendinge nichts hinzuzufügen, so naturgemäss findet man den Knochenbau, die Haut, das Fette. Die Augen sind lebhaft und sehen, die Lippen blutdurchscheinend, das Kinn mit einem seit etlichen Tagen nicht rasirten Barte bedeckt, was auf die einfachste Weise ausgedrückt ist; die Haare wachsen gut aus der Stirn hervor, schön an den Schläfen; sie breiten sich in schönen Massen aus, abwechselnd in Wellen herabfallend, hie und da sanft spielend, sich ablösend, sich vereinzelnd und leicht zwischen den Massen selbst oder in den Grund sich verlierend. Bei dieser über allen Glauben schwer auszuführenden Aufgabe hat Edelink Alle überragt, die in derartigen Leistungen sich auszeichneten. Obwohl er nun in manchen ähnlichen von ihm gelösten Aufgaben auch öfter übertroffen worden und überhaupt in manchen Stücken zu besiegen ist, so bleibt ihm trotzdem der höchste Rang, der eines Fürsten der Stechkunst, gesichert. Es ist nur zu

*) Die Augenbrauen und das Auge linkerseits sollten etwas niedriger stehen, um dem Gange des Mundes und der Nase zu folgen, und um zu den Schönheiten der vom Maler mit dem Ausdrucke der seelenvollsten Zerknirschung dargestellten ganzen Figur beizutragen.

bedauern, dass er das damals schon wohlbekannte Hilfsmittel des Aetzens verschmähte, was für viele Gegenstände unerlässlich ist, und dass man zu seiner Zeit den ebenfalls wenn nicht unerlässlichen doch höchst nützlichen Gebrauch der kalten Nadel noch nicht oder wenig kannte. Immerhin stellt sich Edelinks Kunstgeschick als ein so grosses heraus, dass es nach allen Seiten bedeutsam erscheint und einen fast unerreichbaren Gipfel der Kupferstecherei bezeichnet. — Das Todesjahr Edelinks ist 1707.

Edelstein (in der christlichen Symbolik) bedeutet zunächst das Opferblut Christi, dann überhaupt das Blut der Märtyrer. Die Wundmale Christi wurden häufig von der naiven altchristlichen Kunst an den Crucifixen durch Edelsteine bezeichnet und besonders gern durch den Karfunkel (Rubin) angedeutet. Ein Edelstein, der in oder neben einem Becher liegt, ist Attribut des 478 gest. Bischofs Lupus von Troyes; diesem heil. Manne widerfuhr nämlich das Mirakel, dass ihm einmal während des Messelesens ein so edler Stein in den Kelch fiel. Der Stein war natürlicherweise unmittelbar vom Himmel herniedergekommen; bis zu welchem Grade indess Bischof Lupus dies Himmelsgeschenk schätzte, geht aus der legendarischen Nachricht hervor, dass er den Stein an einen gläubigen Fürsten verschenkte.

Edelsteinfiguren, ganze aus Edelstein geschnittene Statuetten, sind die seltensten Ueberbleibsel aus dem gesammten Alterthume. Die Römer der luxuriösesten Kaiserzeit sahen so kostbare Bildsäulchen gern auf den Putztischen. Dass solche Figürchen zu den Zimmerschmucksachen der Römerinnen gehörten, bezeugt ausser andern Anzeichen auch der Umstand, dass sie unter andern kleinen weiblichen Schmuckgegenständen noch in römischen Grabmalen vorkommen. So fand man z. B. in der zu Weyden (einem an der Landstrasse von Köln nach Aachen gelegenen Dorfe) vor einigen Jahren entdeckten Grabkammer einer reichen und vornehmen Römerfamilie unter anderm kostbaren Schmuck eine weibliche, 3⅞ Zoll hohe (etwa eine Puducitia bedeutende) Figur aus einem bläulichen Steine, welcher halb durchsichtig erscheint und gegen das Licht gehalten in einer schönen milchweissen Färbung die Formen der Gestalt blicken lässt. Die Trefflichkeit der Arbeit, zumal die bewundernswürdige Ordnung des Gewandes, das in einer Stola und Palla besteht, bezeichnen dieses Bildchen als ein Werk der bessern Kaiserzeit, das vielleicht schon lange im Besitz der Familie war. (Das Grabmal datirt, nach den darin gefundenen Münzen zu urtheilen, aus der Zeit von 260—340 nach Chr. Vergl. Heft III. S. 134—148 der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande", Bonn 1843.) Eine 3 Zoll 5 Linien hohe weibliche Statuette aus Amethyst, welche unter der Regierung des Papstes Pius des VI. in den Pontinischen Sümpfen ausgegraben worden sein soll, sieht man im Besitze des Hrn. Peter Leven, Chef des Hauses Farina in Köln. Nach der Beschreibung der verschiednen Amethystarten, die man bei Plinius XXXVII. 40. findet, bleibt es ungewiss, ob diese Figur auch von den Alten als Amethyst oder vielmehr als Hyazinth angesehen worden wäre; jedenfalls besteht sie aus einem dunkleren, wolkigeren und daher werthloseren Steine als die vortreffliche Pudicitia im Weydener Familienbegräbniss. Auch ist es nicht e i n Stein, welchen wir sehen, sondern es sind drei Stücke. Der linke Arm nebst einem Theile der linken Seite, ferner an derselben Seite ein Theil des Kopfes sind aus einem etwas hellern Steine eingesetzt. Sodann ist die Figur unten etwas beschädigt. Vielleicht rührt es auch von dem mangelhaften Zustande des Steines her, dass einzelne Glieder zu kurz erscheinen. Die Arbeit dieser geschnittenen Figur ist äusserst sorgfältig, bei der Härte des Steins bewundernswürdig, jedoch so ängstlich und steif, dass sich die spätere Kaiserzeit und ihre bei grosser Kunstfertigkeit unfreie und nüchterne Behandlungsweise nicht verkennen lässt. Wenn die Gewandung, die auf das Feinste die grossen Falten des Ueberwurfs von den zierlichern und kleinern der Stola unterscheidet und das zurücktretende rechte Bein bezeichnet, vortrefflich genannt werden muss, so sind die Trockenheit des Gesichts, die Gestalt der Augen, der halb geöffnete, ausdruckslose Mund, das zu kleine Kinn, die auffallend verzeichneten Hände und Füsse und der kurze rechte Arm Zeichen späterer Geschmacklosigkeit. Dass die Rückseite zu platt behandelt ist, muss vielleicht der Beschaffenheit des Steines zugeschrieben werden. Die breitere Basis zeigt, dass das Figürchen irgendwo aufgestellt werden sollte. Man erblickt darin das Bild einer römischen Dame von noch jugendlichem Alter. Ihre Haare sind zierlich geordnet, über der Stirn und den Schläfen sind symmetrische Locken gelegt, durch eine Binde zusammengehalten, und endigen im Nacken in einer breiten, nicht sehr gefälligen Reihe von sechs Locken. Vorn hängen dieselben so tief über die Stirn herab, dass diese dem Schönheitsbegriff der Alten gemäss (s. Winckelmanns Gesch. d. K. V. 5.) sehr niedrig erscheint. Mit der Nase beschreibt sie die sanft gesenkte Linie des sogen. griechischen Profils; die Augenbrauen sind nur durch die Schärfe des Knochens bezeichnet, der Augapfel tritt an dem einen besser erhaltenen

Auge etwas zu sehr hervor; der Mund ist halb geöffnet, die Unterlippe stark angegeben, die Tiefe darunter und das Kinn, sowie der Hals, zu kurz; dagegen sind die Wangen zu breit und voll. Mit grosser Sorgfalt ist das Gewand ausgedrückt. In zierliche und feine Falten endigt die bis auf die Füsse reichende Stola, welche am Halse mit einem reichen Besatze (*institia*) geschmückt ist, die Form des Busens andeutet und (wie die Falten an der rechten Seite zeigen) auf der Schulter befestigt ist. Darüber legt sich ein langes rundes Amiculum, welches den rechten Arm verbirgt, über der linken Schulter, wo es mit einer Spange befestigt war, und unter dem linken Arme, dessen namentlich über dem Handgelenk auffallend weiter Aermel zur Stola gehört, fortläuft und von der linken Hand aufgenommen wird. Die Füsse, deren Zehen, wie die Finger der Rechten, plump ausgedrückt sind, ruhen auf Sohlen. Da Kleidung und Gesichtsbildung den individuellen Ausdruck einer jungen Dame vornehmen Standes zeigen und da alle Attribute einer Göttin fehlen, so ist man wohl berechtigt die Figur für ein Bildniss zu nehmen. Indess sei bemerkt, dass sich in der linken Hand etwas befindet, was vielleicht von dem aufgenommenen Gewande verschieden ist. (Lithographische Abbildungen dieser amethystenen Figur findet man auf Taf. V im 4. Hefte der „Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande", Bonn 1844.)

Edelsteinschnitt: s. die Artikel „Cameen", „Gemmen" und „Steinschneidekunst."

Eden, Miss, die talentvolle Schwester Lord Auckland's, Generalgouverneurs von Indien, begleitete mit ihrer zweiten Schwester ihren Bruder nach Ostindien und hat dort eine Menge von Zeichnungen und namentlich Porträte entworfen, die, ihrer grossen Naturwahrheit wegen (nach dem, was man auf dem Continent von indischer Gesichtsbildung gesehen hat), die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdienen, und gegenwärtig, in einen Grossfolioband vereinigt, unter dem Titel: *Portraits of the princes and people of India*, bei Dickinson in London lithographirt erschienen sind. Das Werk, mit dem gewöhnlichen englischen Luxus ausgestattet, enthält mit Einschluss des Titelblattes fünf und zwanzig Blätter, die vor Allem das grosse Verdienst haben, dass sie die Zeichnungen sehr getreu wiedergeben und, was nicht immer bei solchen Reproduktionen der Fall ist, wahrscheinlich nichts von den Zusätzen des Lithographen enthalten. Das Titelblatt gibt eine Abbildung des Sohnes des Nawâb (Nabobs) von Banda, eines Knaben, der, nach indisch kriegerischer Art, mit dem Säbel in der Faust auf einem Polster sitzt. Das nächste Blatt zeigt uns den berühmten Dost Mohammed Khan (edler aufgefasst wie bei Vigne), und das darauf folgende den Häuptling von Lahore, Schiri Singh, der bei den letzten Unruhen ein Opfer der Faktionen geworden ist. Die nächsten Blätter enthalten Darstellungen der Costüme von Beamten aus dem Hausstande des Generalgouverneurs in Calcutta, und ein Blatt zeigt eine Gruppe der furchtbaren Akalis oder Unsterblichen, der bekannten grausamen Freibeuter der Seikhs. Das sechste, vorzüglich gelungene Blatt ist eine Darstellung des Radscha von Puttiala (Seikh) auf seinem Staatselephanten; das folgende stellt Hira-Singh, den Liebling Rundschit Singhs, dar. Ein besonders anziehendes Blatt ist das, welches das Porträt eines jungen Hügel-Radscha gibt. Auf das Porträt Rundschit Singhs folgen die Abbildungen seines Lieblingspferdes und seiner kostbaren Juwelen (in natürlicher Grösse), unter denen sich besonders der berühmte Diamant Koh-i-Nûr (Berg des Lichts) auszeichnet. Die Darstellung der Jagdleoparden des Königs von Aude, mit ihren gestickten Ueberhängen oder Decken und ihren Wärtern, auf der Tafel 15, ist sehr interessant, und ein schmerzliches Andenken erweckt das Blatt Nr. 17, wo zwei Araber abgebildet sind, die den verstorbenen Sir Alexander Burnes nach Simla, dem Sommeraufenthalt des Generalgouverneurs, begleiteten, wo Miss Eden sie zeichnete. Das Porträt des jungen bei den letzten Unruhen in Lahore ebenfalls umgekommenen Curtâb Singh und (auf Tafel 21) des Radscha von Nahun und seiner beiden Söhne, die malerische Gruppe von tibetanischen Tataren (Frauen und Männer) sind sehr interessante Darstellungen, und das Schlussblatt, der Empfang des Radscha von Nahun bei Lord Auckland, in dessen Durbâr (Audienzzimmer), gibt einen Begriff von dem Gemisch morgenländischer und abendländischer Costüme, wie man sie öfter in den grossen Reisewerken der Engländer über Indien abgebildet gesehen hat. — Das ganze Werk, das in die Klasse derer gehört, wie sie Solvyns und Daniell geliefert haben, ist als Beitrag zu der Kenntniss des gegenwärtigen Zustandes und der Costüme der indischen Bevölkerung sehr schätzbar.

Edfu in Oberägypten, die *Apollinopolis magna* der Alten, mit dem berühmten Aroëristempel, liegt etwa 20 Lieues oberhalb Theben und gegen den 25. Grad nördlicher Breite, am linken Ufer des Nil, und zwar eine Viertelstunde von dem Ueberschwemmungsterrain dieses Flusses, der sein Bett nach der arabischen Gebirgskette

weit hinweg von diesem Monumente gewendet zu haben scheint. Das Heiligthum hiess zur Zeit der alten Aegypter der Tempel von Hatfu, dann zur Zeit der Griechen der Tempel von Apollinopolis Magna und war vornehmlich dem Aroëris geweiht, dem Apollo der griechischen und römischen Mythologie. Dieser Aroëris gehörte zu der Götter-Trias des Tempels, welche ausser ihm durch den Gott Har-Hot, die Personification des himmlischen Wissens und Lichtes, dessen Bild in der materiellen Welt die Sonne ist, und durch die Göttin Athor, die ägyptische Venus, gebildet wurde. Aroëris war beider Sohn. Der den Namen dieses Göttersohnes tragende grosse und prächtige Tempel ist einer der vollständigsten und interessantesten des ganzen Nilthals; er ist unglücklicher Weise verschüttet und mit den Hütten der Fellahs überbaut, welche nach und nach, sowohl im Innern wie aussen umher, und auf der eine Terrasse bildenden Steindecke dieses Monumentes angelegt worden sind. Um mit dem grossen Tempel anzufangen, welcher nicht weniger als 138 Metres Länge bei ungefähr 65 Metres Breite (425 Fuss Länge bei 200 Fuss Breite) hat, so sieht man auf der südlichen Seite zwei kolossale Pylonenthürme, die in majestätischer Erhebung schon von fern den Eingang des Tempels ankündigen. Gigantische Bildwerke in Relief zieren dieselben. An der grossen äusseren Vorderseite sieht man oben, in doppelter Reihe, die Gottheiten dieses und der übrigen Tempel des Nomos, oder der Provinz, auf ihren Thronen sitzen und die Opfergaben der Ptolemäer Soter's II. und seines Bruders Alexander empfangen, welche sich in diesen Skulpturen darstellen und ihre Namen und Vornamen eingraben liessen. An dem untern Theile des Pylonen sieht man, zur Hälfte in Schutt vergraben, einen Ptolemäer, in kolossaler Figur, der mit der göttlichen Harpe die rebellischen Völker züchtigt, die er mit Einer Hand an den zusammengefassten Haaren hält. Unten an dem rechten Pylonenthurm findet man ein schlechtes kleines Basrelief, das erst nachträglich hinzugefügt ist, und den Kaiser Claudius darstellt, wie er die Gottheiten dieses und der übrigen Tempel des Nomos verehrt; auf der innern Seite desselben Pylonenthurmes bemerkt man mitten unter andern Figuren, die Opfergaben darbringen, einen Ptolemäer, der, ohne Zweifel symbolisch, einen Obelisken vermittelst einer Kette aufrichtet. Diese Pylonenthürme, welche auf ihren verschiedenen Seiten, nur die inneren Flächen ausgenommen, mit Skulpturen bedeckt sind, haben unten die Einschnitte und die Löcher für die ungeheuren, mit Flaggen versehenen Masten, die noch über die Pylonen emporragten. Innen enthalten sie Treppen, welche von den Terrassen oder den Steindecken der Säulenhallen des Hofes auf die Terrassen der Pylonen führen und zu den vier Etagen mit Gemächern, welche vermittelst Lichtöffnungen, die durch die Skulpturen der Pylonen gehen, erhellt wurden; eine kleine Terrasse über der grossen Thüre des Tempels dient zur Communication zwischen den beiden Pylonen. Man bemerkt bei Ansicht des Tempels in seinem jetzigen Zustande, dass das Kranzgesimse fast an allen Seiten des Pylonen fehlt; vielleicht hat man die Steinlagen, welche dieses Gesimse bildeten, herabgeworfen, um zu neueren Bauten gebraucht zu werden, falls sie nicht etwa aus blosser Zerstörungslust herabgestürzt wurden. Die Thür, durch welche man in den grossen Tempel eintritt, ist noch sehr hoch, obgleich sie zur Hälfte verschüttet ist; ihre Einfassung ist mit Skulpturen bedeckt, welche Opferdarbringende vorstellen, und mit einem Kranze nach ägyptischem Profil gekrönt, der die Kugel mit den geflügelten Schlangen als Zierde hat. Diese Thür ist merkwürdig durch zwei Consolen oder vorstehende Steine, die rechts und links am obern Querbalken sich befinden. An keiner Thür in den bekannten Monumenten Aegyptens finden sich ähnliche Steine; vielleicht trugen sie einen grossen Vorhang oder eine hölzerne Stange mit einer Vela, wie man es häufig in den Basreliefs der Monumente sieht. Diese grosse Thür führt in den Hof des Tempels, welcher mit Portiken an drei Seiten umgeben ist und der vor einem schönen Pronaos mit 18 Säulen (im Hintergrunde des Hofes) liegt. Der Pronaos, der Hof und die Portiken sind unglücklicherweise sehr verschüttet. Dieser Hof dient jetzt als Magazin, in denen die Vorräthe und Zehnten der Regierung Mehemet Alis aufbewahrt werden. Den ganzen Tag über stehen kleine Fellahs auf den Terrassen und den kleinen Erdmauern und machen Lärm, um die Vögel zu verscheuchen, die sich etwa auf Kosten des Staats ernähren wollten. Man sieht aus dem Schutt die Pfosten und Kranzgesimse der Thür des Pronaos hervorragen. Die Kranzgesimse dieses Eingangs liegen höher als die der kleinen Zwischenmauern, die in den Intercolumnien der vorderen Säulenreihe errichtet sind. In dem Pronaos sind zwei Capitäle aus Palmblättern gebildet, die sehr zur Schönheit seiner Fasade beitragen. Alle Säulen, Friese, Kranzgesimse, sowie alle inneren und äusseren Seiten der Mauern des Hofes und des Pronaos sind mit symbolischen Skulpturen, hieroglyphischen Inschriften, Bildern, welche Oblationen und religiöse Ceremonien darstellen, und mit Namensschildern bedeckt. Unter den letztern erkennt man die des

Philopator, seines Enkels Philometor, Euergetes II. und Soters II. In dem Pronaos hat Champollion der Jüngere unter den ihn zierenden Skulpturen den Aufgang des Gottes Har-Hot (gleichbedeutend mit Sonne), seinen Niedergang und seine verschiedenen symbolischen Gestalten in jeder der zwölf Tagesstunden mit den Namen dieser Stunden entdeckt. Die Verschüttungen hindern gegenwärtig, von der Seite des Pronaos her weiter in den Tempel vorzudringen. Nur wenn man durch ein Loch in der Terrasse steigt und von da durch einen engen und dunklen Gang kriecht, gelangt man in den Naos, der auf den Pronaos, von dem oben geredet ist, folgt. Diesen Naos, ohne Licht und Luft, bewohnen jetzt Fledermäuse, die, durch das Geräusch und das Licht der Eintretenden aufgescheucht, die Fackeln des Besuchers auszulöschen drohen. Der Schutt in diesem stickigen Aufenthalt erhebt sich so hoch, dass man kaum die obersten Theile einiger Capitäle der zwölf Säulen, die in diesem Naos stehen, erkennen kann, und dass die Thür, die zu dem Sanctuarium führt, vollständig verdämmt ist. Nur auswendig findet man die Spuren der Treppen wieder, die aus dem Innern auf die Steindecke des Monumentes führten, und nur aussen kann man die Proportionen des Sanctuariums und der anstossenden Räume erkennen. Basreliefs, welche Oblationen darstellen, und Sphinxe, Gestalten, halb Mensch halb Löwe, in rund erhabener Arbeit, sind auf der Fläche und dem obern Theile der hintern Mauer des Sanctuariums skulpirt. Diese Sphinxe, welche Speiröhren im Maule haben, dienten dazu, das Wasser und den Unrath von der Terrasse abzuführen. Weiter entfernt sind die Mauern, welche das Sanctuarium aussen gegen Entweihung schützten. Jenseit der Einschlussmauer musste sich eine allgemeine Ringmauer befinden, die jetzt vollständig verschüttet ist. Das Mammisi (der Entbindungsort der Göttin der Göttertrias, sowie der Pharaonenmütter), welches vor dem grossen Tempel seitwärts und in schräger Richtung zu demselben liegt, ist ein kleines Monument, das die Spuren eines Vestibules, eines kleinen Gemaches und einer Treppe zu der eine Terrasse bildenden Steindecke enthält. Im Fond ist das Entbindungsgemach mit zwei Säulen in der Mitte; rund herum ist eine Säulenhalle, die blos noch auf drei Seiten existirt. Die Capitäle an diesem Monumente sind mit Lotusblumen decorirt, und über denselben befinden sich Würfel, deren vier Seiten jede mit einer Figur des Typhon geziert sind, dem das Mammisi geweiht ist. Von dieser Gottheit oder vielmehr diesem Genius des Bösen nennt man das Mammisi auch Typhonium. Die Basreliefs, welche das Innere des Entbindungsgemaches zieren, stellen die Säugung, die Kindheit und die Erziehung des jungen Har-Sont-Tho, des göttlichen Sohnes in der Trias des grossen Tempels, mit den Gesichtszügen Euergetes II. vor. Diese Figur ist mit ihrem Namenringe mitten unter göttlichen Wesen aller Ordnungen dargestellt, die für den jungen Ptolemäus Sorge tragen. — Das Mammisi von Edfu ist übrigens eines der grössten Mammisis, die bekannt sind. — Obgleich der Tempel von Edfu und sein Mammisi unter dem Schutt und den Hütten der Fellahs halb vergraben liegen, und zum Theil zerstört oder verstümmelt sind, obgleich die Verzierungen dieser Bauwerke in ihrer Zusammenstellung und ihrer unkünstlerischen Verschwendung einen merkbaren Abfall von dem edlen und majestätischen Ernste der Monumente der schönsten pharaonischen Epoche zeigen, so kann doch der Tempel von Edfu, so wie er jetzt ist, noch einen sehr hohen Begriff von der Grossartigkeit und Pracht der Architektur bei den alten Aegyptern geben. Denn wenn auch dieses Monument erst unter den Griechen errichtet ward, so weiss man doch, dass diese nicht, wie vor ihnen die Perser, alles zerstörten, sondern vielmehr die Tempel der ägyptischen Religion wiederherstellten, neue erbauten und es geschehen liessen, dass die Aegypter selbst neue erbauten. Wer das Monument von Edfu besucht, wird hier eine grosse Einfachheit in den Massen, einen Ernst, eine Strenge in den Linien wahrnehmen, die schon an sich den Eindruck einer ewigen Dauer machen, welche die Aegypter ihren Monumenten immer zu geben suchten; er wird aber auch überrascht werden von der ausserordentlichen Sorgfalt, die sie bei der Zusammenfügung dieser ungeheuren Blöcke anwandten, welche so trefflich zugerichtet, nach dem Loth und Winkelmaass bearbeitet und an einander gepasst sind, dass man kaum die Fugen wahrnimmt. Aus der Anordnung des Grundrisses in seiner bewunderungswürdigen Einfachheit der Linien wird er erkennen, dass man innerhalb der grossen jetzt verschütteten Umfangsmauer, die das Mammisi und ein Bassin mit Weihwasser enthielt, wenn der Nil nicht nahe beim Tempel war, nur aus dem grossen Hofe in den ersten Umring des eigentlichen Tempels kommen und nur durch Gemächer, die sich immer mehr dem Sanctuarium näherten, in die demselben nächsten Räume und Einschlussmauern gelangen konnte, und dass diese Gemächer und Einschlussmauern immer kleiner werden, woraus man schliessen kann, dass nur wenig eingeweihte Priester das Sanctuarium betraten. In den Verzierungen, die keineswegs so nichtssagend sind, wie bei so vielen andern Architekturen, wird er

alle Vegetabilien, Thiere und Symbole, die in Aegypten heilig waren, wahrnehmen: in den steifen Darstellungen von Personen wird er Formen und Stellungen, die für ganz Aegypten geheiligt und verständlich waren, entdecken, und vielleicht die Weisheit des Gesetzgebers erkennen, der nicht dem Abbilde eine Verehrung einräumen wollte, die nur dem Original gebührte. Die kleinen Oeffnungen in den steinernen Decken, die Licht genug geben, um grosse Räume zu erhellen, werden die Nachbarschaft der Tropenländer und der Linie verrathen; und wenn nun der Beobachter alles dies zusammenfasst, so wird es ihm klar werden, dass die ägyptische Architektur keine entliehene, sondern aus der Beschaffenheit des Bodens, des Klima, der Baumaterialien hervorgegangen, und der genaue Ausdruck der religiösen und politischen Bedürfnisse der Zeit sei. Durch ihre Grossartigkeit und ihre Pracht kann diese Architektur eine sehr hohe Idee von der Pracht des Cultus geben, und lässt erkennen, dass die Civilisation dieses Volkes vielmehr über als unter seinem Rufe steht.

Edinburgh, die schöne, durch ihre Lage äusserst begünstigte Hauptstadt Schottlands, theilt sich in die alte und neue Stadt, welche in Hinsicht der Bauart, sowohl im Allgemeinen als im Besondern, durchaus von einander verschieden sind. Der Boden bietet eine Abwechselung von Berg und Thal dar, wie man sie selten auf einem verhältnissmässig so kleinen Raume findet, ohne jedoch diese so grell gegen einander abstechen zu lassen, dass die Hand der Kunst nicht ein harmonisches Ganze daraus zu schaffen vermöchte. Als erster Hauptpunkt der Stadt zeigt sich die grosse nach Westen hinlaufende Erhöhung, auf welcher die ältere Stadt gelegen ist, und die sich am äussersten Westpunkte in den Hügel endigt, auf welchem das Kastell liegt; den zweiten Hauptpunkt bildet der schmale Rücken, auf welchem die neuere Stadt erbaut ist. Gegen Süden scheidet dieser Rücken sich von der Höhlung, welche den Namen *North-loch* führt und sich nach Osten zu allmälig vertieft, bis sie, dem Ende von Princes-Street genüber, so tief wird, dass man zur Verbindung der alten und neuen Stadt eine Brücke darüber hat schlagen müssen, welche drei grössere und zwei kleinere Bogen hat und den Namen der *North-bridge* führt. Die zweite Erhöhung, nach Osten, ist der sogenannte Caltonhill, ein Hügel, von welchem man die ganze Stadt mit der Umgegend übersehen kann und der sich allmälig gegen Osten hin abflacht. — Die Strassen der Altstadt sind eng und nicht immer grad, und die Häuser haben die erschreckliche Höhe von 6 — 10 Stockwerken. Natürlich werden diese fabelhaft hohen Häuser nicht wie die dreistöckigen, zweifenstrigen Häuser in England, von einer Familie, sondern nach deutscher Weise von mehren, ja vielen Familien bewohnt. Die heitere Neustadt hat nur breite schnurgrade Strassen und Häuser von drei Stockwerken (nicht einmal von vieren, wie man häufig in England sieht), welche nicht wie die in der Altstadt eine dunkle, das Auge abschreckende Farbe haben, sondern noch ganz die lichte Farbe des Sandsteines zeigen, aus dem sie erbaut sind. — Die schon erwähnte Nordbrücke, welche vom östlichen Ende der Princes-Street nach der Altstadt hinüberführt, ist ein Meisterstück der Baukunst. Ihre kühnen Bogen bringen, zumal wenn man sie von unten betrachtet, eine höchst malerische Wirkung hervor, und gefallen ebensowohl durch ihre Leichtigkeit als durch ihr schönes Verhältniss. Die Länge der gutgepflasterten, mit einem zierlichen, nicht zu hohen Geländer versehenen Brücke ist (bis an die ersten Häuser der Altstadt) 310 Fuss. Jeder der drei grossen Bogen hat eine Spannung von 72 Fuss und eine Höhe von 68 Fuss; die Breite der Brücke innerhalb des Geländers beträgt 40, an den Enden 50 Fuss. Eine zweite Brücke, die sogenannte Südbrücke, liegt weiter nach Süden, in derselben Richtung, und ist über eine kleinere Vertiefung geschlagen, in welche man eine Strasse der Altstadt (die *Cowgate*, Kuhgasse) hineingebaut hat, so dass man über die in dieser Strasse stehenden Häuser hinweggeht und das seltene Schauspiel geniesst, von dem Theile der Brücke, welcher über der Strassenbreite liegt, auf die in derselben Wandelnden hinabsehen zu können. — Unter den öffentlichen Gebäuden aus älterer Zeit, welche sich in der Altstadt vorfinden, verdient vor allen der alte Palast der schottischen Könige, Holyrood-House, die Aufmerksamkeit des Besuchers. Er liegt am Ostende der Cannongate und bildet ein regelmässiges Viereck, dessen Hauptseite auf beiden Ecken mit zwei hohen, durch eine Zwischenmauer verbundenen Rundthürmen geschmückt ist und in der Mitte ein grosses neueres Thor mit säulengetragenem durchbrochenen Giebelfelde hat. Das sogen. *Corps de Logis* hat zwei Stockwerke und fünf Fenster auf jeder Seite des Portals; es diente eine Zeitlang der vertriebenen französischen Königsfamilie zum Wohnsitz, bevor sich dieselbe nach England begab. Der grosse Hof des Palastes ist mit bedeckten Gängen umgeben. Im Innern zeigt man den mit einer Reihe von Bildnissen schottischer Könige behangenen grossen Saal und die zu gewissen Zeiten vom Herzog von Hamilton (erblichem Palast-Bewahrer) bewohnten Zimmer, in welchen mehre schöne Gemälde hängen. Unter

dem sogen. Lawnmarket (hellen Markt) gelangt. Schwerfälliger als das Bankgebäude ist die Börse, welche drei Seiten eines Vierecks bildet, dessen vierte Seite (nach der Strasse hin) eine bedeckte Gallerie und sechs kleinere nebst einem mittleren grossen bogenförmigen Eingang hat. Der Hof innerhalb des Vierecks ist die Versammlungsstätte der Kaufleute. Ein einfaches aber sehr gefällig aussehendes Gebäude ist das der hohen Schule, welches durch einen ganz simpeln Portikus von vier Säulen sich sogleich als ein öffentliches Gebäude ankündigt. — In der schönen, an Bau und Anordnung gänzlich von der Altstadt verschiedenen Neustadt durchschneiden sich breite geräumige und reinliche Strassen in rechten Winkeln; auch verschönern diesen Theil Edinburghs mehre grosse Plätze, St. Andrews-Square, der Waterloo- und der Morayplatz. Die Mittellinie der ganzen Neustadt wird von der Georgs-Street gebildet, welche 115 Fuss breit und ungefähr 3000 Fuss lang ist. Die Strasse am Rande der Schlucht, wo ein zierliches Eisengeländer hinläuft, hat über 4000 F. Länge bei 100 F. Breite. Zu den vorzüglichsten Gebäuden der Neustadt gehört die nach der Londner Paulskirche in verkleinertem Maasstabe gebaute St. Georgs-Church, die ihren äussern Eindruck um so weniger verfehlt, da sie am Ende einer langen Strasse und an einem Platze steht, der von den schönsten, aus Quadern erbauten Privathäusern Edinburghs umgeben ist. Das Innere ist nicht minder ansprechend und hat eine gewisse einfache Grösse, die nur durch den Mangel der in allen puritanischen Kirchen fehlenden Orgel sehr beeinträchtigt wird. Auch die St. Andrews-Church (auf der Nordseite der St. Georgenstrasse, unweit des Andreasplatzes) kann noch als leidlicher Kirchenbau in Erwähnung kommen; wenigstens macht sie sich durch ihren viersäuligen Portikus und ihren hohen Thurm nicht ungefällig. Weit bedeutsamer als die Kirchen stellt sich aber ein öffentliches Profangebäude heraus: das prächtige Register-Office (Schottlands Staatsarchiv), dessen schöne Lage, dem nördlichen Ende der Northbridge genüber, am Anfange der Princes-Street, mit seiner edeln Bauart zusammentrifft, um es zu einem der herrlichsten Denkmäler der Architektur zu machen. Die Hauptseite hat 200 Fuss Länge; aus der Mitte tritt ein dreifenstriger Vorsprung, hinter dem sich eine hohe Kuppel erhebt, hervor, während an den beiden Enden über grossen sogen. venezianischen Fenstern sich kleine mit Kuppeln gezierte Thürme erheben. Das *Corps de Logis* hat auf jeder Seite vier Fenster. Eine schöne doppelte gewundene Freitreppe führt innerhalb einer gemauerten Einfriedigung, welche um den Vorhof läuft, zu dem Mitteleingange hinauf. Das Gebäude ward im J. 1774 durch Robert Adams erbaut, und zwar mit einem Aufwande von 40,000 Pf. St. Der mittlere runde, mit der erwähnten Kuppel überwölbte, von oben beleuchtete Saal geht durch beide Stockwerke; um das obere führt eine Gallerie, auf welcher, wie in allen daran grenzenden Zimmern, Schränke stehen, in welchen die Akten der schottischen Reichsangelegenheiten, sämmtlich in Bände zusammengebunden, aufgestellt sind. In dem Prachtzimmer des Lord-Register (des ersten Archivars des Reichs) zeigt man die Original-Akte der Vereinigung Englands und Schottlands, die von der Königin unterzeichnet und mit den ausgemalten Wappen sowie mit den Unterschriften der ersten schottischen Grossen versehen ist. — Vom Register-Office links ab, durch die den Hügel hinangehende Leith-Strasse, führt der Weg zum Kirchhofe, der auf dem Calton-Hill, mithin ausser der Stadt liegt. Bemerkenswerth sind hier die Grabstätten zweier der grössten Männer, welche Schottland hervorgebracht hat, David Hume's und Robertson's. Das Grab des Erstern bildet einen runden, zwei Stock hohen Thurm, dessen unteres Stockwerk, wo die Ueberreste Hume's ruhen, durch eine mit Eisen beschlagene Thür verschlossen ist. Die einfachen Worte „*D. Hume*“ sagen mehr als eine lange Inschrift. — Unweit des Kirchhofs liegt das 1818 erbaute Zuchthaus (*Bridewell*), ein stattliches Gebäude, zu dem man als Material einen grauen schieferartigen Stein verwendet hat. Ein gleichzeitiger Bau ist die höher hinauf am Calton-Hügel stehende Sternwarte. Auf demselben Hügel erhebt sich auch die über 100 Fuss hohe Ehrensäule des Admirals Nelson, eine nach oben zu im Durchmesser abnehmende Rundsäule, in deren Innerem eine Wendeltreppe sich bis zur Spitze hinauf schlängelt. In dem hohen Piedestale sind Zimmer angebracht, die von einem Gastwirth gemiethet sind und zum Sammelort froher Mittagsgesellschaften dienen. Um die Säule herum ist ein artiges Gärtchen mit Schlangengängen und Blumen angelegt. Von der Spitze des Denkmals hat man eine wundervolle Aussicht über Stadt und Umgegend. (Eine andere Ehrensäule, nämlich die 136 Fuss hohe Säule Lord Melville's, steht im Innern der Neustadt.) — Um mit dem Calton-Hill die südlich die Neustadt begrenzende Prinzenstrasse zu verbinden, wurde in den J. 1815—19 die prächtige Brücke „Regents-Bridge“ erbaut, die auf beiden Seiten mit Gebäuden besetzt ist. — Leider wuchert in der schönen Neustadt eine geistlose Nachahmung der Antike, welche dem Gedanken

Leinwand bedecken. Die Egerländer erinnern in ihrer ganzen Tracht an die Altenburger Bauern; ihre runden Hüte sind aber weit grösser und haben breite, etwas herabhängende Krempen; die Hosen sind ganz altenburgisch weit und kurz, reichen hoch an die Brust und hängen an breiten Trägern. Sehr eigenthümlich ist besonders ihr Hochzeitskostüm. Unter ihren Tänzen hat der sogen. Trischlag etwas ganz Eigenes. Ihre Gebräuche bei Verlöbnissen, Hochzeiten und Begräbnissen sind nicht minder ganz altdeutsch. Nächst dem Feldbau ist es die Pferde- und Hornviehzucht, was die Egerländer vorzüglich beschäftigt.

(*Grundriss der untern und obern Kapelle.*)

Dem von Karlsbad kommenden Reisenden erscheint Eger zuerst in dem Augenblicke, wo er aus dem hochliegenden Hohlwege der Kunststrasse im Begriff ist in die Stadt hinabzufahren. In der Ferne ragen die Gipfel des Schneeberges und Ochsenkopfes im Fichtelgebirge; näher blickt das Kirchlein der heil. Anna vom Berge in die lachende Ferne hinab. In der Stadt selbst bemerkt man die schöne Pfarrkirche von St. Niklas, besondre Aufmerksamkeit erregt aber die alte von der schäumenden Eger am Westende der Stadt bespülte Burg. Die Reste der Egerer Burgveste gehören nebst der Burgkapelle, einer dem heil. Martin und heil. Erhard geweihten „Doppelkapelle", zu den bedeutsamsten Baualterthümern im Böhmerland. Betritt man die Burg an der Südseite, so ist erst der alte schwarze Thurm (sogen. Römerthurm) bedeutend. Er bildet ein Viereck mit ausserordentlich starken Mauern, statt der Krönung ist späteres Mauerwerk aufgesetzt; er ist ganz leer und ohne Dach. Die quaderförmig liegenden Steine, aus dem schwarzen Stein des Kammerbühls, eines ausgebrannten Kraters, sind gegenseitig sorgfältig behauen, die Aussenseite jedoch nur einen Zoll neben der Kante, sonst roh.

An der nordwestlichen Ecke liegt das Schloss, in Trümmern seit der Eroberung durch Wrangel im J. 1647, jedoch ist die dem Thurme näher stehende Kapelle bis auf das Dach unversehrt. Die Aussenwände des Schlosses stehen noch und zeigen die innere zweistöckige Anordnung. Thüren und Fenster rundbogig, auch kreisförmige Mauerluken. Am merkwürdigsten sind drei grosse Fenster auf der Ecke der Wasserseite, und daneben ein kleineres, auf die Stadt blickend. Die grösseren werden durch fünf kleine, auf vier zierlichen byzantinischen Säulen ruhende, Rundbogen gebildet; das kleine Fenster hat zwei dergleichen Bogen auf einer Säule. Ueber diese zusammengestellten Säulen läuft ein grosser flacher Bogen in der ganzen Mauerstärke, welcher die Ausdehnung des Fensters bezeichnet, sieben Schritt ein jeder. Dies sind die Ueberreste des grossen Saales, in welchem am 15. Februar 1634 Buttler und Gordon den Freunden Wallensteins, Terzky, Kinsky, Illo und Neumann, den blutigen Nachtschmaus bereiteten, während ihr Herr im Hause des Bürgermeisters sein Leben einbüsste. Verwüstet ist jetzt die Stelle.

herumgehend bilden sie den Fuss derselben. Der untern rundbogigen entspricht hier eine grosse gegliederte Spitzbogenthür und zeigt die Nebenkammer des Altars, rechts jedoch ohne Zwischenwand, sondern es findet sich hier eine den vorderen entsprechende runde Säule, deren Schaft mit zikzakartigen Reifen von unten bis oben geziert. Aber über ihr sind nach beiden Seiten Rundbogen, hingegen die Seitenkapelle selbst in spitzen Kreuzgewölben. Eine Wendeltreppe führt an der andern Seite auf das Dach und halbweges in ein kleines Gemach mit Tonnengewölbe, in dessen Ecke zwei kleine Halbsäulen, von allen andern ganz verschieden und mehr den äusseren Rippen entsprechend, einen im Viertelkreis hervortretenden flachen Bogen tragen, welcher den offenen Theil einer Rundung bezeichnet, die sich im Dache öffnet, ohne Zweifel ein Kamin der Sakristei, obgleich die Sage geht, dass Senl hier seine Sterne beobachtet, und zwar durch das jetzt eingerissene Fenster. Sämmtliche Fenster der Nord- und Südseite sind hochliegende kleine Rundbogenfenster mit starker innerer Verjüngung, so dass sie eine nur schmale Lichtöffnung lassen; gegen West, unten ein Kreisfenster, ebenfalls mit sehr starker Verjüngung; oben, mit dem Fussboden gleich, eine Rundbogenthür, darüber ein Kreisfenster, mit steinernem Fensterkreuze. Gegen Ost in den Seitenkapellen ist unten ein offenbar später eingesetztes grosses Spitzbogenfenster, oben ein aus sechs Kreisstücken zusammengesetztes, sich stark verjüngendes. Sehr merkwürdig ist der eine Knauf der oberen Hauptkapelle, an dessen Ecken zwei männliche und zwei weibliche Zwergfiguren, deren widrige und unzüchtige Gestalt an den ägyptischen Phtha erinnert, und die Sage ihres heidnischen Ursprungs veranlasst, als wären sie Ueberbleibsel eines römischen Priapentempels, wozu die Meinung beiträgt, dass der oben erwähnte „schwarze Thurm" ein Römerwerk sei.

Dies führt auf die Frage nach dem Ursprung dieses Baues, welche indess schwerlich genügend beantwortet werden wird, da sämmtliche Urkunden der Stadt Eger verbrannt sind. Die Herrschaft Eger, die einst zu Deutschland gehörte, war Eigenthum der Markgrafen von Vohburg. Markgraf Diebold gab sie, als Aussteuer seiner Tochter Adelheid, an Kaiser Friedrich den Rothbart, welcher im J. 1179 die Stadt zur freien Reichsstadt soll ernannt haben, worauf noch jetzt die grossen Freiheiten derselben deuten. Er war es wahrscheinlich, der die Burg baute als Sitz seines Burggrafen (welche hier wirklich wohnten); der Styl deutet auf das Ende des 12. Jahrh. Der Thurm stimmt ganz überein mit dem der Gelnhauser Burg und die Fenster des Schlosses gleichen den dortigen. Anno 1285 gab Rudolf von Habsburg die Grafschaft Eger und Ellnbogen, als Heirathsgut seiner Tochter, an König Wenzel von Böhmen. Die Stadt war wohl wegen ihrer Reichsfreiheit ausgenommen, indem Kaiser Ludwig der Baier sie erst 1315 gegen eine Schuldforderung von 20 oder 40,000 Gulden an Böhmen überliess.

Am merkwürdigsten ist die Uebereinstimmung mit den beiden Kapellen der Nürnberger Burg, nur dass in dieser die innere Verbindung der übereinander liegenden Kapellen fehlt, und viele Gewölbe der untern, wie auch die Fenster, spitzbogig sind; aber dies könnte spätere Ausbesserung sein. Ob über die Erbauung dieses Nürnberger Denkmals Urkunden vorhanden sind, ist uns unbekannt; allein die Sage, dass es aus dem 10. Jahrh. sei, scheint unbegründet. Es wäre ein dankenswerthes Unternehmen, diese beiden verwandten Baue in den nicht sehr von einander entfernten Städten Nürnberg und Eger zu vergleichen und genau zu messen.

Die Annahme, dass der ganze Bau der Egerer Doppelkapelle in die Endzeit des 12. Jahrh. falle, wird stark unterstützt durch die unzweifelhafte Wahrnehmung, dass dieses auf eine so merkwürdige Weise den Rund- und Spitzbogen vereinigende Baudenkmal nach Einem Plane erfunden und ausgeführt ist. Es stellt sich in dem Ganzen völlig klar heraus, dass der Baumeister (vielleicht derselbe, welcher die Doppelkapelle auf der Nürnberger Burg erbaute) mit Bewusstsein beide Bogenarten unterschied und mit Absicht beide zugleich anwandte, indem er die ernsteren schwereren Rundbogen, auf angemessene starke Säulen gestützt, sehr zweckmässig zu Trägern der schlanker ansteigenden leichteren Spitzbogen benutzte. Wenige Gebäude des höhern Mittelalters gewähren einen so angenehmen, vielleicht keins einen so in sich abgeschlossenen genügenden Eindruck. Alles ist ohne Zusatz; auch sind alle Theile der Kapelle vollkommen gut erhalten; scharf sind alle einzelnen Umrisse, und es bildet Alles in schönem hellgrauen, ins Grünliche spielenden Tone, einen reinen ernsten Charakter, ohne den Beisatz des Fantastischen in der späteren deutschen Bauart. (In den beiden Grundrissen, die wir mittheilen, weicht die Bezeichnung der Gestalt der Säulenbasen und ihrer Verhältnisse zum Schaft von der gebräuchlichen Art ab, ist indess vollkommen deutlich.) — Obige Mittheilungen fussen auf dem Bericht über die Egerer Burg, welchen Ferdinand von Quast im Berliner Kunstblatte vom J. 1828 niedergelegt hat. Vgl. übrigens dass. Kunstbl. vom J. 1829, S. 144.

finden sich ausser einer bedeutenden Sammlung alter Bücher auch einige Gemälde, darunter die durch Matthäus Merian's Kupfer bekannten Darstellungen des tragischen Todes Wallensteins und seiner Getreuen. — Eine halbe Stunde von der Stadt liegt das Siechhaus (ein Jägerhaus und Vergnügungsort der Egerer), von welchem aus ein Waldpfad auf den Annaberg mit seinem stattlichen Kloster führt, wo man von altdeutscher Meisterhand ein schönes bemaltes Schnitzbild der heil. Jungfrau mit dem

Kinde antrifft. Das Kloster wird vom ganzen Egerlande gesehn und soll von der Stadt Eger in Erfüllung eines zur Pestzeit geschehenen Gelübdes erbaut worden sein. Noch jetzt wird zum Annenfest häufig gewallfahrtet. So schön hier die Aussicht ist, so wird sie doch überboten durch die auf dem benachbarten Grünberg, wo das ganze gesegnete Egerland zu den Füssen des Beschauers liegt und wie ein Teppich sich ausbreitet, welcher reich geschmückt ist mit Dörfern, Kirchen, Kapellen und einsamen Waldgebäuden, immitten aber die alte Egerstadt sich erheben lässt mit ihren schwar-

zen Thürmen, Warten und Ruinen, und dahinter die lockend rothen Dächer von Franzensbad und im Hintergrunde die schönen voigtländischen Gebirge zeigt.

Eine alte Ansicht der Stadt Eger ist uns bewahrt worden durch einen Holzschnitt, der sich in Sebastian Münsters 1550 zu Basel erschienener Kosmographie befindet. Auf dem betreffenden Blatte trifft man als Künstlerzeichen die verschlungenen Buchstaben J. K., nämlich ein solches *K*, dessen erster Strich zugleich das *J* mit bildet. Gedeutet wird dies Monogramm auf Jakob Kerver, einen deutschen Zeichner, Formschneider und Buchdrucker, welcher jung nach Paris kam und ein halbes Jahrhundert lang (von 1510—1560) thätig gewesen sein soll. Die Herkunft dieses wahrscheinlich mehr als Drucker denn als Künstler wirksam gewesenen Mannes ist ganz unbekannt; sollte nun jenes geschnittene Blatt wirklich ihn zum Verfertiger haben, so könnte aus der sonst für ihn auffälligen Wahl der Egeransicht die Vermuthung geschöpft werden, dass derselbe ein Egerländer oder doch ein Deutschböhme gewesen sei. — — Zu Redwitz bei Eger wurde 1654 Christof Weigel geboren, der als Goldschmied und Kupferstecher aus G. R. Wolfgangs und Matth. Küssels Schule, sowie als Kunstverleger und Buchhändler bekannt und zu Nürnberg 1725 verstorben ist.

Egeria, eine römische Quellnymfe, mit welcher König Numa geheime Zusammenkünfte zu haben und nach deren Anweisung er die den Göttern angenehmsten heiligen Gebräuche zu ordnen und die jeder Gottheit eigenthümlichen Priester zu bestellen vorgab, um so die Gemüther des Volkes für seine Einrichtungen zu gewinnen. Den Hain mit Grotte und Quelle, wohin er sich ohne Zeugen zur Zusammenkunft mit der göttlichen Nymfe, seiner Gemahlin, begab, weihte er den Kamenen (weissagenden und singenden Nymfen), weil auch diese daselbst bei der Egeria Zusammenkünfte hielten. Nach Numa's Tode floh Egeria in die schattigen Haine des Thales von Aricia und störte dort durch ihre Klagen den Dienst der Artemis (Diana). Die Nymfen des Haines und des Sees, sowie der im aricischen Haine als Heros verehrte Hippolyt, suchten sie hier vergebens zu trösten. Sie zerfloss in Thränen und ward endlich von der Diana in eine Quelle verwandelt. — Als Quellnymfe ist Egeria zugleich eine weissagende Nymfe, die dem Könige Numa Gesetze eingibt. Als weissagerische Nymfe (Camena), welche menschliche Schicksale verkündet, wurde sie auch bei den Geburten thätig gedacht und von den Gebärenden angerufen. Man nimmt zwei Haine und Quellen der Egeria an, einen bei Ariccia, den andern bei Rom vor dem kapenischen Thor in dem Thale, das jetzt *la Caffarella* heisst. Vom aricischen Hain der Egeria sprechen die Dichter (Virgil, Ovid, Silius Italicus), vom Egerienhain im Thale bei Rom aber Livius und Plutarch. Dieses Thal der Egeria ist schön und geheimnissvoll genug, um als Heimat einer göttlichen Nymfe gedacht zu werden. Der Hain ist natürlich einst grösser und ein schattig kühler Tempel gewesen; jetzt stehen nur noch einige junge Lorberbäume da. Die Quelle ist von einem Grottengewölbe überbaut, das man als Tempel bezeichnet und in dessen Hintergrunde man eine Nische erblickt, in welcher die Trümmer einer alten Statue sich befinden. Unter diesem verstümmelten Bildwerke, das freilich keine Nymfe, sondern eine männliche Person vorgestellt hat, sprudelt die Quelle in drei Armen hervor. Jede der beiden Seitenwände hat drei Nischen, die wohl ebenfalls Figuren enthielten. Der Ort hat etwas Feierliches, Feenartiges: ein zauberisches Helldunkel scheint darin zu wogen und zu wallen, vorn aber hängt Efeu herunter, der vor dem mystischen Dunkel flüstert, und darüber säuseln sanft sich wiegende Bäume. — Ueber künstlerische Darstellungen der weisen Nymfe jenes Königs herrscht grosses Dunkel. Numa's Gesetze verpönten jedes die Gottheit vermenschlichende Abbild. Noch 160 Jahre nach Numa's Tode waren Bilder göttlicher Wesen in keinem Tempel zu Rom zu finden. Was sich später von Götterbildern in Rom einfand, kam aus der Hand etruskischer Künstler; indess findet man unter den Terracotten und Erzwerken, welche von Etruskern in Rom beschafft wurden, kein Egerienbild genannt. Es kann jedoch an solchen Bildern, wenigstens für den Privatcultus, nicht gefehlt haben, denn wenn man auch Egeria nicht als Orakelkamene des Numa verehrte, so hatte sie doch eine besondere Geltung durch den ihr beigelegten Charakter einer göttlichen Helferin in Kindesnöthen erlangt und ward in diesen Fällen von den Römerinnen als Heilige angerufen, wobei es gewiss nicht ohne vergegenwärtigende Bilder der Lebengeberin (*Aegeria*) abging. — Neuere Künstler haben sich mehrfach in Egerienbildungen versucht. Man macht aus der Numanischen Nymfe eine Göttin der Gesetzgebung und der Friedensherrschaft der Gesetze, und gibt ihr ein königliches Abzeichen: das Scepter. Wir theilen eine solche Egeriendarstellung nach einer Marmorstatue mit, welche René Frémin, ein Schüler Girardons, im Geschmack seiner Zeit ausgeführt hat. (Holzstich von Flegel nach Zeichnung von G. Kühn.)

par Böhm führte Eggert seit 1832 die gothischen Fensterverzierungen der neuen Aukirche nach der Erfindung und Zeichnung Ainmüllers so prächtig auf Glas aus, dass diese Arbeiten jeden Vergleich mit den derartigen bestmittelalterlichen auf das Siegreichste bestehen. (Bekannt ist Eggert auch als Herausgeber der sieben Chorfenster der Aukirche in trefflichen illuminirten Abbildungen von den Lithographen Unger und Herwegen.) Ebenso rühmlich ist seiner Betheiligung an den neuen Glasgemälden im Regensburger Dome zu gedenken.

Eggert, ein Danziger Künstler, führte im J. 1768 das stattliche Portal mit zwei Säulen und einer Doppeltreppe aus, welches als eine Zierde des sogen. neuen oder rechtsstädtischen Rathhauses zu Danzig betrachtet wird.

Eggestersteine, s. Egstersteine.

Egging, Joh., gebürtig aus Kurland, bildete sich auf der Petersburger Akademie, besuchte um 1820 Italien und kehrte nach siebenjährigem Aufenthalte in Rom, wo er seine Durchbildung als Historienmaler vollendete, über Berlin nach Petersburg zurück. Mehre von ihm ungemein schön in kleinem Format ausgeführte Nachbilder berühmter italischer Meisterwerke, die in die erste Zeit seines römischen Aufenthalts fallen, gingen in den Besitz des russischen Kaisers über. In einem geistvoll zusammengestellten grossen Bilde, welches 1822 vollendet ward, stellte Egging die Bekehrung des heil. Wladimir dar; es war dies ein Werk, das gleich sehr vom Fleiss wie vom Feuer seines Pinsels zeugte. Hierauf schilderte er die im J. 1300 gegen die Skandinavier gelieferte Schlacht an der Newa, und in einem dritten grossen Gemälde des rückkehrenden Siegers Triumf in Plesgow. Im J. 1828 sah man zu Berlin, wo damals der Künstler auf seiner Rückkehr nach der Kaiserstadt einige Rast hielt, in Eggings Portefeuilles eine Menge Compositionen, unter welchen besonders die in Farben sorgfältig ausgeführte Skizze eines grossen Gemäldes gefiel. Sie betraf die Einführung des Christenthums in Russland durch Wladimir den Grossen, und empfahl sich durch malerische effektvolle Anordnung, wohlverstandene Beleuchtung, charakteristische Verschiedenheit der Gesichtszüge und sehr mannichfaltige reiche Trachten, wobei das prächtige Kostüm der griechischen Geistlichen und der russischen Grossfürsten, Knesen, Bojaren und Edelfrauen dem Künstler sehr zu Statten kam. Eine andre der grössern Compositionen bezog sich auf die Wiederherstellung Russlands durch den Tatarenbesieger Iwan Wasiljewitsch. Unter seinen spätern Gemälden macht sich die Darstellung bemerklich, welche die „Aufhebung der Leibeigenschaft durch den Kaiser Alexander" schildert.

Egginton, Francis, aus Birmingham, gestorben 1805, war ein gewandter Meister im Fache der Glasmalerei, der aber gleich seinen zeitgenössischen Fachgenossen das Wesen dieser Kunst verkannte und seinen Fenstergemälden dadurch schadete, dass er sie durchaus im Tone der Oelmalerei zu halten suchte. Er hinterliess zahlreiche Werke in Windsor, Oxford, Salisbury, Shrewsbury, zu St Asaph in Wales und anderwärts.

Egl, Andreas, ein altdeutscher Baumeister, der gegen Ende des 13. Jahrh. blühte. Ihm verdankt die Reichsstadt Regensburg die erste Anlage ihres berühmten im J. 1275 gegründeten Domes. Von ihm datiren wenigstens die untern Theile des Chores, an denen man noch eine strengere Behandlungsweise der germanischen Bauformen erkennt.

Egmont, Justus van, geb. zu Leyden 1602, gest. zu Antwerpen 1674, arbeitete in seiner Jugend viel in Frankreich und scheint auch Spanien besucht zu haben. Man hat Grund zu glauben, dass er aus Rubens Schule hervorgegangen. Hauptsächlich war er Bildnissmaler, doch hat er nach seiner ersten Rückkehr ins Vaterland auch Geschichtliches gemalt; wenigstens weiss man, dass er ein grosses für die Mecheiner Metropolitankirche bestimmtes Abendmahl (das man durch den Hauptstich von B. A. Bolswert mit des Stechers Adresse kennt) für Rubens ausführte. Nach dem Tode des grossen Meisters ging Justus van Egmont wieder nach Frankreich und ward eins der zwölf ersten Mitglieder der im J. 1648 gegründeten Pariser Akademie. Die Wiener Gall. besitzt von ihm zwei Bildnisse Königs Philipp IV. von Spanien (ein Kniestück, den König in schwarzer Kleidung mit der Ordenskette des goldnen Vliesses darstellend, und ein Brustbild, das ihn jung, in goldgestickter Kleidung und ebenfalls mit der Vliesskette zeigt), ferner das Bildniss des in voller Rüstung, aber barhaupt dargestellten Erzherzogs Leopold Wilhelm, der seine Rechte auf den Befehlshaberstab stützt, seine Linke auf den Kopf eines Löwen legt und einen Adler mit dem Lorber im Schnabel zur Seite hat. Ein vorzügliches Stück von Justus van Egmont ist sodann in der gräfl. Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden (im 7. Zimmer derselben) zu finden, nämlich das Bildniss eines Mannes mit seiner Frau in rother Kleidung.

Egstersteine in Westfalen. — Zu den grössten Merkwürdigkeiten des Lippischen

ligen, wie Sonne und Mond, durch mythologische Gestalten ausgedrückt, von dem Vorgange berührt werden, und endlich wie dieser in Beziehung steht zu der in der Macht von Tod und Sünde umfangenen Menschheit, die vertreten wird durch ein von einem Drachen umwundenes Menschenpaar unter dem Fusse des Kreuzes. Unter den Eigenthümlichkeiten der Darstellung könnte man den wunderlich geformten Stuhl nennen, der für Nikodemus die Stelle einer Leiter vertritt, um zur Höhe der Kreuzarme gelangen zu können; sodann aber muss ganz besonders das Bild Gottes des Vaters auffallen, der über dem rechten Kreuzarm erscheint, mit der einen Hand Segen über den Leichnam des Sohnes herabsendend, während sein anderer Arm die als Kind gestaltete Seele Christi und die Fahne mit dem Kreuze hält. (Zu dem letztern seltsamen Darstellungsmomente bemerkt bei Besprechung des Massmann-Bandelschen Werkchens ein vielerfahrener Kenner alter christlicher Kunst, Ernst Förster: „Dass in Darstellungen vom Tode der Maria, wie sie uns aus der Zeit der Byzantiner des 10. und 11. Jahrh. überliefert worden, Christus die Seele seiner Mutter, auch in Gestalt eines Kindes, über dem Leichnam auf dem Sterbelager hält, ist bekannt und von der italischen und deutschen Kunst des 14. und 15. Jahrh. häufig wiederholt worden; allein die Anwendung dieser Vorstellung auf den Kreuzestod Christi, wodurch Höllenfahrt, Auferstehung und Himmelfahrt wo nicht noch weitere Vorgänge beeinträchtigt erscheinen, ist mir sonst noch nirgend vorgekommen und verdient, wie die Kreuzesfahne in der Hand Gottvaters, die ausserdem wohl bei ähnlichen Darstellungen die streitende Kirche führt, besondre Beachtung.“)

Die Frage nach dem Alter und der Herkunft des Basreliefs ist sehr verschieden beantwortet worden. Indess ist sie nun als erledigt anzusehn, denn zum Erstenmal wird durch das Massmannsche Werkchen die in der untern Kapelle in die Wand eingehauene Inschrift mitgetheilt, welche Ernst v. Bandel entdeckt hat und aus der hervorgeht, dass Bischof Heinrich von Paderborn im J. 1115 das Werk hat ausführen lassen, was auch mit dem Style der Skulpturen übereinstimmt, obschon in Deutschland eine gleichmässige Entwickelung der Kunst wie in Italien nicht stattgefunden und darum nicht mit unwiderleglicher Bestimmtheit von einem Kunstwerke in Franken oder Sachsen auf eins in Westfalen oder in Baiern geschlossen werden kann. — Was die beiden in den Felsen theils gehauenen, theils nur eingerichteten Kapellen betrifft, so gehört ihre in hufeisenförmigen Bogen ausgeprägte Architektur grösstentheils der Zeit des Basreliefs an. Ueber dem Eingange ist ein Adler ausgehauen, dessen Gestalt genau mit der auf den Münzen und Siegeln der Hohenstaufenzeit vorkommenden Adlerfigur zusammenstimmt. — Seit der Reformation haben die Wallfahrtsandachten an den Egstersteinen aufgehört. Um die jetzige Zugänglichkeit der Felsen durch Treppen und Brücke haben sich der Graf Hermann Adolf von der Lippe im 17. Jahrh. (der sie durch Thürme und Mauern befestigte) und nach der Zerstörung von dessen Vorrichtungen die Fürstin Pauline von der Lippe verdient gemacht.

Ehebrecherin vor Christo. — Der Moment aus der evangelischen Geschichte, wo Christus von den Farisäern um sein Urtheil in der Sache des wegen Ehebruchs angeklagten Weibes befragt wird, ist von den Malern minder oft zur Darstellung gewählt worden, obschon er eine weit anziehendere Situation als mancher andre neutestamentliche Vorgang bietet. Diese Situation: der Heiland den stolzen tückischen Farisäern und dem demüthig der Aburteilung ihrer Schuld entgegensehenden Weibe genüber, gewährt ein so bedeutendes Feld für psychologische Charakteristik, und betrifft ein so menschliches nie veraltendes Thema, dass es billig Wunder nimmt, wie nur wenige ausgezeichnete Meister sich in der Schilderung dieser Scene versucht haben. In der seltenern Behandlung hat dieser Stoff fast dasselbe Loos wie der Christus mit dem Zinsgroschen, nur dass letztere Scene auch weniger gewählt zu werden verdient, aus Gründen, die jedem Denkenden sofort einleuchten. — Eine sehr bedeutsame Darstellung der Anklage der Ehebrecherin findet man von der Hand des Venezianers Licinio da Pordenone im Berliner Museum. Dies unter Nr. 196 der 1. Abth. daselbst aufgestellte Bild enthält eine Reihe halber Figuren mit höchst charaktervollen, warm und lebendig gemalten Köpfen: Christus, mild-ernst, wenngleich nicht tief; das Weib in schönen üppigen Formen, geduldig und ergeben (doch etwas kalt in der Farbe, vielleicht in einzelnen Theilen übermalt); der Ankläger, eine feiste Priestergestalt; verschiedene andere, Schriftgelehrte, Farisäer und Kriegsknechte, als Zuschauer des Vorganges; — das Ganze aber mehr, wie es Pordenone häufig liebt, eine Zusammenstellung interessanter Physiognomieen, als eine dramatisch entwickelte Handlung mit mannigfach abgestufter Theilnahme. Dem Bilde fehlt Leidenschaft, und nur eine unterdrückte, gebrochene spricht aus den scheinbar ruhigen Zügen des Weibes. (Höhe des Bildes 3 F. 2 Z., Br. 4 F. 6 Z. Nach diesem Ge-

geführt, während einer der Schriftgelehrten dem Heiland das Gesetzbuch vorweist. Im Grunde steht: *Alexandri Varotarii Patavini opus.* Kniestück. Elf stark lebensgrosse Figuren.

In der Dresdner Gallerie findet man ein reich componirtes und mit vielem Feuer gemaltes Bild der Ehebrecherin von der Hand des Genuesers Bartolommeo Biscaino. Das Weib steht mit gesenktem Blicke, von zwei Kriegsknechten umgeben, vor ihren Richtern; Christus wendet sich nach diesen und deutet mit der Rechten auf die von ihm auf den Fussboden geschriebenen Worte. Figuren in Lebensgrösse bis an die Kniee. Eine Leinwand von 7 F. Breite bei 5 F. 3 Z. Höhe. Diese Darstellung ist von Biscaino selbst in einem radirten Blatte wiedergegeben worden (bei Bartsch Nr. 13), übrigens im Stich von Camerata bekannt. Ein Hauptwerk in ders. Gall. ist auch die Ehebrecherin von Tintoretto (Jacopo Robusti); die Angeklagte wird hier von den Farisäern zu Christus gebracht, welcher auf der Stufe einer Treppe steht. Lebensgrosse Figuren. (Diese Darstellung ist durch den Stich von Phil. Andr. Kilian bekannt.) Ferner Ehebrecherinnen von Lukas Kranach und Andern.

Von den beiden Kranachs kommen öfter Gemälde dieses Titels vor; nur herrscht keine Bestimmtheit in den Angaben über die Herkunft jedes Stücks von dem Aelteren oder dem Jüngern. Das Exemplar in der Dresdner Gallerie lautet auf Kranach den Vater. Andre Exemplare befinden sich in der Münchener Pinakothek (Nr. 56 im ersten Saale), in der gräfl. Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden, in der Gall. zu Schleissheim und in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Das letztere Bild (Nr. 73 in der zur öffentlichen Pinakothek Nürnbergs eingerichteten Kapelle) wird zwar dem alten Lukas beigelegt, verräth aber sowohl im Tone als in der kleinlichen und doch wieder zu wenig soliden Behandlung die Hand des jüngern Lukas Kranach.

Ebenso häufig sind Ehebrecherinnen vom Meister Tizian. Man trifft solche zu Rom in der Kapitolinischen Sammlung, im Palaste Corsini und im Pal. Braschi; zu Brescia in der Kirche St. Afra, und wie schon bemerkt worden, zu Wien in der k. k. Gall. (Ein tizianisches Bild aus der Brüsseler Gallerie, was vielleicht das nach Wien gekommene ist, hat Anton Josef von Prenner in einem radirten und geschabten Blatte wiedergegeben.) Nach dem Exemplar im Museum des Kapitols theilen wir ein Abbild in Holz mit.

Sodann hat auch Pordenone, von dem wir bereits ein Bild in Berlin erwähnten, diesen Gegenstand mehrmals gemalt. In der berühmten Gallerie Orleans, deren Schätze sich in England zerstreuten, befand sich jenes Halbfigurenstück, welches Gabriel Marchand für das Orleans'sche Galleriewerk gestochen hat. In der kais. Eremitage zu St. Petersburg trifft man ein meisterhaftes Pordenonesches Kniestück der Ehebrecherin, welches, wenn wir recht berichtet sind, aus der Houghtonhaller Gallerie stammt.

Ferner existirt ausser der unter den Berliner Bildern erwähnten eine zweite Darstellung der Ehebrecherin von Bonifazio, nämlich in der Akademie der schönen Künste zu Venedig. — Angeblich von Gaudenzio Ferrari eine Ehebrecherin in der Gemäldesammlung des Kapitols zu Rom. (Nach diesem interessanten Bilde fügen wir einen Holzstich bei.) — Eine Ehebr. von dem Florentiner Federigo Zuccari in der Kathedrale zu Orvieto. — Zwei verschiedene Darstellungen des Christus mit der Ehebr. von Giulio Romano, die eine (angeblich in Wien) von etwas abweichender Composition, wo Christus die Ehebrecherin aus dem Tempel fortschickt, bekannt durch das radirte und geschabte Blatt von Ant. Jos. v. Prenner. Die andere, reiche Composition von Giulio, ist durch ein Hauptblatt der Mantuanischen Stecherin Diana Ghisi verbreitet. — Nach einem Bilde von Annibal Caracci hat man ein meisterhaftes Blatt von Franz Bartolozzi; nach Angelo Bronzino, dem Schüler Pontormo's, einen Stich von Benedetto Eredi, und nach Alessandro Turchi ein von Lerouge geätztes und von Franz Forster gestochenes Blatt. — Von Luca Giordano eine Ehebrecherin, welche mit gebundnen Händen zwischen Soldaten steht und das von Jesus auf dem Boden Geschriebene liest. Eigenhändige Radirung Giordano's, bezeichnet: *Lucas Jordanus f.* 1658. Ein Blatt von 13. Zoll 2 Lin. Höhe und 18 Zoll 6 Lin. Breite, mit der Adresse des Druckers Franz Palmiero.

Von niederländischen Darstellungen dieses Gegenstands erwähnen wir nur: das Meisterwerk von Rembrandt aus dem J. 1644 in der Nationalgall. zu London, gest. v. Philipps; ein Gemälde von A. van Dyck im Pariser Museum, und zwei Bilder von Peter Paul Rubens. Die berühmteste der Rubensischen Darstellungen der Ehebr. vor Christo befindet sich in der Sammlung zu Leightcourt und ist von Dr. G. Fr. Waagen in dessen Werke über die Kunstwerke und Künstler Englands (II. S. 350) beschrieben worden. Dies Bild, Kniestück mit etwas überlebensgrossen Figuren, enthält fünf Haupt- und sieben Nebenfiguren, rührt ganz von Rubens eigner Hand her und

dürfte nicht lange nach der Antwerpener Kreuzabnahme geschaffen worden sein, wofür das Edle im Gefühl, das Gemässigte in der Färbung spricht. Mit reuigem Ausdruck steht die Sünderin da; die ruhige Würde Christi, der zur Rechten steht, bildet einen ergreifenden Gegensatz mit der gemeinen Sinnlichkeit eines dickwanstigen Pfaffen und der kalten abgefeimten Bosheit eines langen hagern Farisäers auf der andern Seite. Diese beiden sind von bigotten Leuten ebenso irrig als boshaft für Luther und Calvin angesehn und bezeichnet worden; ein dritter Mann auf diesem Bilde soll die Züge von Rubens Lehrmeister Otto Venius tragen. Es wird berichtet, dass Rubens dieses Gemälde für die Familie van Knyf zu Antwerpen ausführte. Im J. 1780 befand es sich wenigstens in der Samml. des Canonicus van Knyf daselbst. Bei der Versteigerung von Heinrich Hope 1816 ward es mit 2000 Pf. Sterl. erstanden. Eine andre Ehebr. von Rubens, ebenfalls in Halbfiguren, wird zu Bristol gefunden. Eine

(Nach einem Bilde von Gaudenzio Ferrari.)

dieser Compositionen ist von Maria Elisabeth Simons in einer Radirung in gr. Querf. wiedergegeben worden.

Unter den Compositionen der Art von oberdeutschen Künstlern heben sich hervor: das schöne 3 Z. 1 L. hohe, 2 Z. 3 L. breite Blättchen von Georg Pencz mit dem Zeichen dieses altdeutschen Malers und Stechers, und der vortreffliche Entwurf von Peter Cornelius zu einem Wandgemälde des künftigen Berliner Camposanto, wo dieser Meister die christliche Lehre von der Vergebung der Sünde anschaulich macht durch das Bild der Sünderin, für welche der Heiland jenes mildeste Urtel spricht, weil Keiner da ist, der nicht gleichfalls Vergebung bedürfte! — Endlich bleiben als französische Darstellungen zu nennen: das Bild von Nic. Poussin im *Musée royal* zu Paris, und ein andres von Nicolas Colombel, welches durch Claude Duflos d. Ae. im J. 1711 als Gegenstück zu M. Dossiers Mahl beim Farisäer gestochen worden ist.

Ehegöttin ist die Hera der Hellenen, die Juno der Römer, welche als solche bei den Letztern die Beinamen *Pronuba* und *Domiduca* führt, diesen insofern sie die Braut geleitet, die in das Haus des Bräutigams geführt wird. (Auch der Juno Gemahl, Jupiter, heisst aus gleichem Grunde ein *Domiducus*.) — Zwei Dinge nennt Horaz als die wirksamsten Mittel zur Entwilderung der rohen Menschheit, Trennung des Heiligen vom Profanen und Stiftung der Ehe. Nur durch heilige Scheu und starksinnliche Eindrücke konnte der Instinkt gebändigt und die Grundveste alles Völkerwohls, die einfache Ehe (Monogamie) gestiftet werden. Götter stellten durch ihre eigene Vermählung den sinnlichen Anbetern am Lebendigsten die Weihe der Ehe dar (Jupiter und Juno). Götter heiligen und schützen mit dem Ackerbau auch die Ehe; man denke an die Ceres Legifera, die Demeter Thesmophoros der Hellenen. Auf beiden Wegen wird die Ehe selbst bei den sogen. Heiden ein Sakrament. Aber auch in beiderlei Rücksicht ist die Herrin Juno Stifterin und Vorsteherin der Eben, einmal von Samos aus die weihende (Teleia), dann aber von Athen aus die bindende Göttin (Zygia, Juga). Vermuthlich kam die Sage vom Vermählungsfeste des Zeus mit der Hera von Kreta her über Karien und die ionische Küste nach Samos, wo sich nun die bisher jungfräuliche Mondkönigin in die vermählte Himmelskönigin verwandelte. Priester und Dichter schmückten Brautbewerbung und Vermählung in eine heilige Hochzeitfabel aus, die in verschiedenen Gegenden Griechenlands durch mimische Feste verherrlicht, aber auch bei den Hochzeitgebräuchen der Griechen zum Vorbilde genommen ward. Eben darin lag die Weihe der Ehe, wie sie von der Samischen Hera, der Ehemutter (*Pronuba*) ausging, dass die zu Vermählenden in sich selbst gleichsam den Zeus und die Hera darstellten, und Alles so machten, wie es einst dies erhabenste Götterpar bei seiner Hochzeit gemacht haben sollte. (In mehren griechischen Kolonieenstaaten, zumal im sogenannten Grossgriechenland, scheint die Vermählung der schönen Kretenserin Ariadne mit dem Dionysos oder Bacchus an die Stelle der Heirath des Zeus getreten zu sein, und da man auch hier wieder Alles mimisch darstellte, so wurden die Dionysien oder Bacchanalien wirkliche Brautfeste.) Die Sage von der heiligen Hochzeit des Zeus und der Hera lässt sich nur noch aus halb verschollenen Anklängen errathen, die man in den griechischen Scholien zum Theokrit als Fragment aus einer verloren gegangnen Schrift des Aristoteles findet. Daraus erfährt man denn Folgendes. Die Juno ging als Jungfer gern allein spaziren. Da erregte Zeus aus Kreta, der schon lange (man spricht von einer dreihundertjährigen Liebschaft) vergebens um sie gefreit hatte, plötzlich einen heftigen Sturm mit einem gewaltigen Platzregen, und setzte sich, in einen Guckguck verwandelt, auf den Berg Thronax, welchem der Pron genüberlag, auf dem die Jungfrau Juno einen Tempel hatte. Also setzte sich der zum Guckguck gewordene Gott der schönen Göttin, die auf Bergesspitze sass, genüber. Ihr, die in Gedanken versunken und das Unwetter nicht achtend da droben sitzt, nähert sich der Guckguck, der sie muthwillig umflattert; sie aber empfindet Mitleid mit dem armen durchnässten Vogel und erwärmt ihn streichelnd an ihrer Brust. Zeus zeigt sich nun in seiner wahren Gestalt und beschwichtigt alle Zweifel der Göttin, die ihre Mutter fürchtet, durch das feierliche Ehegelöbniss. Der Berg bekam davon den Namen Guckgucksberg (worauf auch der Spötter Aristophanes in seinem Lustspiel „die Vögel" anspielt, nämlich durch die für die Vögel erbaute „Nephelokokkygia", die unser Schalk Wieland durch „Wolkenguckgucksheim" übersetzt hat) und der Guckguck selbst kam auf das Scepter der Juno, sogar in dem erhabenen Bilde, welches der Meister Polyklet im Heräum (Junotempel) zu Argos aufstellte. Gewiss waren auch Kunstdenkmale vorhanden, die jene berühmte Hochzeit darstellten. Gewissermaasen sind alle Statuen der entschleierten Samischen Juno hieher zu rechnen, die wir auf Münzen erblicken und wovon eine noch spät mit den pomphaften Namen der Bildhauer Bupa-

Herrin in Samos gefeiert ward. Die musikalischen Mädchen, die Flöten- und Harfenspielerinnen kamen aus dem Orient nach Ionien. Die Flötenspielerin besonders (die „Aulätris") durfte bei der Hochzeit nie fehlen. Samische Flötistinnen kommen namentlich vor. Die Fackeln zeigen, dass diese Prozession Abends vor sich ging, und dass ein Theil jener mimischen Hochzeitfeier der Juno eine Nachtfeier war. Zur Brautkammer selbst leuchtete die Mutter mit der Fackel. So erhielt die Fackel neue mystische Bedeutung und wurde zum Doppelsymbol des Lebens und des Todes, auch für die Kunstallegorie. Viertens ward das Brautpaar von einem Jubelgesange (der in Athen „Hymenäos" hiess und wohl vom Epithalamion unterschieden werden muss) begleitet. Fünftens wurden grosse Hochzeitkuchen von einer eignen Schaffnerin dazu beschafft; auch wurden dabei Feigen (in Rom dafür Nüsse) und andre Früchte bald in einer mystischen Schüssel, bald in einem Füllhorn aufgetischt. Sechstens badete sich Juno vor und nach der Hochzeit; so kam es in einer Junoweihe zu Argos vor, wie man aus Pausanias weiss. Daher das Brautbad vor der Hochzeit (in von heiliger Quelle geschöpftem Wasser), abgebildet z. B. auf einem Relief in den *Admirandis Rom.* 59 und häufig auf alten Vasengemälden. Siebentens war das feierliche Brautlager der Juno zu Argos das Vorbild des festlich geschmückten Brautbettes bei jeder Hochzeit. — Den Tag vor der Hochzeit opferten die Verlobten oder ihre Väter allen Schutzgöttern des Ehestandes, was die Vorweihe (Proteleia) hiess. Schutzgottheiten der Ehe waren vor allen der Zeus Teleios und die Hera Teleia; aber auch die Parzen und die Artemis (Diana) waren mit eingeschlossen; der letztern ewig jungfräulichen Göttin weihte man, damit sie nicht zürne, eine Haarlocke. Diese alle zusammen hiessen nun die „Ehegötter" oder „Hochzeitgötter", und es war ihnen zu Athen ein eigener Monat, der Gamelion, geweiht, wo man dem Himmel und der Erde vor der Hochzeit opfern musste. Zum ganzen Chor der Ehegötter gehören auch die Nymfen in Juno's Begleitung, welchen mit geopfert ward. Unter diesen versteht man die Peitho (die *Suada* der Römer) und die Chariten (Grazien), welche früher noch im Gefolge der Juno waren als in dem der Venus. Dabei ist zu bemerken, dass die Peitho eigentlich die Ueberredungskunst des liebenden Bräutigams, die Charis aber die liebreizende Einwilligung der Frau ist, beide aber als Zofen der Juno personificirt erscheinen. Aus diesen Nymfen wurden in den nachahmenden Hochzeitgebräuchen die sogenannten „Nympheythriä", Brautjungfern. — In Athen knüpfte sich die Weihe der Ehe an die Einführung des Ackerbaues durch den aus der Fremde eingewanderten Erechtheus. In Folge dieser Einführung wurden jährlich zur Zeit der Aussaat die Thesmophorien gefeiert, ein Häuslichkeits- und Ackerbaufest, welches nur verheirathete, unbescholtene Frauen in höchster Keuschheit begehen durften. So war schon durch die Einsetzung dieses Festes der Ehestand mit dem Ackerbau unzertrennlich verknüpft. Die Ehe selbst ward durch den Ackerbau vielfach symbolisirt. Man dachte sich das Ehepaar als ein Gespann jener heilig gehaltenen, zum wichtigsten Lebensgeschäft, zur Bestellung des Ackers mit einander verbundenen Zugthiere. Da der Pflugstier zu den unverletzlichsten Geschöpfen gehörte, so konnte schon darum dies Bild damals nichts Anstössiges haben; vielmehr erinnerte jedes vom Pflug und Gespann entlehnte Bild an die Thesmophorien und die heiligsten Stiftungen der Vorwelt. Weil das Querholz, woran die Pflugstiere gespannt wurden, Zygos (wovon die Römer ihr *Jugum* ableiteten und wir heute noch den Ausdruck „Joch" haben) genannt wurde, so hiess nun auch die Ehe selbst ein Zwiegespann (*Conjugium*) und Syzyx, Homozyx im Griechischen, *Conjux* im Lateinischen der Gatte. Das Bild gab freilich wohl auch Anlass zu scherzhaften Vergleichungen, wie man z. B. aus den Lustspielen des Plautus vermerkt, aber es blieb an sich edel und diente zum Ausdruck der zärtlichsten Gesinnung, wenn zwei Liebende „an gleichem Joche" sich liebten. — Als Juno durch ganz Griechenland als Ehemutter die allgemeinste Verehrung erhielt, huldigten ihr auch in dieser Rücksicht die Athener. Aristophanes lässt die das Ackerfest feiernden Weiber auch die Hera Teleia, die der Hochzeit Schlüssel hat, anrufen in seinen Thesmophorien V. 976. Aber sie erhielt nun auch mit Hinsicht auf das Zusammenspannen des Ehepaars das eigne Beiwort der Jochenden, Bindenden. (Hera Zygia, bei den Römern *Juno Jugalis* oder *Cinxia*, welcher, wie man aus Festus weiss, mancherlei Bänder und Gürtel bei der Hochzeit geweiht waren. *Flava vincula*, welche Amor überbringt, werden in einem Tibullischen Gedicht genannt. Die bei den römischen Hochzeiten auch vorkommende *Dea Virginalis* oder *Virginensis* ist die Tyche oder Fortuna, welche an der ganzen Küste von Latium, zu Präneste, Antium etc. ihre uralte Verehrung hatte und mit der Juno und Venus vielfach zusammenfliesst.) — Der allgemeine Name der Ehestiftenden Juno bei den Römern war Pronuba. An sie richtet in der zur Kunde der Heirathsgebräuche sehr wichtigen Satura des Martianus Capella

die Braut ihr Gebet. Sie erscheint auch auf allen römischen Basreliefs, Münzen und geschnittenen Steinen als die Vermittlerin zwischen Braut und Bräutigam*). Es scheint nämlich ein feierlicher Handschlag zwischen den die Ehe Eingehenden (schon im heroischen Zeitalter) der eigentliche Vollzugsakt der Hochzeit in Rom gewesen zu sein. Indem man nun diesen Akt auch verbildlichte, stellte man symbolisch die Figur der ehestiftenden Göttin zwischen das Paar. Es ist keine Flaminica oder Vestalin, die man so oft auf römischen Denkmalen zwischen Braut und Bräutigam stehen sieht (z. B. auf den Münzen der Crispina und des Commodus), wie kunstsinnlose, blos antiquarische Såmmelautoren in ihrer Weisheit behauptet haben, sondern die *Juno Pronuba* selbst, wie schon das Diadem über der Stirn der Figur den Beweis gibt. Vorzügliche Basreliefs, welche römische Hochzeiten vorstellen, bieten 1) der sehr beschädigte, aber gross gedachte Sarkofag aus der Villa Medici, den Santi-Bartoli zuerst bekannt gemacht, Guattani aber zum Erstenmal ganz (restaurirt) gegeben und verständig erläutert hat; 2) ein Sarkofag in der Kirche San Lorenzo auf der Strasse nach Tivoli, der in Lumisden's *Remarks on the Antiquities of Rome* (Appendix III. p. 430) in deutlichem Stich wiedergegeben ist. Diese beiden Sarkofage fallen in späte Zeit, nämlich in die des Septimius Severus; 3) ein trefflicher gearbeiteter, aus früheren Zeiten datirender Sarkofag, welchen Guattani (in seinen *Notizie per l'anno* 1785. *Agosto. Tav. II.*) herausgegeben und Zoëga (in den *Bassi-Rilievi T. I. Distribuz.* 18. *p.* 255) sehr gut erklärt hat. In allen drei Reliefs tritt die Juno Pronuba zwischen Braut und Bräutigam, so dass sie der verschämten Braut Muth einzusprechen scheint und beide ausgestreckte Hände auf die Schulter des Paares segnend legt, — ein sehr sprechender und vereinigender Gestus! In allen dreien steht neben dem Bräutigam ein Paranymphios (Bräutigamsführer) und neben der Braut eine Paranymphos (Brautführerin). Auf allen dreien ein nur symbolischer Knabe oder Jüngling mit der Hochzeitfackel: der wahre Hymenäus. Auf allen ist zur Bezeichnung des innern Gemaches hinten ein Teppich aufgehangen, der vielleicht zu dem Baldachin Anlass gab, welcher als ein *Velamen coeleste* seit dem 9. Jahrh. bei den christlichen Trauungs-Ceremonien erwähnt wird. — Gewöhnlich ist bei den röm. Vermählungsdarstellungen ein Stieropfer nebst allem Apparat der Popen oder Opferknechte; auch findet man dabei Fruchtkörbe und selbst symbolische Figuren, welche Füllhörner tragen, und es fehlt auch die Taube der Venus nicht, wie auf dem Sarkofage von San Lorenzo und in Gemmenbildern ersichtlich ist.

Von der ältesten Idealbildung der Ehegöttin geben uns einen Begriff die noch vorhandenen altgriechischen Münzen mit dem Bilde der Samischen Ehemutter. Gemäss den uralten Bildwerken im Tempel zu Samos erscheint sie in Verschleierung, die vom Hintertheile des Kopfes herabfliesst, und mit einer theils bis an den Hals heraufsteigenden, theils die Arme auch noch einwickelnden faltenreichen Drapirung. So eingeschleiert und eingehüllt erscheint sie auch noch auf dem kapitolinischen Puteal, der runden Brunnenmündung mit den 12 Göttern. (S. *Museo Capitol. T. IV. tab.* 22.) Grade die Juno ist auf diesem Denkmale die besterhaltne Figur und kann als ein Typus des alten Styles betrachtet werden. Der aufwärts gezogene Mund, der mehr als freundlich ist, die länglichen, gegen die Nase gesenkten Augen, und überhaupt das Gradlinige, Steife der Glieder und des Gewandes, was die Figuren des archaistischen oder sogen. Tempel-Styles charakterisirt, ist hier nicht zu verkennen. Auf spätern griech. Kunstwerken, z. B. auf Reliefen, welche die Juno Pronuba vorführen, findet sich bei aller Eleganz der übrigen Form ebenfalls der vom Hinterkopf herabgehende Schleier. So erscheint auch die Vermählungsgöttin auf röm. Münzen und Hochzeitbildern stets mit herabhängendem Schleier. — Erst Polyklet schuf das vollkommene Junonische Ideal, die *Juno Regina*, die Himmelskönigin der Alten. Dieselbe blickte mit gross gewölbten, weit geöffneten Augen, denn Homer, welchem Polyklet hierin folgte, hatte die Göttin als die Farrenäugige (Boopis) geschildert [selbst die Römer liebten noch die grossen Augen ihrer Junonischen Gattinnen]; die erhabene Stirn aber ward über ein Drittel von dem feingebogenen, nicht eben kunstreich gelegten Haupthaare umkreist, wodurch das reizende Eirund aller schönen Idealköpfe bestimmt ward, und es kam die ächte Quadratur der Nase, die Harmonie der obern Theile zur Vollendung. Die Majestät, Pracht und Grösse der Figur erhielt eine Milderung durch die Lieblichkeit des Mundes und Kinnes, und weil Homer der Juno den Beinamen der Lilienarmigen ertheilt hatte, machte der Künstler, der schon den sterblichen Schleier ihr vom Kopfe genommen, ihre Arme frei, so dass

---

*) Man muss sorgfältig auf Sarkofagen griechische von römischen Heirathsceremonien unterscheiden. In den erstern ist der Bräutigam wenigstens von oben oft nackt (*Graeca res nil velare*), in den römischen erscheint er im nationalen Ceremonienkleide, in der Toga.

nun die mit Agraffen zusammengehefteten Oberärmel des Gewandes (des Chiton Schistos) die schönen schlanken Arme zeigten, in welchen der Dichter Properz einen Vergleichungspunkt seiner Cynthia mit der Juno findet. Von diesem Punkte sowohl als von der Draperie im grössten Style macht auch der Autor Maximus Tyrius besondre Bemerkung, wo er Polykleis Statue mit der des Phidias vergleicht und erstere die schönarmige und schöngekleidete nennt. Uebrigens rühmt schon der griechische Epigrammatist Parmenio die keusche Verhüllung an dieser Statue der Göttin, die sich nun dem Zeus selbst enthülle. Im Pronaos des Tempels standen einerseits die drei dienenden Huldinnen (Charites), andrerseits das Brautbett der Göttin; wodurch ihr Geschäft („*cui vincta jugalia curae*") am Besten angedeutet ward. In dem goldenen Kranze, der das Haupt der Kolossalstatue schmückte, waren von Polyklet die tanzenden Horen und Grazien angebracht worden, auf dem Scepter der Göttin sass Zeus in Guckguckgestalt, unter der er zuerst ihre Liebe erlangt hatte; in ihrer Rechten aber hielt sie den deutungsreichen Granatapfel, das Geschenk des Gottes, wodurch die edelste und erhabenste Bestimmung der grossen Ehemutter ausgesprochen war. Weinstöcke umrankten der Göttin Thron, und über ihren Fussschemel war die Löwenhaut gebreitet, letztere zum Zeichen, dass der Hera selbst die feindlichen Götter dienstbar und unterthan seien. — Der Grösste unter den späteren Bildnern, Praxiteles, gab seinen marmornen Junobildern statt des Kranzes, auf welchem die Horen und Grazien tanzten, ein Diadem, also statt des Stephanos eine Stephane, wo nämlich ein Kopfband (Ampyx) vorn eine steif emporstehende Erhöhung erhielt, die man auch wohl, weil sie entfernte Aehnlichkeit mit einer Schleuder darbot, Sphendone nannte. Das Diadem (was übrigens auch andern Göttinnen gegeben ward, z. B. der uranischen Venus, der Ceres, der Proserpina etc.) war die einzige von Praxiteles an der Polykletischen Idealbildung der Juno vorgenommene Veränderung, welche nun für die Folgezeit zur stehenden Form gehörte. — Bekannt ist, dass Juno zu Rom als eine der drei kapitolinischen Gottheit verehrt ward und als Jupiters Beisitzerin auf dem Kapitole verbildlicht war. Unter welcher Gestalt? lässt sich aus den bekannten Münzen Hadrians, Antonins etc. schliessen, wo alle drei Götter des Kapitols neben einander sitzen und die Juno von hinten verschleiert, also als Pronuba erscheint. — Von marmornen Kolossalköpfen der Juno, mit und ohne Diadem, sind verschiedene Exemplare aus dem Alterthum übriggeblieben. Drei bedeutende finden sich in der Villa Ludovisi zu Rom; darunter ist der sehr liebliche Kopf von einer Statue, welche die Juno Pronuba dargestellt hat. Ganze Junostatuen haben sich aus gutgriechischer Zeit nicht erhalten; die vorzüglichste, die wir noch haben, ist die aus dem Palast Barberini ins Museum Pio-Clementinum gekommene; sie stammt etwa aus der ersten Kaiserzeit. Die nächste Bedeutung nach der sogen. Barberinischen hat die sogen. Giustinianische Juno. Zweifelhaft ist die florentinische Juno (im Museo Florent. T. III. tav. 2.), welche, wenn der Kopf zum Körper gehört, viel Bildnissartiges hat und mit der vorgeblichen Juno im Museo Capitolino T. III. tav. 6. sowie mit der Priesterin im Pio-Clementino T. III. tav. 20 verglichen werden muss. Weniger zweifelhaft ist die eherne Figur unter den *Bronzi d'Ercolano T. II. t.* 67. und in Saint Non's *Voyage pittoresque T. II. p.* 89. *Nr.* 114, wo sich die Juno durch den Schleier als Pronuba ankündigt. Unter den Junostatuen dritter Klasse, wozu die zur Juno idealisirten Bildnissfiguren römischer Kaiserinnen und die durch Restauration und falsch aufgesetzte Köpfe zweifelhaften Tronke gehören, ist eine der geachtetsten die Kapitolinische Juno (etwas unter Lebensgrösse), die man im *Museo Capitol. T. III. tab.* 8. wiedergegeben findet*). Sie ist nicht minder eine zum junonischen Ideal gesteigerte Porträtfigur wie die schon erwähnte in den erhaltnen Theilen sehr schöne florentinische Juno und die kleine Figur aus pentelischem Marmor, von der eine Abb. im Napoleonischen Musée T. I. pl. 6 getroffen wird.

Merkwürdigerweise ist die erhabene Juno auch als Mutter mit einem Kinde, dem sie die Brust gibt, von der antiken Kunst gebildet worden. Geschehen ist dies zur Zeit, als auch ägyptischer Götterdienst in Rom aufkam und Bilder der den Horus säugenden Isis daselbst bekannt wurden. Aus den Quirinalischen Gärten ist eine schöne Statue der einen Knaben säugenden Juno ins Pioclementinische Museum gekommen, welche man zuerst durch Winckelmanns Mittheilung in den *Monum. ined.*

*) Nach dieser Statue im Museo des Kapitoles, welche früher zu den Besitzthümern der Familie Ceri gehörte, theilen wir ein Abbild in Holz mit. Man findet diese schleierlose Figur (das römische Nachbild vielleicht von einer Herastatue aus der Zeit vollendeter hellenischer Kunst, wo der Schleier entweder nach dem Hinterhaupte zurückgeschoben oder ganz weggelassen ward) auch in Maffei *Raccolta* 129., im *Musée Franç. II.* 3., im Werke des Malers Bouillon I. 2. und in Pietro Righetti's *Descrizione del Campidoglio I.* 5. wiedergegeben. Dem Marmorbild fehlten die Arme, durch deren Ergänzung von einem modernen Bildhauer eine Juno hergestellt ward, die nicht als völlig sichere gelten kann.

Nr. 14 kennen gelernt hat. Schöner ist sie gestochen im *Pio-Clementino T. I. t.* 4; doch hat der Kopf bei Winckelmann weit mehr Junonisches. Winckelmann nahm das Kind für einen Herkules, wodurch man an die Geschichte der Milchstrasse erinnert würde; Andere nahmen es für einen Bacchusknaben; Böttiger aber erklärte es für den kleinen Mars (Ares), weil die Würde der Darstellung keine andre Auslegung erlaube.

Als Ehegöttin wurde Hera selbst zur Geburtsgöttin. So entband sie zu Argos das Weib des Sthenelos von dem Eurystheus; auch führte sie daselbst den Beinamen Eileithyia, der „die Kommende" und erst im erweiterten Sinne Geburtshelferin bedeutet. In derselben Beziehung wird Juno bei den Römern zur Juno Lucina, zur Licht und Leben bringenden, an das Lebenslicht fördernden Göttin. So wurde der Juno als einer Lucina (welchen Beinamen sie übrigens mit der Diana theilt) bei der Geburt edler Knaben im Atrium des Hauses ein Lager bereitet. — Indess wird die Helferin der Mütter, die Eileithyia der Griechen (in römischer Schreibung Ilithyia) wie die Lucina der Römer auch als Tochter der Juno und als besondere Gottheit betrachtet; ja in der homerischen Ilias kommen selbst mehre Eileithyien als Töchter der Ehegöttin vor. So sendet Hera, als Alkmene den Herkules nicht gebären will, ihre Eileithyien zur Hilfe ab. Die Eileithyia wurde nämlich in zwei Wesen zerfallend gedacht, einmal als liebreich zu den Gebärenden kommendes und leichte Geburt bewirkendes, sodann auch als zürnend erscheinendes, lange Wehen verursachendes, aber doch den schwer Gebärenden helfendes Wesen. Die doppelte Thätigkeit bleibt später in einer Person vereinigt, welche ausser zur Hera noch zu andern Gottheiten in näherer Beziehung steht, z. B. zu den Moiren, die das Schicksalsgewebe des Kindes spinnen; zum Apollo, dessen Geburt sie förderte; zur Hebe, die das von ihrer Schwester Eileithyia ins Dasein Gebrachte mit Jugendblüte beschenkt; zu Herkules, dessen Geburt sie auf Hera's Betrieb erschwert; endlich zum Eros, dessen Mutter sie genannt ward. Die Heimath ihres Dienstes war auf Kreta; dann wanderte ihr Cult über Delos nach Attika. Tempel, Heiligthümer und Standbilder hatte sie zu Athen, zu Sparta, zu Kleitor, in Messene, in Tegea, in Aegion, in Megara, in Hermione, in Argos, in Amnisos, in Cäre, in Einatos auf Kreta, in Elis etc. Im Heiligthume zu Athen befanden sich drei Schnitzbilder der Göttin, die sie bis zur Spitze der Füsse verhüllt zeigten. Zwei derselben sollten aus Kreta, das dritte aus Delos stammen. Auch das Standbild zu Aegion, wovon die Münzen dieser Stadt noch ein Abbild gewähren, war von Holz und ganz verhüllt, mit Ausnahme des Kopfes, der Hände und Füsse, die aus Pentelischem Marmor gebildet waren; die eine Hand war gerad ausgestreckt, die andre hielt eine Fackel. — Eine feste Bildungsweise der Helferin der Mütter (der Mätropolos, wie Pindar die Eileithyia benennt) lässt sich nicht nachweisen. Wir bemerken nur noch, dass die sinnlich sprechendste Darstellung der Geburtsgöttin durch eine angeblich aus Mykene stammende Statue dargeboten wird, welche die Eileithyia gradezu als auf die Kniee niederkauernde Gebärerin zeigt. (*Mon. ined. d. Inst.* 44. Heckers Annalen XXVII. S. 132.) — Auf Münzen der Kaiserinnen Lucilla, Mammäa, Salonina etc. erscheint Juno selbst als Geburtsgöttin mit einem in Windeln gewickelten Kind in der Rechten und mit einer Blume in der Linken; diese Münzbilder deuteten auf das Wochenbett jener Kaiserinnen, die Blume auf die Hoffnung für den Säugling.

Ehemant, s. im Art. „Düsseldorf", S. 310.

Ehrenbreitstein, Festung ersten Ranges am rechten Rheinufer, Koblenz gegenüber. Man bedarf zum Besuch derselben einer Erlaubnisskarte, die man im Gouvernementsbureau, im südlichen Flügel des k. Schlosses zu Koblenz, unentgeltlich erhält. Ohne eine solche Karte kann man nur bis zu dem untern Vorsprung der Festung, dem Helfenstein, gehen, bis wohin man in 20 Minuten gelangt, während man zur Ersteigung der ganzen Höhe eine halbe Stunde braucht. Der dahin gehende Weg führt durch die Rheinstrasse von Thalehrenbreitenstein, vorüber am weissen Ross, an dem 1675 gebauten Rathhause, am Hause Laroche und über die Brücke des Sicherheitshafens, wonach man die Kommandantur- und Dikasterialgebäude rechts lässt, einen Theil des Platzes überschreitet, auf welchem früher das kurfürstl. Residenzschloss stand, und nach einer raschen Krümmung des Weges bergan steigt. Die Friedrich-Wilhelms-Feste von Ehrenbreitstein, oberhalb des schon in frühesten Zeiten befestigt gewesenen Helfensteins (jetzt Aussenwerk der Hauptfestung), ist ein sehr grossartiger Bau. Auf einem bis zu 360 Fuss über den Rhein sich erhebenden, gegen denselben steil abgerissenen Grauwacke- und Thonschieferfelsen breiten die von 1815 bis 1833 erbaute Festung ihre unersteiglichen, mit mehr als 200 Kanonenschiessscharten versehenen und stufenweis sich erhebenden Wälle aus, die nur von wenigen höheren Gebäuden und gar keinen Thürmen überragt sind. Diese Einförmigkeit stört

Eichwaldes, in welchen der Schein der Sonne mit scharfen kecken Streiflichtern hineinfällt. — Ein dem Everdingen verwandter Landschafter, Jan Looten, bietet in dems. Museum eine mit seinem Namen und der Jahrzahl 1659 bezeichnete grosse Landschaft, welche eine hügligе Gegend mit mächtig schönen dunkeln Eichengruppen aufweist, zwischen denen man in eine gebirgige Ferne hinausblickt. — In ganz vorzüglichem Ruhme stehen die Eichwälder von *Joh. Friedr. Pascha Weitsch*, einem der meisterhaftesten Schilderer des uns Deutschen heilig bleibenden, an die Urzeit unsers Volksthums erinnernden Baumes; nicht minder werden auch die Eichenlandschaften von *Friedr. Georg Weitsch*, dem Sohne, gerühmt. — Von *Phil. Hackert* in der Samml. des Frhrn. von Erdmannsdorf: die Eiche des Sylvan, ein durch den Stich von Wilh. Friedr. Schlotterbeck (Bl. in gr. Querf.) bekanntes Bild. — Von *Joh. Christian Reinhart* (gest. 1847 in Rom) die grosse Composition einer Eichenlandschaft (grosse Eiche am Anfang eines Waldes, zur Seite eine Mühle an einem klaren Bache, durch welchen Vieh geschwemmt wird), bekannt durch den Stich von Prestel sowie durch ein schönes von Reinhart selbst radirtes Blatt aus dem J. 1788, welches 16 Zoll Höhe bei 21¾ Zoll Breite hat und dem Markgrafen Alexander von Brandenburg dedicirt ist. — Von *Friedr. Preller* gemalt und radirt: ein Eichenwald mit Wasser und Reh. Im J. 1843 sah man von demselben Meister zu Weimar ausgestellt die 5 Fuss 2½ Zoll Breite und 4 Fuss 1 Zoll hohe Tafel mit der Darstellung einer Strandgegend von der Insel Rügen. Hier zieht uns eine mächtige alte Eiche an, die ihre belaubten, zum Theil auch abgeschälten Aeste emporwindet, und unter welcher man ein grünes Hünengrab bemerkt, an dessen Seite konische Felssteine im Boden stehen. Links hin von der grossen Eiche, etwas tiefer, steht eine ähnliche. Man sieht bei ihr hinaus auf Strand und Meer; noch freier geht rechts neben der grossen Eiche hinaus über waldbegrenzten Pfad und niedere Dünen der Blick auf die See. Dort links ist sie überdunkelt von regnenden Wolken; hier löst sich hoch hinan das erleichterte Gewölk, und ein kräftiges Licht geht herein über Wellen, Dünen und an die Seite der Felsblöcke. Ueber dem Hügel um die hohe Eiche fliegen Geier; einer hat sich auf die Spitze eines der Felsensteine gesetzt. Die Scene ist grossartig, historisch und mit Meisterschaft ausgeführt. — Von *Heinr. Crola* und *Daniel Fohr* viele ausgezeichnete Landschaften mit Eichengruppen und Eichwäldern. Von *Philipp Fohr* (dem ältern, 1818 in der Tiber ertrunkenen Bruder Daniels) drei Landschaften mit grosser Eiche, transparente Gemälde, welche von jenem viel zu früh dahingeschiedenen Künstler in Rom bei Gelegenheit der zu Ehren des bairischen Kronprinzen Ludwig veranstalteten Festlichkeiten ausgeführt und durch Cornelius, Veit und Overbeck staffirt wurden. — Von *Josef Feid* eine mit dem J. 1841 bezeichnete Waldlandschaft mit grosser Eiche im Mittelgrunde an einer kleinen Lache, in welcher zwei Hirsche stehen. (Eine Leinwand von 3 F. 6 Z. Höhe bei 4 F. 3 Z. Breite; in der k. k. Gall. zu Wien.) — Von *Friedr. Gauermann* eine vortreffliche Hetzjagd im Eichwalde und andre durch bedeutende Thierstaffage belebte Eichenlandschaften. — Von *Wilhelm Schirmer* in Düsseldorf ebenfalls mehre ausgezeichnete Eichenbilder, darunter der auf der Ausstellung 1845 bewunderte Waldsturm. Sodann von dem grossen ernstromantischen Landschaftschilderer *Karl Friedr. Lessing* [welcher von der tiefpoetischen Richtung Kaspar David Friedrichs ausgehend eine ganz eigenthümliche Lyrik der Landschaft bei meisterlichster Malerei und naturtreuester Detailvollendung geltend machte] die grosse Wald- und Felsenlandschaft mit der uralten Eiche, welche mit weit ausgebreiteten Aesten immitten des Bildes steht und unter deren niederem Geäst ein Madonnenbild hängt, vor welchem Pilger ihre Morgenandacht verrichten. Diese berühmte Landschaft mit der grossen Königseiche und den betenden Reisenden, deren Pferde am klaren Bergwasser des Vorgrundes sich erlaben, ist mit dem J. 1837 bezeichnet und durch die schöne Radirung vom Maler Eduard Steinbrück bekannt, letztere ein Blatt von 21 Zoll Höhe bei 15½ Zoll Breite. Ein reducirtes Abbild in Holz ist im Art. „Düsseldorf" zu Seite 271 dieses Bandes mitgetheilt worden. — Von dem Holsteiner *Paul Mohr* eine grosse Strandlandschaft, wo der Sturm die alten ästigen Eichen erschüttert und dunkle Gewitterwolken über die schwarzschäumende See hinbrausen. — Von dem Aachener *Kaspar Nep. Scheuren* eine bedeutende Eichenwaldlandschaft, ein Charakterbild Hollands (beim Bankier Bendemann in Berlin), und eine höchst vollendete Sumpflandschaft mit Eichen; erstere 1832, letztere 1836 ausgestellt. — Treffliche Eichenschilderungen von einem andern Aachener, dem berühmten Baumzeichner *Ludwig Scheins*, und von dem westfälischen Meister der Eichen und Buchen: *Peter Happel*.

Eichenkranz; s. im vor. Artikel S. 379 und 380.

Eichens, Friedr. Eduard, ein zu Berlin wirkender ausgezeichneter Stecher, der zugleich zu den tüchtigsten Zeichnern unsrer Zeit gehört. Er empfing seine erste

ein Apospasmation des ewig dauernden Aethers war) eine moralische Richtung; besonders durch die Lehre von den an den εἰδώλοις haftenden Flecken und Brandmalen, woraus dann die Lehre von der Reinigung in der Unterwelt und später die Lehre vom Fegfeuer sich entwickelte. — Dass die Vorstellung vom Schattenreich in der ältesten Griechenwelt sehr unfreundlich und trostlos war, dass sie folglich den sinnlichen Menschen nicht befriedigen konnte, dies findet sich am Allerdeutlichsten ausgesprochen im elften Gesang der Odyssee (Vers 481 — 89), wo Achilleus lieber Knechtsdienste auf Erden verrichten will, als in der Unterwelt herrschen. Der sinnliche Mensch will etwas zur Anschauung, zur Betastung haben, was ihm die Fortdauer gleichsam ausser allem Zweifel stellt. Jeder Sinnenmensch gleicht dem ungläubigen Thomas der heiligen Geschichte. Selbst das Christenthum bedurfte einer sinnlichen Auferweckung von den Todten, um die Fortdauer zu beurkunden. Für die klassischen Alten war kein willkommeneres Symbol der Fortdauer als das Bild eines aus der Verpuppung hervorwachsenden Wesens, als welches sich der Nachtfalter darbot, welche Phaläne sich ja selbst verbrannte, an der Fackel sich versengte und so die Seele (Psyche) darstellte, die sich aus dem Scheiterhaufen emporschwingt. Der von der Todtenfackel, womit der Scheiterhaufen angezündet ward, verzehrte Leichnam glich ja ganz der verbrannten Nachtmotte, dem Pyraustes. Die durch das Feuer nicht verbrannte, nur entbundene Psyche entflog dem Scheiterhaufen, und so wurde der Psycheschmetterling, laut der pythagoräischen Lehre, durch seine Entpuppung das Bild der Fortdauer. — Der weitere Verfolg der Psychefabel gehört nicht hieher; diese besteht für sich und führt weit ab von der ältern Idolensage. Wir beschliessen daher den Artikel mit Nachweisung einiger Denkmale, in welchen die Psyche im ältern Sinne, also das eigentliche Eidol, veranschaulicht wird.

Das Eidolon erscheint von Sterbenden hinwegschwebend auf der in den *Annali dell' Instituto* (*V. tav. agg. d* 2.) mitgetheilten Vase; ebenso in der Darstellung der Psychostasie, welche man z. B. in Millin's *Galérie mythologique* (597.) abgebildet findet. Flügellos kommt das Eidolon auf einer ebenfalls in der *Gal. mythol.* (602.) mitgetheilten Gemme vor. Als kleine geharnischte Flügelfigur sieht man es auf einer grossgriechischen (sicilischen) Vase in Canino; das geflügelte Heldenfigürchen ist hier ausdrücklich als Eidolon des Patroklos bezeichnet. (Vergl. Raoul Rochette's *Monumens inedits, p.* 220.) Als Vogel mit Menschenkopf erscheint das Eidolon beim Tode der Prokris; vergl. James Millingen's *Un. Mon. I.* 14. Hermes Psychopompos (Merkur als Seelenführer) trägt das Idol, die Psyche, bald als kleine Menschenfigur, bald als weibliche Figur mit Schmetterlingsflügeln. Den Psychopompos, wie er die Psyche über den Styx trägt, siehe bei Millin: *Pierres gravées* 30. und in der *Galérie mythol.* 51, 211; wie er sie aus der Unterwelt heraufholt, bei Winckelmann: *Monumenti inediti* 39; auch *Mus. Flor. I.* 69, 1. Hinsichtlich der (erst in römischer Zeit beginnenden) Kunstwerke, welche Momente der mystischen, von Appulejus weitläufig erzählten Fabel darstellen, wo die weibliche Psyche in ihrem Verhältniss zu Amor die verschiedensten Rollen spielt, muss auf den Art. Eros und Psyche verwiesen werden.

Eigner, Conservator der k. Gemäldegallerie zu Augsburg, hat sich einen sehr bedeutenden und völlig verdienten Namen als Wiederhersteller alter Gemälde erworben. Unter den Wenigen, welche dieses schwierige Fach der Kunstübung gegenwärtig vollkommen ausfüllen, ist Conservator Eigner unbedingt der Erste; er ist ein Talent, das einen Künstler und einen kunstwissenschaftlichen Wunderarzt in sich vereinigt und den heutigen erfreulichsten Fortschritt in der Bilderrestauration sowohl von mechanischer als von technischer Seite bezeichnet. Er ist der befähigtste, erprobteste, geeignetste Mann, um für Rangbilder verwendet zu werden, welche durch schüchternes Nichtsthun seitens der Galleriedirektionen oder Privatbesitzer ihrem Verderben entgegengehen oder durch frühere Ergänzungen halb ungeniessbar geworden sind.. Man könnte mehre solche auf den rettenden Künstler harrende Hauptbilder in den ersten Museen Europens nachweisen. Es gehört Liebe, ja Leidenschaft für das anvertraute Bild dazu, um bei der Wiederherstellung nur das Nothwendige, aber dieses so zu thun, wie es sein soll. Diese Liebe und Hingebung hatten Rösler, der Wiederhersteller der Madonna di Foligno, und Palmaroli, wo man ihm freie Hand liess. Diese hat auch Eigner in hohem Grade, und so erfreulich sein Wirken in dem stillen Augsburg und seiner reich ausgestatteten Gallerie ist, so bleibt doch bei dem stets dringender werdenden Bedürfnisse eigentlicher Wiederherstellungen ihm ein Wirkungskreis zu wünschen, der mit seinen Talenten im Verhältniss steht und in welchem er fähige Zöglinge heranbilden könnte. Je schwerer die Kunststücke unredlicher Restauratoren zu entdecken sind, desto verdienstlicher ist

ehrliche, tüchtige, sichernde Wiederherstellung verderbter Meisterwerke. In Stuttgart, wo er mehre wichtige und ehrenvolle Aufträge glücklich ausführte, bekam Eigner ein auf bedrucktes Papier *alla prima* gemaltes Studium Correggio's zu dessen Danaë unter die Hände. Das Papier war auf Holz geleimt und hatte theilweis sich von diesem gelöst. Eigner, welcher nachher selbst eingestanden, hier eine der schwierigsten Aufgaben seines Berufes zum Erstenmal gelöst zu haben, nahm zuerst das Holz vom Papiere, dann dieses von der unglaublich dünnen Farbenschicht, und endlich die an der Oelfarbe noch anklebende und früher theilweis durscheinende Druckerschwärze ab, und befestigte das ganze unverletzt gebliebene Gemälde von Neuem auf Holz, so dass nach Wegnahme einer Uebermalung das leicht hingezauberte Correggische Werk in aller Frische dasteht. Noch mehre Bilder hat Eigner in Stuttgart gereinigt und wiederhergestellt, welche Arbeiten zwar nicht so schwierige, aber ebenso verdienstliche waren. Namentlich hat man bei dem Eignerschen Verfahren sehr lobenswerth gefunden, dass die Reinigung meist mit dem Pinsel geschieht und dass die ergänzten Stellen vollkommen in derselben Fläche mit dem Ursprünglichen liegen. Im J. 1845 fand Ernst Förster von München bei einem Besuche in Augsburg die dasigen Kunstfreunde in freudigster Aufregung über ein Gemälde, das im Atelier des Conservators zu sehen war und dessen Schönheit man nicht genug rühmen konnte. „Es war (so schreibt E. Förster in seinem Bericht vom März dess. Jahrs in dem von ihm mitredigirten Kunstblatte) das berühmte Bild von Domenichino, Johannes der Evangelist in Ekstase, allgemein bekannt durch den Stich von Müller und gegenwärtig (so viel mir bekannt) im Besitz des englischen Gesandten Shee in Stuttgart, welcher es aus der Hinterlassenschaft des Ministers von Abel acquirirt, der es seiner Zeit in Paris aus der Gallerie Orleans gekauft. Ich habe das Bild vor einiger Zeit in Stuttgart gesehen und bekenne, dass ich es, nachdem Eigner an die Stelle der trüben und ungeschickten Restaurationen, unter denen es halb vergraben lag, den ursprünglichen Zustand soviel möglich wieder hergestellt, kaum wieder erkannte. Schon früher hatte ich in Stuttgart Gelegenheit, die Kunst und Geschicklichkeit dieses Mannes, die er auf vielfältige Weise bewährt, zu bewundern. Dort sind die ausserordentlichen Schätze der schwäbischen Malerschule in der Sammlung des Herrn Obertribunalprocurators Abel, die grossen Altarflügel von Zeitblom, das herrliche Werk des Dierik v. Stuerbout (die Verkaufung Josefs) etc., welche er in ihrer ursprünglichen Schönheit hergestellt; dort sah ich in der hochausgezeichneten Sammlung des Herrn Gesandten Shee drei Gemälde von Claude le Lorrain, ein Bild von Rubens und eine Madonna von Fra Bartolommeo, denen Eigner ebenfalls allen Glanz und alle Schönheit, mit denen sie aus der Hand ihrer Meister gekommen, wiedergegeben. Nicht aus eigenem Augenschein kann ich über die Werke berichten, welche er für die königliche Kunstschule in Stuttgart hergestellt; allein zuverlässige Mittheilungen bestätigen, dass auch bei ihnen Eigner seine vielerprobte ausserordentliche Geschicklichkeit und sein feines Gefühl für die eigenthümliche Technik jedes Meisters auf's Glänzendste bewährt habe; es sind dies namentlich ein für Tizian gekauftes, allein unbedenklich dem Palma vecchio angehöriges Bild der Madonna mit Petrus und Johannes Baptista, das ich in seinem frühern Zustande in München gesehen, in der That ohne sonderliche Hoffnung auf die Möglichkeit einer genügenden Herstellung; ferner fünf Gemälde der schwäbischen Schule, welche einst als Altarschmuck einer Kirche in Nürtingen dienten, und von da im J. 1841 als Geschenk an die königliche Kunstschule eingesendet worden sind, eine heilige Familie von grosser Anmuth, umgeben von Scenen aus der evangelischen Geschichte der Maria. Das Werk ist vom J. 1517 und trägt ausserdem das Zeichen *C. W.*, welches zu entziffern gleichfalls dem Herrn Eigner geglückt zu sein scheint, indem er in Augsburger Urkunden als Mitschüler Hans Holbeins des Jüngern bei dessen Vater einen „*Class Wolf, Strigell*" aufgefunden, der — wie die Verwandtschaft der malerischen Richtung in den Nürtinger Bildern mit der Holbeinischen bethätigt — als der Urheber von jenen mit Wahrscheinlichkeit anzusehen ist." — Endlich gedenkt Förster einer Entdeckung, welche Conservator Eigner in der zurückgestellten Masse des ihm anvertrauten Gemäldeschatzes gemacht hat, einer Entdeckung, welche von den Freunden der höhern Kunst geradezu für unschätzbar erklärt werden muss. Es ist dies nichts Geringeres als ein Bild von Lionardo da Vinci, eines der wenigen, vor denen der Zweifel an ihrer Aechtheit sogleich verstummen muss. Es ist ein weiblicher Kopf, in Oel auf eine Tafel gemalt, von 15 Z. Höhe und 12 Z. Breite, offenbar ein Studium nach der Natur, etwas unter Lebensgrösse. Das Angesicht, zu dessen beiden Seiten die blonden Haare auf Schultern und Nacken schlicht herabfallen, ist etwas rechts gewendet, sieht aber den Beschauer an; das Colorit ist kalt, doch so, als ob die wärmern Töne ausgeblichen wären, die Schatten sehr dunkel und nicht

farbig, die Modellirung vorzüglich in den Uebergängen von unglaublicher Zartheit, wie denn die Zeichnung überhaupt eine Feinheit und eine Energie zeigt, wie sie in gleicher Vereinigung nirgend angetroffen werden. Brust und Brustgewand ist nur angelegt, das Gesicht aber bis auf's Aeusserste ausgeführt. Bedenkt man, wie selten die Werke dieses hohen Meisters sind, wie namentlich die Pinakothek in München keines besitzt, das ihm nur mit einem Schein von Recht zugeschrieben werden kann, so wird man mit zehnfachem Danke das Verdienst anerkennen, das sich Herr Eigner in der Auffindung und in der glücklichen Wiederherstellung dieses unvergleichlichen Schatzes erworben.

Eileithyia; s. S. 376.

Eimart, Georg Christof, Vater und Sohn. Der ältere Eimart, geb. 1603, gest. 1663, übte die Malerei zu Regensburg; namentlich malte er für den damaligen Geschmack ansprechende Kirchenbilder, auch Bildnisse, Volksstücke und Landschaften, theils in Oel, theils in Wasserfarben. Man kennt ihn übrigens mehr als Stecher, und vielleicht war er einer der Ersten, die sich der von Ludwig v. Siegen 1643 erfundenen Schwarzkunst befleissigten, wenn die sehr seltnen zwölf geschabten Blätter nach Peter Vischers ehernen Apostelfiguren von ihm und nicht von seinem Sohne sein sollten. — Der jüngere G. Chr. Eimart, geb. 1638 zu Regensburg, kam 1660 nach Nürnberg, lernte bei Joachim von Sandrart, malte Kirchenstücke und Bildnisse, und beschäftigte sich daneben viel mit Kupferstecherei. Sein Tod erfolgte 1705 in Nürnberg, der Stadt seines Wirkens. Dieser Künstler stach einige Blätter für Sandrarts „teutsche Akademie", funfzig Blätter für eine Nürnberger Ausgabe der virgilischen Aeneide (die Schodersche von 1688), über vierzig Blätter für das von Klöcker v. Ehrenstrahl 1673 zu Stockholm herausgegebene „Certamen equestre etc.", ein grosses Plafondstück: Räuber, welche Reisende plündern; eine Ansicht von Nürnberg in 4 Platten, eine ebenfalls vierplattige Abbildung des Nürnberger Stückschiessens vom J. 1671, mehre Bildnisse und 300 Embleme für den 1675 zu Regensburg erschienenen „Lust- und Arzeneigarten des kön. Profeten David. Sodann sind von ihm gut radirt worden: sechs Blätter mythologische Darstellungen (ein grosses Göttermahl, die himmelstürmenden Riesen etc.) nach den reichen in Wachs bossirten Reliefen von Daniel Neuberger, drei Imperialblätter einer Allegorie auf den schwedischen Thron nach Ehrenstrahls Plafond im Stockholmer Rittersaale, u. a. m. — Eine Federzeichnung von E. d. J., einen Paschazug vorstellend, sah man in der Rud. Weigelschen Samml. zu Leipzig.

Eimbeck im Hannoverschen weist eine ältere spitzbogige Kirche auf, die um 1841, nachdem sie durch eine Feuersbrunst ganz ausgebrannt war, durch den hannoverschen Stadtbaumeister Aug. Heinr. Andreä (gest. 1846) wiederhergestellt und theilweis neu gebaut worden ist. Durch diesen rein in Sandstein und sauber bearbeiteten Ziegeln ausgeführten Aufbau hat sich der gen. Baumeister das Verdienst erworben, zur Wiederaufnahme der früher in Norddeutschland auf so hoher Stufe gestandenen kirchlichen Backsteinarchitektur beigetragen und den Anfang zu einer tüchtigern Durchbildung dieser Bauweise für unsere Zeit gemacht zu haben.

Einbeck, Konrad von, ein altdeutscher Baumeister, welcher den östlichen Theil der Moritzkirche zu Halle an der Saale 1388 erbaute.

Einschlag — einer Thür oder eines Fensters — ist der technische Ausdruck für die Oeffnung hinsichtlich der Gewände.

Einsiedler; s. den Art. „Eremitenbilder."

Einsle, A., einer der jetzt gefeiertsten Porträtkünstler Wiens, der mit dem Sinn für schöne Farbe eine völlig zur Greifbarkeit der Formen gesteigerte Modellirung und Durchbildung verbindet. Auf der Wiener Ausstellung 1845 überragten Einsle's und Schrotzbergs Arbeiten an Eleganz und Tüchtigkeit alles Uebrige im Bildnissfach; dabei waren die des Erstern höher zu stellen als die des Letztern, dessen Hauptstärke in der schönen Färbung beruht. Im J. 1846 hatte Einsle wieder mehre ausgezeichnete Bildnisse vollendet, darunter die des Grafen Chotek im Toisonkostüm und der Gräfin Wickenburg im Maskenkostüm. Auch als Volksmaler ist Einsle aufgetreten. Seinen „Negersklaven" (von dem ein Referent sagt, dass dies Sklavenexemplar ein so ausgezeichnetes und ausgesuchtes sei, dass Jeder, der es sähe, es auch besitzen möchte) kaufte 1846 der Wiener Kunstverein.

Eirene (Irene), die *Pax* der Römer; s. den Art. Friedensgöttin.

Eisenmann, Johann Anton, ein wenig bekannter Meister im Landschaftfache, der auch Eismann (in Folge sich vererbender Druckfehler selbst Leismann und Lismann) geschrieben wird. Er wurde zu Salzburg 1634 geboren, erhielt wissenschaftliche Bildung, kam als junger Maler nach München, wo er einige Zeit am Hofe beschäftigt ward, und wanderte dann nach Venedig, wo er längere Zeit arbeitend

schen Palastschmuck. — Spuren der alten Prachtstadt will man in der Nähe des heutigen Hamadan entdeckt haben; hier hat man wenigstens Säulenfragmente gefunden, die ganz mit den Formen der persepolitanischen Architektur übereinstimmen. S. die Abb. von Base und Schaft einer Säule in Morier's „*Second journey through Persia*“ *p.* 269.

Ekkertsberg, andre Schreibung des Malernamens Eckersberg.

Ekmageion, griechischer Ausdruck für den Abdruck von vertieft geschnittenen Gemmen, der in Lemnischer Siegelerde oder in Wachs geschah. Gleiche Bedeutung haben die ebenfalls hellenischen Ausdrücke Aposphragisma, Ektypoma und Sphragis.

Ekphantos, ein altgriechischer Künstler, welcher auf der berühmten Inschrift des Musei Nani genannt ist. Vergl. Raoul Rochette's *Lettre a Mr. Schorn* [*p.* 67] und Theodor Panofka's Abh. über eine Anzahl antiker Weihgeschenke, S. 38.

Ektetypomena; s. Ektypa.

Ektypa, griechischer Ausdruck für Relief. Andre griech. Ausdrücke dafür sind: Diatetypomena, Ektetypomena, Epeirgasmena und Typos.

Ektypoma, griech. Ausdruck für den Siegel- oder Wachsabdruck von Intaglien. Vergl. Ekmageion.

Elberfeld, die blühende Gewerbs- und Handelsstadt an der Wupper, im Düsseldorfer Regierungsbezirke, zählt zu den freundlichsten und bedeutendsten Provinzialstädten Preussens und weist ansehnliche Gebäude auf, unter welchen das schöne nach Krämers Entwurf neu erbaute Rathhaus den obersten Rang einnimmt. Der Saal dieses Rathhauses ist mit Freskomalereien von Künstlern der Düsseldorfer Schule geschmückt. Diese Fresken bilden einen Fries von 264 Fuss Länge, der sich nach den vier Wänden des Saales in vier Abschnitte theilt, wovon die längern 66 und die kürzern 33 Fuss halten. Er befindet sich 14 Fuss über dem Boden; seine eigene Höhe ist 4 Fuss. Die ganze Grundidee dieses grossen Freskofrieses rührt von Heinrich Mücke; in die Ausführung der vier Abtheilungen theilten sich Fay, Mücke, Plüddemann und Lorenz Clasen, und zwar in der Art, dass jeder derselben nach selbst entworfenen Compositionen die Ausführung bewerkstelligte. Diese wurde von ihnen mit soviel Eifer für die seltene Aufgabe in Angriff genommen, dass der ganze im Sommer 1843 zur Durchführung gekommene Fries schon mit dem letzten September vollendet war. Die erste Abtheilung des Frieses schildert das „Leben der alten Deutschen bis zur Hermannsschlacht“; die zweite stellt die „Verbreitung des Christenthums in Deutschland“, die dritte „das entwickelte bürgerliche Leben“, die vierte die „Segnungen des Gewerbfleisses“ dar. Die Figuren sind auf drei Wänden halblebensgross, auf einer jedoch (und zwar auf derjenigen, mit welcher der Fries beginnt und die von Fay gemalt wurde) zweidrittellebensgross, wodurch ein Uebelstand erwächst, der nur dadurch einigermaasen gemildert wird, dass auf derselben die deutsche Urgeschichte dargestellt und dass die Wand, worauf das Bild sich befindet, eine Fensterwand und mithin nur unvollkommen beleuchtet ist. An und für sich macht sich die Grösse der Fayschen Figuren vortrefflich. Der Raum ist gefüllter und die Gestalten wirken imposanter als auf jenen Wänden, wiewohl, gemäss den Gegenständen, die Figuren dort kaum grösser sein dürften.

Der Fries der ersten langen Fensterwand (wozu Fay die Cartons, die selbst Kaulbachs grosse Achtung erwarben, bei einem längern Aufenthalte in München gezeichnet hat) umfasst, wie schon bemerkt ward, die Urgeschichte des deutschen Volkes und schliesst mit der Hermannsschlacht. Die vor derselben sich entwickelnden Bilder und Gruppen sind Schilderungen der Sitten und Lebensweise unserer Vorfahren. Ein Viehzucht treibender Greis lehrt einen vor ihm stehenden schönen Knaben einen Bogen binden. Zwischen dieser Hauptgruppe und der nächstfolgenden stehen, etwas im Hintergrunde, zwei ringende Buben, vortrefflich gedacht und gezeichnet, und noch ferner als diese sitzt eine alte Frau beim Feuer und brät am Spiess eine kolossale Keule. Nun folgt die zweite Hauptgruppe, die den Schwertertanz ausführenden Jünglinge. Fay hat hier seine Meisterschaft bethätigt. Herrlich sind die jugendlichen nackten Gestalten, voll männlicher Grazie und Leben; nicht minder schön in ihrer Art die als Schiedsrichter zusehenden Greise und Männer, nicht minder schön die Gruppe der spinnenden und Kinder nährenden Weiber. Der Gedanke hat überall in so schönen Linien Platz gefunden, dass unser Herz weit wird beim Anblick dieser gesunden Poesie. Jetzt erblicken wir in einer ziemlich abgeschlossenen Felsengrotte zwei Würfelspielende; die Thierfelle um die muskulösen Körper geschlagen, sitzen sie, im Spiele vertieft, abgesondert von den Uebrigen. Die dritte Hauptgruppe ist eine Jagdscene. Der schon durch einen Pfriem verwundete

Auerochse stürzt hervor; rechts und links wird er auf eine unfreundliche Weise empfangen, auf dieser Seite mit dem Spiesse, auf jener mit Keulenschlägen. Ein Jüngling, der, wie es scheint, nicht rasch genug ausweichen konnte, hat sich an die Erde geworfen, um dem gefährlichsten Stosse des Thieres zu entgehen. Auf diese Gruppe, durch Baumpartien getrennt, folgt das Opfer, der Gottesdienst der alten Deutschen. Auf einem Scheiterhaufen liegt ein gebundenes Pferd. Der Priester, mit langem Barte und gewaltiger Miene, sieht gedankenvoll auf die knieende und betende Menge, Kinder, Weiber, Männer, Greise, bald den Ausdruck frommer Angst und heiligen Schrekkens, bald den eines hingebenden Glaubens zeigend, unterdessen eine Wahrsagerin, eine zweite Velleda, die Geheimnisse der Zukunft enthüllend, auf den Ausgang der Hermannsschlacht hindeutet. Bevor wir zu derselben gelangen, bildet eine Nebengruppe den Uebergang. Frauen sind bei einer Quelle beschäftigt, die Wunden eines Gefallenen auszuwaschen. Diese Verbindung deutet die Richtung der Schlacht an. Der Verwundete ist zurückgeblieben. Der Schauplatz der Schlacht war also früher noch tiefer im Lande. In der nun folgenden Hermannsschlacht sind die Römer bereits geschlagen, doch der Kampf wirkt vernichtend weiter. Hermann, eine energisch gedachte Figur, nur etwas zu gespreizt, fordert siegsverklärt zur Verfolgung des Feindes auf, während in geringer Entfernung Varus seinem Leben ein Ende macht. Composition und Malerei zeugen von einer ebenso grossartigen Anschauung als technischen Befähigung.

Der zweite Wandfries, von Heinr. Mücke gemalt, schildert die Einführung des Christenthums am Niederrhein durch den heil. Suitbertus. Ein christlicher Lehrer mahnt von heidnischen Opfern ab und befreit die zum Feuertode bestimmten Männer; er erläutert das Evangelium; dann tauft er die Bekehrten und führt die Communion ein, indem er den Gläubigen die Hostie mittheilt. Diese Gruppen können nun sowohl auf die Verbreitung des Christenthums in Deutschland überhaupt, als speciell auf die Heidenbekehrung am Niederrhein durch St. Suibert sich beziehen. Letzteres schwebte dem Künstler vor. Der heil. Suitbert (dessen Gebeine noch in Kaiserswerth, der alten „*insula sancti Suitberti*" aufbewahrt werden) erscheint nämlich als der erste Apostel des Christenthums im Bergischen, wie Maternus als der älteste Apostel am Oberrheine. In den folgenden Darstellungen seines Frieses zeigt Mücke die wohlthätigen Wirkungen des Christenthums; das Leben tritt aus der Rohheit heraus und geht in Gesittung über; es werden Kirchen und Klöster gebaut; in den Klöstern erhalten die Frommen religiöse Nahrung, die Hungrigen leibliche Speise. Ueberall consequente und schöne Durchführung des leitenden Gedankens, überall dichterische und symbolische Auffassung, bald ernste, feierliche, bald lyrische Motivirung und Haltung, gediegener Ausdruck in den Physiognomien. In technischer Beziehung sind besonders zu loben die feine äussere Verbindung der verschiedenen Bilder, die durchweg bestimmten Formen, die runde scharfe Zeichnung. Die Gruppen sind ohne Ausnahme so reichhaltig componirt, dass man keiner entschieden den Vorzug vor der andern geben kann.

Der Fries der dritten Wand, von Hermann Plüddemann gemalt, schildert die Blüte des deutschen Ständelebens. Zuvörderst wird uns Karl der Grosse als Richter vorgeführt; ein geringer Bürger gelangt neben einem mächtigen Gegner zu seinem vollen Rechte. Darauf eine Einzelfigur: der die Thaten des grossen Karl aufzeichnende Geschichtschreiber. Dann die Ritterlichkeit in ihrer edelsten Erscheinung, repräsentirt durch die Minnesinger Wolfram von Eschenbach, Heinr. von Ofterdingen etc. Hierauf Turniere, die Glanzzeit des mit Kraft prunkenden Ritteradels bezeichnend; episodisch eine Esse, in welcher die Waffen für die Ritter geschmiedet werden, — symbolische Hindeutung auf das in Elberfeld stark betriebene Schmiedehandwerk. Weiterhin sehen wir den Ritteradel in Verfall: er verlegt sich auf schmähliches Rauben und überfällt reisende Kaufleute; ja überhaupt ist vor ihm und seiner Kappenbande Niemand sicher. Eben stellen Knappen in einer folgenden Gruppe jungen Mädchen nach, die aus dem Freien in ihre Wohnungen fliehen. Hier im Innern des bürgerlichen Hauses ändert sich plötzlich die Scene: wir finden eine Menge Menschen an Webstühlen arbeitend, — Anspielung auf die in Elberfeld blühende Leinweberei und Baumwollenspinnerei. Sodann führt uns Plüddemann in einen Seehafen, wo Schiffe mit Tücherballen beladen werden, was an Elberfelds überseeischen Handel erinnert. Den Schluss bildet eine Gruppe von wilden heidnischen Menschen, welchen ein Geistlicher die Ideen des Christenthums beibringt und die Taufe gibt, — Anspielung auf das von Elberfeld unterstützte Missionswesen. Die Entwickelung der sämmtlichen Motive ist sehr verständlich, manche Partien ganz trefflich, die Wirkung des Ganzen in den Formen und Farben würdig des gediegenen Meisters.

Die letzte Abtheilung des ganzen Saalfrieses, oder der Fries der vierten Wand,

Strophios schickte, der den Knaben mit seinem Sohne Pylades erziehen liess. Elektra habe indess den Gedanken an Rache wach erhalten und ihren bald herangewachsenen Bruder durch geheime Boten öfter mahnen lassen, das Rachewerk auszuführen. Endlich sei Orestes als Rächer des gemordeten Vaters mit Pylades nach Argos gekommen, wo eine Locke, die er auf dem väterlichen Grabe geweiht, und die hier eingedrückten Fusspuren sogleich der Elektra die Nähe ihres Bruders verkündigt hätten. Orestes habe sich ihr zu erkennen gegeben und ihr den göttlichen Befehl des Apollo mitgetheilt, den Tod des Vaters zu rächen. Nun hätten sie gemeinsam ihr Elend beklagt und dabei habe Elektra gegen die Mutter einen Hass gezeigt gleich dem einer grimmigen, durch keinen Schmeichellaut bezähmbaren Wölfin. Sie habe dem Bruder erzählt, wie Klytämnestra ihre schrekliche Hand gegen Agamemnon aufgehoben und blind auf ihn losgeschlagen habe; wie sie selbst (Elektra) den Lärm des Todtschlags mit angehört habe ohne dem Vater helfen zu können, und wie die Leiche verstümmelt und ohne Klaggesang still unter die Erde gebracht worden sei. Sie selbst, die sich nur die Tochter ihres gemordeten Vaters, nicht die Tochter einer Mutter nennen könne, sei von der Mörderin alsbald mit Verachtung behandelt und vom Zutritt zu den fürstlichen Gemächern ausgeschlossen worden. (In der sophokleischen Tragödie schildert Elektra ihre Lage mit folgenden Worten: „Ach kümmerlich entschwand schon dahin mir lange das Leben hilflos, nicht mehr ertrag' ich's, die ich, der Aeltern beraubt, mich verjammre, nimmer vom Mann, dem geliebten, vertheidigt. Kaum wie die Fremde gehegt, in Entwürdigung ordn' ich das Herrschergemach des Erzeugenden in ganz unwürdigem Kleid, und bin gestellt zu leeren Tischen.") Orest — so berichtet die Sage weiter — habe nun mit Elektra verabredet, dass er und Pylades als Fremdlinge aus Phocis sich in Klytämnestra's Hause einfinden und diese mit einer Nachricht vom Tod ihres Sohnes Orest überraschen würden. Dies sei geschehen und bei dieser Gelegenheit sei Klytämnestra nebst ihrem Buhlen Aegisth durch die Rachehand des Orest gefallen. So sei der Gattenmord Klytämnestra's durch den vaterblutsühnenden Muttermord des Orest bestraft worden. — Von hieher gehörigen, aus dem Alterthume vorhandenen Darstellungen erwähnen wir zunächst die Gruppe der Klytämnestra, Elektra und Chrysothemis auf einem griechischen Basrelief, das aus der Villa Medici in die Florentiner Gall. gekommen und in einigen verletzten Theilen durch die Hand eines leider unwissenden Restauranten ergänzt worden ist. Die energische Elektra (bei Sophokles eine Weiblichkeit von tief heroischem Gemüthe, fähig der stärksten Gefühle wie des kühnsten Entschlusses) fasst ihre zage Schwester bei der Hand und tritt mit ihr der Vatermörderin entgegen, welche vor der Wucht der schweren Anklage nicht aufzuschauen vermag. Die Chry-

Klytämnestra, Elektra und Chrysothemis.

Ueberhaupt erzählt Plinius viel Merkwürdiges von den Elefanten: von ihrer Klugheit, von ihren Schicksalen bei den Römern und ganz besonders von ihren Kämpfen mit den Schlangen. Er schreibt ihnen viele menschliche Eigenschaften und Tugenden zu, selbst Religion, nämlich eine Art Verehrung der Gestirne, zumal der Sonne und des Mondes. Von ihren Kämpfen mit den gefährlichen Rhinozeroten schreibt Diodorus Siculus im 35. Kap. des 3. Buchs seiner historischen Bibliothek. Eine kleinere Elefantenart diente den alten Indern zum Ackerbau. In ganz Hochasien ist der El. noch heute das angesehenste Thier, wenn er auch seine Bedeutung zu kriegerischen Zwekken verloren hat. Jeder Schah und Radscha hält dort seine Staatselefanten, der bei feierlichen Gelegenheiten den Thron sammt dem Herrscher trägt. Selbst die englischen Gouverneure in Indien erscheinen, um ähnlichen Respekt einzuflössen, bei solennen Aufzügen thronend auf einem Staatselefanten. (Vergl. die Abb. eines solchen throntragenden Thieres in englischen Prachtwerken über Britisch-Indien z. B. in Miss Eden's Bilderwerke.) Schon im Alterthume dienten El. bei Festzügen, so beim Einzuge Alexanders des Grossen in Babylon, bei den Aufzügen der syrischen Könige, bei den Triumfzügen siegreicher römischer Consuln etc. Auf Münzen der Seleukiden erscheinen El. als Fackelträger. (Vergl. Sueton, *V. Caes.* 37.) Auch im Mythus spielt der El. eine Rolle. In der Sage vom Bacchuszuge bis nach Indien reitet der Weingott bald auf einem Tiger oder Löwen, bald auf einem Elefanten. — Zu den frühesten unter den neuern Darstellungen des El. gehören die von *Martin Schongauer* und *Andrea Mantegna*. Von Jenem hat man ein 4 Zoll hohes, 5 Zoll breites, des Meisters Stecherzeichen tragendes Blättchen, darstellend den El. mit dem Thurme auf dem Rücken (Wendung nach links.) Ein andres altes Blättchen, nicht von Schongauer gestochen, aber mit dessen Monogramm auf einem Täfelchen, zeigt einen den Rüssel hängen lassenden El. im Profile etwas nach rechts. Hoch 2 Z. 11 L., br. 3 Z. 2 L.) Elefanten in einem römischen Triumfzuge die grossen Leuchter tragend (der Zug nach links gewendet), Zeichnungsstich von Andrea Mantegna, — ein Blatt von 10 Zoll 8 Lin. Höhe bei 9 Zoll 8 Lin. Breite, wonach J. A. da Brescia eine Kopie gemacht hat, die an den acht Ringen (das Original hat deren elf) am Fusse des mittlern Kandelabers erkannt wird. Elefantenschlacht, Composition von *Raffael*, gestochen von Cornelius Cort. Eine Raffaelische Rothsteinzeichnung nach der Natur: Elefanten in verschiedenen Stellungen (wahrscheinlich Studium zu der Elefantenschlacht) befand sich sonst in der Samml. des Malers Wicar von Lille, dann in der Samml. des Malers Sir Thomas Lawrence, aus dessen Nachlasse sie in die Hände der Gebr. Woodburn zu London kam. Hoch 8 Z. 3 Lin., br. 12 Z. 3 Lin. — Schöner vergoldeter Elefant als Tafelaufsatz gearbeitet vom Nürnb. Goldschmied *Christof Jamnitzer* (dem Neffen des berühmten Wenzel) in der Berliner Kunstkammer. — Ein radirtes Blatt von *Hermann Sachtleven:* zwei Elefanten, der eine rechts *en face*, der andre im Grunde links im Profil. Im Grunde breitet sich eine Wüste aus; im Vorgrunde sind breitblättrige Pflanzen. In der Mitte unten des Meisters Zeichen und die Jahrzahl 1646. Höhe der Radirung 13 Z. 5 L., Breite 16 Z. 3 L. — Endlich im Alexanderzuge von *Thorwaldsen* (Marmorfries in der Villa Sommariva am Comersee) ein den Schluss des ganzen Riesenreliefs bildender Elefantenzug; s. Beschr. u. Abb. im Art. „Alexanderzug", B. I. S. 276 — 278.

Elephas, der griechische Namenslaut sowohl für Elefant als für das von den Raffzähnen oder abwärts gerichteten Hörnern dieses Thieres stammende Elfenbein (Elephenbein). Die Römer adoptirten zwar den Ausdruck *Elephas*, schrieben aber häufiger *Elephantus*, womit sie nur das Thier bezeichneten, während sie für das Elfenbein die besondere Benennung *Ebur* gebrauchten.

Eleusis hiess im griechischen Alterthum ein vorzugsweis durch seine Heiligthümer und durch die hier gefeierten Mysterien bedeutender, doch auch sonst nicht unansehnlicher Ort an der eleusinischen Meeresbucht nördlich über Salamis, das heutige Leusina. Fast alle Athener, alle Freigebornen und Bessern, nahmen einst an den berühmten Eleusinischen Cultusgeheimnissen Theil, denn es gewährten diese Mysterien denen, die darin eingeweiht wurden, die süssesten Hoffnungen nicht nur über den Ausgang des Lebens, sondern für ewige Zeiten. Für die wichtigen, zahlreich besuchten Feste des eleusinischen Cultus, welcher an die Erdmutter (Demeter, *Ceres*, Göttin des Ackerbaues) anknüpfte, durfte es nicht an grossen und würdigen Gebäuden fehlen, und es soll zu diesen, nämlich zu dem grossen Demetertempel und dessen Propyläen der berühmte Iktinos (Architekt des Parthenon zu Athen) die Entwürfe gemacht haben. Bei den Propyläen des Tempels schloss sich der Baumeister genau an das Vorbild an, welches der Pfortenbau des Mnesikles an der athenischen Akropolis gewährte, und wich nur soweit davon ab, als es der ebene Boden von Eleusis erforderte. Durch dieses Prachtthor kam man in den ersten kleinern

fand man an den goldenen Thüren des Pallastempels zu Syrakus. — Oefter waren Lyren aus Elf. und Gold, sowie Kränze aus Elf., Gold und Korallen.

Die so merkwürdig enge künstlerische Verbindung so verschiedenartiger Arbeiten wie die in Elfenbein und in Gold blieb das ganze Alterthum hindurch in Statuen wie an allerlei Geräthen beliebt. Vorschub erhielt die Elfenbeinarbeit durch den vielen Zufluss an Elefantenzähnen von bedeutender Grösse, welche der Handel aus Indien und häufiger noch aus Afrika (Libyen) herführte. Dazu kam, dass die Alten sich auf die (später verlorene) Kunst der Spaltung und Biegung der riesigen Zähne verstanden, wodurch sie Platten von 12—20 Zoll Breite gewinnen konnten. Das Verfahren bei der Ausführung goldelfenbeinerner Bildsäulen ging zunächst dahin, die Oberfläche des Modells so einzutheilen, wie sie am Besten in solchen Platten wiedergegeben werden konnte; sodann wurden die einzelnen Theile durch das Sägen, Schaben und Feilen des Elfenbeins (nur für Meiselarbeit war dieser Stoff zu elastisch) genau dargestellt, worauf man sie an dem aus Holz und Metallstäben gebildeten Kern anbrachte und besonders mit Hausenblase (wie von Aelian in seiner Thiergeschichte XVII. 32. beiläufig bemerkt wird) zusammenfügte. Doch bedurfte, wie wir schon oben beim olympischen Zeus gesehen, das Zusammenhalten der Elfenbeinstücke beständiger Sorgfalt; das Anfeuchten mit Oel (zumal mit dem *oleum pissinum*) trug am meisten zur Conservirung bei, besonders wo eine solche Statue auf feuchtem sumpfigen Boden (wie im heil. Hain zu Olympia) sich befand, wogegen auf trockenem Boden, wie auf der Akropolis zu Athen, zur Erhaltung eines solchen Werks ganz einfach die Befeuchtung mit Wasser genügte. Letzteres wird ausdrücklich von Pausanias bei Erwähnung der Pallas Parthenos bemerkt. — Das für die Bearbeitung wichtige Erweichen des Elf. soll Demokritos erfunden haben. Anstatt Elfenbeins kamen übrigens auch Hippopotamos-Zähne und Schildpatt zur Verwendung. — Das Gold, welches Gewand und Haar darstellte, wurde getrieben und in dünnen Platten aufgesetzt. Die Augen bildete man aus edlen Steinen und Glasfluss.

Den Römern diente das Elfenbein (*ebur*, daher *eborarii*, Elfenbeinarbeiter) nicht weniger als den Griechen zu Ornamenten der verschiedensten Art. Der Curulische Stuhl (*ebur curule*) war schon früh aus Elf. gefertigt, ebenso der Stab (*scipio*), welcher Königen zum Geschenk gemacht ward. Bei einem Triumfe Cäsars sollen Städte vorstellende Figuren, als Hautreliefs in Elf. geschnitzt, mit umhergetragen worden sein. Kaiser Titus liess eine Reiterstatue des Britannicus aus Elfenbein arbeiten, welche zu Suetons Zeit bei Circensischen Aufzügen vorangetragen ward. Die *ars fabrilis* (Kunsttischlerei) der Römer machte von dem Ebur den mannigfachsten Gebrauch, besonders auch durch Furnirung hölzerner Geräthe und Schmucksachen. Aus Elf. wurden hier nicht allein Bildnisse der Götter, sondern auch Tischfüsse und andre verschiedne Geräthschaften verfertigt. Plinius bemerkt, dass man aus Mangel an ächtem Elf. sogar Elefantenknochen in dünne Plättchen zu zerlegen begonnen habe. Selbst zu künstlichen Flechtwerken wurde das Elf. in schmalen Streifen verarbeitet. Auch wurden Flöten aus Elf. geliefert und selbst die Lyra mit solchem geschmückt.

Auf unsre Zeiten sind von antiken Elfenbeinarbeiten, ausser einigen Reliefen, Figürchen, kleinen Geräthen und Marken, besonders die sogen. Diptychen gekommen: Schreibtafeln mit Reliefschmuck an der äussern Seite, welche aus der spätern Zeit des römischen Reliefs stammen und in die Consulardiptychen und in die christlichen Diptychen eingetheilt werden. (Vergl. den Art. „Diptycha.“) Das älteste aller noch vorhandenen Diptychen befindet sich in der Querini'schen Bibliothek zu Brescia. Es zeigt einerseits den vom Hund begleiteten Paris mit dem Jagdspiess, andrerseits die Helena und den Eros. In ders. Bibl. trifft man auch die zwei namhaften Consulardiptychen des Boëthius (Consul im J. 487) und des Lampadius (Consul im J. 530). — Zahlreich ist die kirchliche Klasse der Diptychen, worin uns die Byzantiner neben vielen ungeniessbaren auch manche schöne Proben ihrer Kunstthätigkeit hinterlassen haben. Als einen Beleg für die damalige Kunstweise theilen wir von einer spätgriechischen (byzantinischen) Elfenbeintafel — s. Seite 400 — ein Basrelief mit, welches einerseits die Erschaffung Adams, andrerseits die Schöpfung des Weibes, zwischen beiden Vorstellungen aber den Tod des Abel zeigt, alles mit griech. Inschriften.

Sodann ist der elfenbeinernen Schmuckkästchen und Reliquiarien zu gedenken, deren sich mehre aus sehr alter Zeit erhalten haben. Ein mit Schnitzbildern von höchst ungewöhnlicher Art und Vorstellung überkleidetes Kistchen, das vielleicht in die Zeit der Sassaniden zurückreicht, findet sich in Ruhlschem Besitz zu Kassel. Die kleine Schmucklade, zusammengesetzt aus massiven Elfenbeinstücken, misst an den beiden Langseiten 14 Pariser Zoll 2 Linien, an den Querseiten 8 Zoll und

Hausdieners. Endlich sind noch erwähnenswerth die an den Eckstreben angebrachten Bohrlöcher, in welchen vormals noch Reste seidener Schnur bemerkt wurden, welche, obwohl auf der obern Fläche des Deckels noch ein metallner Handgriff war, offenbar zu leichterem Tagen des Geräths diente, indem ein Gebieter wahrscheinlich seine Kostbarkeiten darin zum Pompe sich nachtragen liess. Das Kistchen kam als französ. Kriegsbeute aus Spanien zur Zeit der Napoleonidenherrschaft nach Kassel. (Laut den Mittheilungen eines Mitbesitzers dieses Kleinods, im Kunstblatt vom April 1847.)

Einen sehr ansehnlichen Vorrath von Elfenbeinarbeiten aus frühchristlicher und hochmittelalterlicher Zeit bilden die byzantinischen Reliquienkästen, Reliefiafeln mit biblischen und legendarischen Vorstellungen, dergleichen Schnitzbildwerke auf Bücherdeckeln, Kreuze, Bischofstäbe, Trink- und Jagdhörner. Vier Elfenbeintafeln auf der Bamberger Bibliothek, welche ebensoviel stehende Figuren (Christus, Maria, Paulus und Petrus in Flachrelief enthalten und die Deckel der sogen. Gebetbücher Heinrichs II. und seiner Kunigunde bilden, schliessen sich in Form und Grösse (jede Tafel ist 11 Z. 7 L. hoch, 4 Z. 6 L. breit und 6 Lin. dick) sowie in der Arbeit so sehr den Consulardiptychen an, dass ihre Entstehung schwerlich nach dem 6. Jahrh. fallen möchte, so dass sie also nur später die Bestimmung als Buchdeckel erhalten haben. (Vergl. über diese und andre byzant. Schnitzwerke in Elf. den Art. „Byzantinische Kunst" B. II. S. 332—333.) — Vielleicht aus dem 6. oder 7. Jahrh. ist das herrliche Elfenbeinrelief in der Samml. des Hrn. Martin Josef v. Reider zu Bamberg, welche die Darstellung des heiligen Grabes enthält. Links der auferstehende Heiland, welchem Gott Vater aus dem Himmel die Hand reicht, und zwei verwundete Kriegsknechte. Vorn andre Wächter, der Engel am Grabe und die drei Marien. An Schönheit der Erfindung, an Reinheit der Formen, an Feinheit der antiken Gewandmotive ein kleines Wunder. Sogar ein Baum mit Vögeln darauf von trefflicher Ausführung. — Ebenfalls den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehörig ist das berühmte (7 Zoll hohe und 5 Zoll breite) Hautrelief der vierzig Heiligen, welches Meisterwerk unter den Elfenbeinschätzen des zweiten Berliner Museums gefunden wird. In dieser ungemein feinen und saubern Arbeit herrscht eine Frische und Tiefe des Gefühls und (mit Ausnahme der schlechten Bildung der Beine) ein so freier und glücklicher Formensinn, wie beides nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler zu Tage tritt. An verschiednen Stellen dieses Hautreliefs lassen sich die Spuren von blauer und rother Farbe, sowie von Gold wahrnehmen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein. In dems. Museum zwei reliefirte Jagdhörner, eins aus dem 9. Jahrh., der karolingischen Periode, das andre aus dem 10. oder 11. Jahrh. Mit letzterem stimmt in der Technik vollkommen zusammen ein ebendaselbst befindliches Reliquienkästchen mit dachförmigem Deckel, das aus Elfenbeinplatten zusammengesetzt und mit grossen, allerlei Thiere und auch ein Paar menschliche Figuren enthaltenden Rankenwindungen ausgeschmückt ist. Auch das Jagdhorn hat solche Rankengewinde, die hier sieben Reihen von Kreisen bilden und die mannichfaltigsten Thiergestalten, aber keine menschlichen Figuren enthalten. An diesem Horne (dessen äusserer Bogen 1 F. 7 Z., die Sehne des innern Bogens 1 F. 4 Z. misst) ist die Arbeit sorgfältiger und bestimmter als an dem gleichzeitigen Kästchen, und die Stylisirung der Thiere, zumal die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie dieselben stets den geschlossenen Raum füllen, lässt hier die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Beide Werke stammen aus dem Speyerer Dome, wohin sie im J. 1058 vom Kloster Limburg vermacht wurden. — Etwa dem 9. oder 10. Jahrh. gehört ein Elfenbeinrelief von sehr guter Arbeit an, welches den Deckel eines auf der Würzburger Universitätsbibliothek aufbewahrten Evangelistarium schmückt; es stellt den heil. Kilian und seine Gefährten enthauptet dar; unten die Leichname, oben die von Engeln in einem Tuche emporgetragenen Seelen. — Ein Elfenbeinplättchen auf der Schauseite eines Missale aus dem 10. Jahrh., auf der Bamberger Bibliothek, enthält in sehr flachem Relief von stylgemässer Behandlung die Maria in halber Figur mit dem nach dem Ritus der röm. Kirche segnenden und eine Rolle haltenden Christkinde. Die gut motivirten Falten sind in sehr geringen Vertiefungen angegeben. Die breiten Verhältnisse und Formen, die dicken stark ausgebogenen Nasen, die Art des Segnens sprechen für einen abendländischen Künstler aus der Zeit des Manuscripts. — Dems. Jahrh. könnte das sehr merkwürdige, aus einem Elefantenzahn geschnittene Hüfthorn angehören, das sich im Dresdner Museum befindet. Um dies Horn windet sich ein Band mit der Schrift: *da pacem domyne yn dyeb nris* („gib Frieden, Herr, in unsern Tagen!"); verstreut, nicht gruppirt, sieht man am Horn flach ausgeschnitzte Figuren von Jägern und seltsamen Gethieren; unter letztern befinden sich z. B. Einhörner, welche mit Spiessen

erlegt werden, und ein schiessender Centaur, wo aus dem Pferdeleibe noch andre Thierköpfe herausgewachsen sind; auch sehr missgestaltete Hirsche und ein thurmtragender Elefant. Sodann sieht man zwei Männer neben einem Vogelhause, in welchem ein gekrönter Adler steckt. An diesem Adlerkäfig sind Thüren und Fenster halbrund. Merkwürdig ist ein Jäger mit Spiess, weil derselbe über die Schultern ein Thier ganz in der Weise gehangen hat, wie der gute Hirt in altchristlichen Darstellungen das Lamm trägt. Auch ist bemerkenswerth eine wunderliche Vogelgestalt mit Menschengesicht, das an der Kehle einen Ziegenbart hat. Die gelungenste Figur an diesem Hüfthorn ist ein erhoben gearbeiteter sitzender Hund. Der gekrönte Aar im Vogelhause ist allem Vermuthen nach eine Anspielung auf den Kaiser Heinrich den Finkler. — Aus dem letzten Viertel des 10. Jahrh. eine Elfenbeinplatte mit griechischen Inschriften und der Darstellung Christi, wie derselbe den Kaiser Otto II. und die Kaiserin Theophania segnet, — wohl eins der wenigen byzantinischen Werke, welche erweislich durch Otto's Vermählung nach dem Abendlande gekommen sind; im Museum des Hôtel de Cluny. — Aus der Zeit von 995—1018 eine byzantin. Arbeit von seltner Vortrefflichkeit auf dem Deckel eines Evangelienbuchs in der Würzburger Bibliothek. Immitten des Reliefs Christus, verehrt von Maria und Johannes dem Täufer; mit Beischriften in griech. Majuskeln. Die sehr erhaben gehaltnen, innerhalb der Fläche der starken Elfenbeinplatte liegenden Figuren sind von guten Verhältnissen, die einzelnen Theile fein ausgebildet. Ein durchbrochenes Schirmdach hat leider gelitten. — Aus dem 10. oder 11. Jahrh. ein aus Einem Stück Elf. geschnitztes Jagdhorn, in Böhmen gefunden und jetzt in der Sammlung des Hrn. J. Pachel zu Tabor. (Vergl. die Mittheil. in Fr. K. A. Klar's Taschenbuche „Libussa f. d. J. 1847.")

In den letzten Decennien des 10. und den ersten Decennien des 11. Jahrh. treffen wir den ersten namhaften deutschen Künstler, von welchem sicher bezeichnete Arbeiten in Elf. übrig sind. Dieser Künstler ist ein Heiliger, der berühmte Patron der Goldschmiede: Bischof Bernward von Hildesheim. In Allem, was nur Kunst hiess, arbeitete dieser merkwürdige Mann, von dem noch verschiedene Leistungen im Hildesheimer Domschatze bewahrt werden. Ein seltneres Kunstwerk seiner Hand, ein ½ F. hohes, ⅓ F. breites, aus einem Stück Elfenbein geschnitztes Bild der Abnahme Christi vom Kreuz, wurde im J. 1828 im Besitze des durch eine beträchtliche Sammlung alter Glasmalereien bekannt gewordenen Glasermeisters Henke zu Hildesheim gefunden. Die ringsum an den Seiten eingegrabene Urschrift beglaubigt das Werk als ein eigenhändiges des kunstbeflissenen Bischofs. Die Umschrift lautet nämlich: *Bernwardus Hildenesemensis Episcopus Anno Domini Millesimo VI. ordinationis anno XXII. explicui ad diem Sancti Michaelis Archangeli in nomine Domini.* (Ich, Bischof Bernward von Hildesheim, habe im Jahre des Herrn 1006, im 22. J. meiner Amtsstellung, dies vollendet am Tage des heil. Erzengels Michael, im Namen des Herrn.)

Im J. 1008 schenkte Kaiser Heinrich II. der Domkirche zu Bamberg das ansehnliche Crucifix, welches aus sechs Stücken Elfenbeins zusammengesetzt ist und den Gekreuzigten in grossartiger, ruhig feierlicher Haltung zeigt. Die Arbeit ist zwar im Einzelnen noch starr, zeugt aber im Ganzen von feinem Gefühl und von Sinn für Natur. — In der städtischen Gallerie Bambergs findet man aus dem 11. Jahrh. ein elfenbeinernes Relief der Maria mit dem Kinde, welches sehr grosse Aehnlichkeit mit der obenerwähnten Reliefplatte auf einem Missaldeckel in der Bamb. Bibl. hat.

Aus der Zeit des heil. Otto, Bischofs von Bamberg, datirt das noch im dasigen Dom aufbewahrte elfenbeinerne Ende eines Krummstabes, den jener Oberhirt geführt haben soll. Die Krümmung wird sehr sinnig durch eine Schlange gebildet, auf deren Kopf die innerhalb der Windung mit dem Verkündigungsengel befindliche Maria tritt. Der Styl dieser Figuren ist sehr gut; die sehr engfaltigen Gewänder erinnern an die Skulpturen innerhalb des Ostchores des Bamb. Doms. — Die in der Reiderschen Samml. zu Bamberg befindlichen drei Seiten eines Reliquienkästchens mit je vier Aposteln an den beiden Langseiten und zweien an der Schmalseite möchten ebenfalls in das 12. Jahrh. fallen. Die Apostel halten Schriftrollen und stehen unter Kreisbögen, in welchen die Zeichen des Thierkreises angebracht sind. Die Arbeit ist sehr fleissig, auch sehr gut der Styl der erhabenen Reliefiguren, die viel Verwandtschaft zu den Skulpturen im Domchore zeigen. — Der Endzeit des 12. Jahrh. dürften noch angehören: das Fragment eines elfenbeinernen Schmuckkästchens im Besitze des Prof. Ritter Karl Heideloff zu Nürnberg, wonach wir auf S. 402 ein Abbild in natürlicher Grösse geben, und der sehr edel in Elf. gearbeitete Damenbretstein, der sich im Besitze des Forstamtsaktuars Th. Sündermahler befindet und nach der ersten Bekanntmachung in den bei L. V. Kleinknecht zu Schweinfurt erschienenen „Kunstdenkmälern in Deutschland“ (Lief. III. 1844) hier gleichfalls abbildlich mitgetheilt wird. Einige ähnliche Damensteine befinden sich in der k. k. Samml. zu Wien. Der Sündermahlersche zeigt im Relief den Kampf des Samson mit dem Löwen, wie die Umschrift des Steines (*Samson hunc fortem fortis viceratque leonem*“) ausdrücklich besagt.

Zahlreich ist die Reihe kunstgeschichtlich und künstlerisch bedeutsamer Denkmale der Elfenbeinschnitzkunst, welche aus germanischer Stylzeit vorhanden sind und meist wieder aus Reliefarbeiten bestehen, die theils zu tragbaren Altärchen, theils auch zum Schmuck von Reliquienkästchen, Handschriften etc. geliefert wurden. Diese Arbeiten haben wohl in der Entwickelungszeit des Styles, im 13. Jahrh., mehr Unerquickliches als Erfreuliches, erheben sich aber im 14. Jahrh. zu herrlichen Meisterwerken. Aus dem Ende des 13. oder dem Beginne des 14. Jahrh. stammt im herzoglichen Kunstkabinet zu Gotha ein länglich viereckiges Kästchen, dessen Basreliefs auf die Geschichte des zweibeweibten Grafen Ernst von Gleichen gedeutet worden sind. Einige Schnitzwerke aus dem 13. und mehre sehr schöne aus dem 14. Jahrh. zählen unter den Schätzen des zweiten Berliner Museums. Zunächst

ist zu erwähnen eine Gruppe von zwei (fünf Zoll hohen) Reliefſiguren, hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, die nebeneinander auf dem Throne sitzen, mit jener Gebärde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichts häufig gegeben wird. Christus, mit dem Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht von sonderlich feiner Ausführung, zeigt aber alle die schönen und grossartigen Linien der Gewandung, zu welchen der germanische Styl veranlasst. Eigenthümliches Interesse bietet diese Arbeit durch den Umstand, dass ihre Bemalung (währnd bei andern derartigen Werken nur geringe Spuren einer solchen noch bemerkt werden) völlig erhalten ist. Es liegt hier ein sicherer Beweis vor, dass die im Mittelalter beliebte Skulpturenbemalung bei den Elfenbeinarbeiten ihre wohlverstandenen Grenzen hatte. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung der Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reich ornamentirte Goldsäume umgeben rings die Ränder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet und ausserdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen. — Sodann ist daselbst höchst beachtenswerth ein Altärchen, eine Arbeit von grösster Anmuth, die den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen lässt. Den mittlern Theil dieses Altärchens bildet ein offenes Tabernakel (6¼ Zoll hoch) von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. In dieser Figur verleugnet sich freilich das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles nicht; die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Art gezogen, wie man gewöhnlich bei Marienstatuen jener Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit ausserordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaase durchgeführt; auch tritt in der Gewandung schon ein stoffliches Element ein. Das Gesicht hat, obwohl es ebenfalls noch von einer gewissen typischen Bildung ist, einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, die dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschliessen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in sehr schlicht, aber gleichfalls sauber und ohne Manier ausgeführten Flachreliefs. Die Unterfutter der Gewänder zeigen an den Reliefs wie an der Statuette statt des ursprünglichen Grüns jetzt einen gelblichen Farbenton. — Nächst diesem Kleinod verdient mit Auszeichnung ferner aus dems. Mus. genannt zu werden das höchst anmuthvolle, feingearbeitete und mit eigenthümlich liebenswürdigem Gefühle durchgeführte Relief von etwas über 3 Zoll Höhe und 2 Zoll Breite, welches früher den Deckel einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt zu haben scheint. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schoosse und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die Rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt und geflügelt, in den Händen zwei Pfeile haltend, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren pflegten. In den beiden äussern Ecken gewahrt man noch zwei andre Figürchen, beide im Engelkostüm, eine auf der Handorgel, die andre auf der Laute spielend. Zu bemerken bleibt, dass diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen ist, nämlich aufgelegt auf einem anderweitigen Grunde (jetzt auf einer Holzplatte), der früher ohne Zweifel, um das Ganze kräftiger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war. — Endlich trifft man in dems. Mus. einen aus der westfälischen Abtei Liesborn stammenden elfenbeinernen Bischofstab. Die in der Laubkrone desselben enthaltenen Figuren bilden eine frei durchbrochene Arbeit; einerseits Maria mit dem Kinde zwischen einem anbetenden Engelpaar, andrerseits der Gekreuzigte zwischen Marie und Johannes. Die Arbeit ist zwar nicht ohne handwerkliche Manier, aber sauber ausgeführt, und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierath an.

Vielleicht dem Ende des 15. Jahrh. oder bereits dem Anfange des 16. gehören zwei sich ebenfalls im neuen Berl. Museum vorfindende in Elf. geschnitzte Hautreliefs an, die nach Auffassung und Ausführung eine Verwandtschaft mit der holländischen

Schule jener Zeit verrathen. Das Bedeutendere von beiden stellt die Krönung Mariens dar. Christus und Gottvater, vor denen Maria kniet, sitzen in einer Art reichgeschmückten gothischen Chorstuhles, dessen vortretende Seitenwände gleichfalls verziert und unterwärts mit den sehr kleinen in Flachrelief gearbeiteten Figuren der Stifter und ihrer Schutzpatrone versehen sind. Die Arbeit ist sehr fein, aber die Zeichnung nicht angenehm, die schweren langgezogenen Köpfe manierirt, der Faltenwurf übertrieben geknittert. Ganz gleiche Behandlung zeigt die zweite noch kleinere Arbeit: eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung.

Aus dem Anf. des 16. Jahrh. datiren die hie und da vorkommenden sogenannten „hindu-portugiesischen" Schnitzereien in Elf., welche als völlig barbarische Produkte portugiesischer Kunstübung in Ostindien, in der sich Heidnisches und Christliches durcheinander mischte, nur den Titel „Curiosa" beanspruchen können.

Im 15. Jahrh. und in der frühern Zeit des 16. war die Benutzung des Elf. zu Kunstarbeiten seltner geworden; stärker ward diese Benutzung wieder in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrh., wo Augsburg der Hauptort für alle Arten von Kleinarbeit war. Die Kunst- und Raritätenkabinette, sowie die Schatzkammern deutscher Fürsten bewahren noch sehr viele Stücke, welche beweisen, wie Ausserordentliches dort in Elfenbein- und Holzschnitzerei, in Goldschmiedsarbeit etc. geleistet worden ist. In dem ein Hauptprachtstück der kön. Samml. zu Berlin bildenden „Pommerschen Schranke aus Ebenholz etc.", der das glänzendste Gesammtmeisterwerk der verschiedensten Augsburger Künstler der ersten Decennien des 17. Jahrh. ist (er wurde unter Leitung des Augsb. Patriziers Philipp Hainhofer für den Herzog Philipp II. von Pommern bis zum J. 1616 beschafft), befindet sich bekanntlich ein Bretspiel, das wieder aus verschiednen Spielen zusammengesetzt ist und allein schon in sich eine kleine Welt von Kunstwundern entfaltet. Auf dem eigentlichen Bretspiele sind die dunkeln Felder von Ebenholz und ohne Verzierung, die weissen aber von Elfenbein mit Gravirungen. Letztere enthalten die launigsten Darstellungen, zum Theil sehr derben, zum Theil satirischen Inhalts. Da sieht man z. B. einen Gesellen, der den Rost, einen andern der den Blasebalg zum Lautenspiele gebraucht; einer schüttet kleine Frauenzimmerchen durch ein Sieb, ein andrer wetzt einen Narren auf dem Schleifsteine; hier sieht man einen Ochsen als Cantor in der Kapuze, dort ein nacktes Weiblein, das in einem Käfig steckt, dort einen Pfaffen, der eine Dirne umarmt etc. Rücksichtlich der Behandlung lassen sich die Elfenbeingravirungen etwa mit den derben Holzschnitten des Narrenschiffs, an die sie überhaupt erinnern, in Vergleich bringen. In den Schiebkästchen, welche das Bretspiel umgeben, sind das Artigste, was man sehen kann, die Figürchen des Schachspieles, Statuettchen, die zur Hälfte aus weissem, zur Hälfte aus grüngebeiztem Elfenbeine bestehen und nicht höher denn 1 bis 1½ Zoll sind. „Alle (sagt die alte Beschreibung in Phil. Hainhofers Reisetagebuch, das der Baron von Medem 1834 zu Stettin herausgegeben hat) sind gar künstlich geschnitten, kein Bildlein wie das andre, und sowohl in Königen, Königinnen, in den Elefanten, Kavalieren, Senatoren, als in den 16 Bäuerlein unterschiedlicher Nationen viel zu speculiren und zu sehen ist." Höchste Bewunderung verdient, wie sich hier mit den kleinsten Dimensionen, mit der durchgehenden Mannichfaltigkeit, mit der saubersten Ausführung zugleich eine vollkommene Lebendigkeit, Adel und plastischer Styl entwickelt. Die Elefanten tragen Thürmchen, in denen sich vier bis fünf Krieger befinden; hinter den Königen schreiten Pagen einher, welche die Schleppen ihrer Mäntel tragen. (Der Name des Schnitzers dieser Schachfiguren ist nicht mit Sicherheit anzugeben; vielleicht war es der im Hainhoferschen Verzeichniss der bei diesem Kunstschranke betheiligten Künstler mitgenannte Bildhauer Kaspar Mendeler, ein sonst unbekannter Meister.)

Auf die vielen Prachtgeräthe mit Schnitzwerken aus Elf. (Pokale, Krüge, Prachtschüsseln, Giesskannen etc.), die zu der in Rede stehenden Zeit in Deutschland sowie in Italien geliefert wurden, kann hier nur hingedeutet werden. Wieder ist es das kunstfleissige Augsburg, was die Mehrzahl dieser Geräthe beschafft hat. Das Hauptmaterial derselben ist Elfenbein, die Fassung meist Silber. Die in jenem ausgebildeten figürlichen Zierden sind oft mit Benutzung schon vorhandener Compositionen gearbeitet und gar nicht selten in einer trefflichen geistreichen Weise ausgeführt. Unter einer ziemlichen Anzahl derartiger Werke, die sich in der kön. Samml. zu Berlin vorfinden und in Franz Kuglers Beschreibung der Schätze dieser Samml. gewürdigt werden, hebt sich namentlich als höchst meisterhafte Arbeit das Relief um einen ungefassten Elfenbeincylinder hervor, welches ein Bacchanal darstellt. Zunächst sieht man einige Weiber mit Früchten, ruhig dahinschreitend; dann erscheint ein Knabe, der einen grossen Korb mit Früchten trägt; Silen, der auf einen Bock gehoben wird; ein Jüngling mit einem Knaben auf der Schulter und einige andre, die auf

Hörnern blasen. Das Ganze ist auf vorzüglichste Weise im Raume vertheilt, die Behandlung des Reliefs von gleichmässigster Vollendung, die Durchbildung der Gestalten voll frischen Lebens; vornehmlich aber waltet darin ein eigenthümlich schöner freier Styl, der sich ganz besonders in den Gestalten der Jünglinge zur edelsten Anmuth erhebt. — Ein ganz eigenes Interesse gewährt dort übrigens der Cylinder eines kleinen Kruges, weil die Arbeit davon grössern Theils unvollendet ist und dadurch Aufschluss über die technische Behandlung der Elfenbeinskulptur geboten wird. Man sieht an diesem Krüglein eine Menge spielender Kinderfiguren in verschiedner Gruppirung; die fertigen Theile sind sehr zart und anmuthig ausgeführt; das Uebrige zeigt die Arbeit in ihren verschiedenen Stadien, von der ersten rohen Anlage bis zur weitern Durchführung.

Unter den frei ausgearbeiteten und als Statuetten von selbständiger Composition aus jener Periode vorhandnen Elfenbeinfiguren finden sich nicht minder sehr ausgezeichnete Leistungen, namentlich in den reichen Elfenbeinsammlungen zu Berlin und München. In Berlin die sitzende 11 Zoll hohe, vortreffliche Figur eines Ecce Homo; die noch verdienstlichere 7¼ Z. hohe Gestalt eines heil. Sebastian am Baume (der ganze Oberkörper von ungemeiner zartjugendlicher Schönheit); die 13 Z. hohe Statuette eines schnell vorschreitenden Herkules (als Entführer der Dejanira gedacht); die 9½ Z. hohe St. des Herkules als Besiegers des Nemeischen Löwen (eine höchst meisterhafte drastische Gruppe, deren reine unbefangene Naturwahrheit bei eigenthümlich edler Haltung und vollkommenster Durchbildung eher an einen deutschen als an einen niederl. oder ital. Künstler jener Zeit denken lässt); die 8 Z. hohe Gruppe des ersten Menschenpaars (nebeneinander stehende Figuren, sich gegenseitig die Arme auf Schulter und Rücken legend und Aepfel in den freien Händen haltend, von schönem Verhältniss der Formen, die an die Antike erinnern, aber in der Durchbildung ohne feineres Lebensgefühl); drei andre Gruppen Adams und Evens, sehr kunstvolle, aber nur die gewöhnliche Natur nachahmende Arbeiten von dem Nürnberger Leonhard Kern; eine nackte Nymfe und die grosse (13 Z. hohe) Figur eines aufrecht auf einem mit Gewand bedeckten Füllhorne nackt dasitzenden Knaben von ungemein individuellen Gesichtszügen (aus ders. Künstlerhand) etc.

Ausserordentlich häufig sind in der bezeichneten Periode (und auch noch im 18. Jahrh.) die Crucifixe, an welchen der Christus aus Elf., das Kreuz aus Holz (zumeist Ebenholz) besteht. In Folge des bedeutenden Begehrs nach derartigen Kreuzbildern wurde die Crucifixschnitzerei zum förmlichen Industriezweige. Der handwerksmässige Betrieb brachte es nun mit sich, dass in dieser Klasse von Bildwerken blos formelle, körperliche Auffassung überhandnahm, dass sich für den Ausdruck des körperlichen Leidens, des krampfhaften Zustandes, welchen jene martervolle Lage des an Händen und Füssen am Holz Angenagelten bedingt, gewisse typisch wiederkehrende Motive ausbildeten, und dass die ganze Behandlung in Monotonie überging. Trotzdem begegnet man nicht selten auch einer feineren Durchbildung dieser Motive, die im Einzelnen von merkwürdigem Verständniss zeugt, und es fehlt auch keineswegs an Beispielen einer tiefern, mehr geistig belebten Auffassung. — Indem sich die Elfenbeinschnitzer besagter Periode vorzugsweis mit Crucifixen beschäftigten, konnte es natürlich nicht ausbleiben, dass von der für die Kreuzbilder angemessenen Behandlung auch gar Manches auf andre Arbeiten übertragen ward, wo dasselbe nicht in gleichem Grade motivirt war. So dürfte sich (worauf namentlich zuerst Franz Kugler aufmerksam gemacht) die Erscheinung erklären, dass man hie und da elfenbeinerne Freifiguren, die bei anderweitig vortrefflichen Verhältnissen der Körperbildung durch eine grössere oder geringere Magerkeit der Beine auffallen.

Wie schon kein ästhetisch Fühlender behaupten wird, dass die Crucifixe zu den liebenswürdigsten Bildungen der Kunst gehören, so wird noch weit weniger Jemand sich zur Billigung des Missbrauchs verstehen, der mit der Kunst durch die im 17. und 18. Jahrh. entsetzlich häufige Bildung von Todtenköpfen getrieben worden ist. Allerdings sind manche Skelettköpfe wie in Stein so auch in Elfenbein vorhanden, welche wahre Schreckenswunder anatomischer Trefflichkeit heissen dürfen, aber sie bleiben doch nur glänzende Beweisstücke für zwei christliche Jahrhunderte, in denen die Religion vorzugsweis die Rolle einer Ungeschmackbringerin gespielt hat. Historisch ist wenigstens der elfenbeinernen Todtenköpfchen des in solchen Irrkünsteleien ausgezeichneten Nürnbergers Christof Harrich zu gedenken, dessen Arbeiten sogar eine eigenthümlich geistreiche Ausführung nicht abzusprechen ist. — Eine besondre Klasse bilden die Doppelköpfe, bei welchen der Todtenkopf in Verbindung mit einem Porträtkopfe steht. In weit früherer Zeit schon kommen übrigens (auch aus Elf. gearbeitete) Todtenköpfe in Verbindung mit dem dornengekrönten Christuskopf vor.

Gegen Ende des 17. Jahrh. und im Anfange des 18. fördert die Elfenbeinschnitzerei viele Büstchen und Porträtmedaillons, mit Figuren verzierte Stockgriffe u. dergl., sowie Reliefplatten meist religiösen, aber auch mythischen oder allegorischen Inhalts, kleine Statuetten, Altaraufsätze etc., woneben noch die Drechselei in Elf. die mannigfachsten Beweisstücke ihrer damals ebenfalls sehr bedeutenden Blüte bietet. Aus dem letzten Zehent des 17. Jahrh. datirt ein höchst merkwürdiges Kunstwerkchen von 3⅞ Z. Höhe in der kön. Samml. zu Berlin; es ist der elfenbeinerne Griff eines kurfürstlichen Spazierstockes, gebildet durch eine Gruppe von sechs Genien, die sich ebenso ungezwungen wie kunstreich emporbaut, um oberwärts den Kurhut und das Scepter zu tragen; der eine Genius hat sich den Hosenbandorden wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt, welche Naivetät auf die Ueberreichung des Ordens seitens des Königs Wilh. III. von England an Kurfürst Friedr. III. von Brandenburg (den nachherigen ersten König von Preussen) anspielen will. Die Schwierigkeit, im Ganzen der Gruppe eine cylinderartige, nach oben hin etwas an Stärke zunehmende Hauptform zu beobachten und übrigens in Rücksicht auf bequeme Handhabung dieser Stabbekrönung alle vorspringenden Theile zu vermeiden, ist auf das Glücklichste gelöst, und doch ist dies nur das geringere Verdienst des Künstlers, denn weit grössere Bewunderung verdient, wie die Figuren der sechs Kinder in vollkommenster Leichtigkeit und fröhlichster Laune übereinander emporklettern, und so den Schein bewirken, als ob die Gruppe sich in gar keiner andern als der vorgeschriebenen Form hätte gestalten können. Dabei ist nirgend eine auffallende Lücke, der Raum überall ganz gleichmässig erfüllt und doch an keiner Stelle die Bewegung der einen Gestalt durch die der andern beeinträchtigt, indem jede einzelne in vollkommner Freiheit, in vollkommen ausgebildeter Form sich entwickelt; überdies bietet sich dem Betrachter auf jeder Seite eine höchst harmonische Bewegung der Linien dar. Zu alledem endlich kommt als höchster Vorzug des ganzen Gebildes, dass die einzelnen Figürchen mit zartester Weichheit und edelster Naturwahrheit durchgebildet sind, und dass sie alle das Gepräg einer Anmuth, einer reinen kindlichen Schönheit tragen, wie man Aehnliches kaum in den reizenden Kinderfiguren eines du Quesnoy wiederfindet. „Wir staunen (schreibt Kugler in seinem Buch über die Berl. Kunstschätze), wenn wir in jener Zeit, welche die Kunstgesch. als die eines tiefen Verfalls zu bezeichnen pflegt, den erhabenen Leistungen des Andreas Schlüter begegnen, — und doch verrathen diese, wenn auch nur in untergeordneten Theilen, den Charakter der Periode, der sie angehören. Das so unscheinbar kleine Werk aber, was vom flüchtigen Beschauer so leicht übersehen wird, zeugt bis ins letzte Detail von einer Tiefe des Wissens, von einer Lauterkeit des Gefühles, von einer Sicherheit der Hand, welche wir nur auf den höchsten Gipfelpunkten der Kunst wiederfinden; nur seine Bestimmung und die durch diese gebotene Hauptform, als Bekrönung eines schlichten Stabes, ist es, welche den Geschmack der Zeit um das J. 1700 erkennen lässt.“ Der Meister dieses Wunderwerkchens scheint Michel Döbler zu sein, der im J. 1702 als Hofbildhauer zu Berlin verstorben ist; wenigstens findet sich kein Andrer unter den damals für den Berliner Hof beschäftigten Künstlern, auf den sonst das *MD*, womit die Arbeit bezeichnet ist, gedeutet werden könnte.

Aus dem Anfange des 18. Jahrh. in ders. Samml. beachtenswerth eine kleine mit Rosen bekränzte Standfigur auf einer Kugel. Am verzierten Postament wird das Figürchen „Maria“ genannt. Die Stellung ist eine lebendig effektvolle, doch keine manierirte, die Gewandung gleichfalls sehr bewegt, doch in grosse Massen geordnet und im Einzelnen wenigstens sehr leicht und zart behandelt.

Als namhafte Elfenbeinarbeiter — von Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsre Tage — sind folgende Künstler zu verzeichnen:

Copè Fiamingo (gest. 1610), ein italisirter Niederländer, der in Rom arbeitete.

Oelhafen, ein Künstler am Hofe Herzog Wilhelms von der Rheinpfalz. Von ihm ein heil. Laurentius in der Elfenbeinsamml. zu München.

Leo Bronner (1550 — 1630), ein Nürnberger, welcher Christkreuzlein, durchbrochene Arbeiten etc. in Bein und Holz schnitzte.

Christof Harrich (gest. 1630), der schon obenerwähnte Nürnberger Kleinmeister.

Leonhard Kern (1580 — 1663) von Forchheim oder Forchtenberg, Bildhauer und Kleinbildner, der in der frühern Zeit des 17. Jahrh. zu Nürnberg thätig war, im J. 1648 aber nach Berlin berufen ward, wo er bis an sein Ende verblieb.

Franz du Quesnoy (1594—1644), genannt Fiamingo, Bildhauer und Kleinbildner, ein Brüsseler, aber in Italien thätig. Mehre treffliche Arbeiten von ihm trifft man z. B. im kön. Elfenbeinkabinet zu München; wenigstens werden ihm hier ein heil. Sebastian von köstlicher Arbeit und mehre Hochreliefs (Darstellungen spielender

hört einer entschiedenen und sehr glücklichen Nachahmung der antiken Behandlungsweise an.

Antonio Leoni, ein Venezianer, von dem sich in Elf. geschnitzte Bacchantenstücke in der kön. Samml. zu München befinden.

Luck oder Lück (auch Lücke und Luick geschrieben), der Name — wie es scheint — einer Künstlerfamilie, die sich in der ersten Hälfte, besonders im Anfange des 18. Jahrh. im nordöstlichen Deutschland durch Elfenbeinarbeiten auszeichnete. Auf Joh. Karl Lück von Dresden lautet das Monogramm eines Büstchens in der Berl. Samml., wo auch ein zweites etwas grösseres Porträtbüstchen, das keine Bezeichnung hat, einem Künstler dieses Namens angehören mag. Beide sind in der Auffassung ähnlich, aber die grössere Büste von weit schönerer Anordnung und viel edlerer Durchbildung, und im Ausdrucke von vollendetster Lebenswahrheit und Lebenstüchtigkeit.

Kurfürst Maximilian III. von Baiern, der 1757—77 regierte, war ein grosser Freund der Künste und selbst Bildschnitzer in Elf. Von ihm wird Mehres im k. Elfenbeinkabinet zu München bewahrt.

Troger aus Haidhausen, ein Schnitzkünstler derselben Zeit, von dem man in dems. Kab. Verschiedenes sieht.

Michael Hautmann (geb. 1771 zu Waldsassen in der Oberpfalz), Münchener Hofbildhauer und Vater des berühmten Ornamentkünstlers Hippolith H. Von ihm sind, aus seiner spätern Zeit, mehre schöne Schnitzwerke in Elf. bekannt; auch sind von seiner Hand die Ergänzungen schadhaft gewordner Werke im kön. Elfenbeinkabinet zu München.

Berillon, ein Schnitzmeister unsers Jahrh. Von ihm in der kön. Samml. Berlins ein Bretspiel, wo auf den Steinen in Relief ausgearbeitete Brustbilder von Feldherren der Befreiungskriege enthalten sind.

J. G. Walpurger zu Berlin. Von ihm in ders. Samml. eine im J. 1824 geschnitzte Statuette Friedrichs des Grossen, der hier zwischen zwei Windspielen steht.

Leberecht Wilhelm Schulz (geb. 1774 zu Meiningen), ein neuer sehr bedeutsamer Kleinmeister, der als Hofkunstdrechsler noch in seiner Vaterstadt lebt. In seinen zahlreichen Elfenbeinarbeiten zeigt sich eine solche Sorgfalt und Feinheit der Behandlung, dass ihnen für unsre Zeit trotz der verschiedenen Geschmacksrichtung ein eigenthümlicher Werth gesichert bleibt. An einem Becher stellte er in erhobener Arbeit die Heimfahrt des Weimarschen Grossherzogs von der Jagd so köstlich vor, dass der König v. Preussen dies Kunstwerk um 80 Friedrichsd'or erwarb. Einen zweiten Becher mit derselben Darstellung im Bildwerk erwarb die Königin Victoria um 100 Pf. Sterling; dies andre Exemplar, was Prinz Albert zum Geburtstagsgeschenk erhielt, mass in der Höhe 6½ Z. und im obern Durchmesser 4½ Zoll. Noch andre reichreliefirte Becher kamen aus Schulzischer Hand, namentlich zwei mit Jagdscenen nach Compositionen von Elias Ridinger. Ungleich bedeutender aber sind verschiedene für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefässe, welche er (dabei unterstützt von seinen in gleichem Geiste arbeitenden Zwillingssöhnen) in den dreissiger Jahren ausführte. Diese Arbeiten, die 1837 zu den Schätzen der Berliner Kunstkammer gestellt wurden, bestehen in einer Hostienbüchse, auf deren Deckel die Flucht nach Aegypten ausgeschnitzt ist, drei Kelchen (deren jeder 11¾ Z. Höhe und 5 Z. Durchmesser hat) und einer Kanne (von 9 Z. Höhe und 6 Z. Durchm.), die auf ihrer cylindrischen Aussenfläche mit je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, vom Abendmahl bis zur Auferstehung, versehen sind. Alle diese Darstellungen sind freie Nachahmungen Dürerscher Compositionen, aus dessen grosser in Holz geschnittenen Passion und aus dem Leben der Maria. Die Ornamente, die sich an ihnen, vornehmlich an den Füssen der Kelche vorfinden, sind ungemein sauber und geschmackvoll gearbeitet. Unter der Fussplatte des ersten Kelches findet man das Reliefporträt des Künstlers. — Noch 1844 sah man Elfenbeinwerke dieses Meisters, an denen aber seine Söhne sehr bedeutenden Antheil haben. Bemerkenswerth ist darunter ein Ritterhumpen mit der Darstellung des grossen Siegestages bei Leipzig und 23 darauf angebrachten Bildnissen der ausgezeichnetsten Feldherren; sodann drei Ehrenbecher mit den Reliefen der Schlacht bei Möckern, der Schlacht und Gefangennehmung des Generals Vandamme bei Kulm und der Schlacht bei Waterloo im Siegesmoment, wo Blücher und Wellington sich umarmen.

Josef Hautmann (geb. 1799 zu Amberg), Bildhauer und Kleinbildner zu München, ein Verwandter der andern dasigen Hautmanns, der sich fast in allen Arten grösserer und kleinerer Bildnerei, auch in Elf. versucht hat.

Ferdinand Boy, Lehrer am kön. Gewerbinstitute zu Berlin, bewährter Bildner in Holz und Elf., von dem man z. B. auf der Berl. Ausst. 1844 Holz- und Elfen-

beinreliefs sah, die er auf der Maschine geschnitten hatte. Die Vortrefflichkeit dieser Arbeiten ward allgemein anerkannt.

Schrödl, ein Bildhauer zu Wien, der sich ebenfalls durch Elfenbeinreliefs Namen erworben hat.

Anton Dietrich (geb. zu Wien 1799), Bildhauer und Kreuzschnitzer.

Simon Schubert, wieder ein Wiener Bildner in Elf. Von ihm befand sich auf der Wiener Ausst. 1846 eine „Maria auf der Erdkugel.“ Man rühmte die Arbeit, fand aber die Züge der heil. Jungfrau nicht edel genug.

Winther, ein dänischer Bildhauer, namentlich ausgezeichnet als Kleinbildner in Elfenbein. In den J. 1844 und 45 ward über ihn und seine Arbeiten aus Rom berichtet. Auf der im Jan. 1845 eröffneten Ausstellung in den Räumen am Popoloplatze zogen Winthers Elfenbeinwerke die Aufmerksamkeit besonders an; es befanden sich darunter mehre Bildnisse in Basrelief, von grosser Aehnlichkeit und kunstvoller Ausführung, sowie eine fusshohe Minervenstatuette im edelsten griechischen Style.

Karl Friedrich Voigt (geb. 1800 zu Berlin), Medailleur zu München, berühmter Meister im Stempel- und Edelsteinschnitt, der bis zum J. 1825 sich auch mit Glück im Elfenbeinschneiden versucht hat. Ein schön und zart in erhobener Arbeit ausgeführtes Bildwerkchen: „Amor als Löwenbändiger mit der Leier“ kam in den Besitz des Preussenkönigs Friedr. Wilh. III. Auch ward durch Voigt ein Bildniss dieses Fürsten in Elf. ausgeführt.

Johann Karl Fischer, Medailleur und Edelsteinschneider zu Berlin, zugleich der jetzige Hauptmeister im Elfenbeinschnitzfach. Wie Karl Fischer zu den Grössten unter den Stempelschneidern nicht nur unsers Gesammtvaterlands, sondern unsrer Zeit überhaupt zählt, so steht er nicht minder auch in andern der Medailleurkunst verwandten Fächern ähnlich gross da. So hat er namentlich auch in der Behandlung des Elfenbeins das meisterlich Vollendete mit gleicher Sicherheit zu erreichen gewusst.

Geraume Zeit hindurch hatte man soviel Mangelhaftes, Mattes, sklavisch Nachahmendes im Fache der Elfenbeinschnitzkunst gesehen, dass der Glaube, die schöne Behandlung dieses Faches, wie an den Arbeiten des 17. Jahrh., sei ganz verloren gegangen, wohl verzeihlich sein mochte. Da tritt ein Künstler auf, welcher all der sehr schwierigen Bedingnisse dieser Technik Herr ist, und das lieblichste Gebild entsteht unter seiner werkthätigen Hand. Wir erinnern hier an das von Karl Fischer im Herbst 1845 vollendete, von den Kunstfreunden auf der Berl. Ausst. 1846 mit gerechtester Bewunderung betrachtete Elfenbeinrelief, welches eine höchst anmuthreiche Verbildlichung der klassischen Sage von Phrixus und Helle bietet. Es ist ein Medaillon von fast fünf Zoll im Durchmesser, ungerechnet den breiter vorstehenden Rand des Elfenbeins. Aus beträchtlich vertieftem Grunde erhebt sich die Gestalt des Widders, der die Flut durchschwimmt, auf seinem Rücken das Geschwisterpaar Phrixus und Helle, die vor den Ränken der bösen Stiefmutter an ferner Küste Zuflucht suchen. Die Composition hat die graziöseste Naivetät. Phrixus, im Uebergangsalter vom Knaben zum Jüngling, sitzt in entschlossener Reiterstellung auf dem stattlichen Thiere, vor ihm die etwas jüngere Schwester, welche im Gefühle geschwisterlicher Sicherheit sich an ihn schmiegt. Beide schauen den Wasserpfad zurück, den sie durchmessen haben; Phrixus hält seinen Mantel, der sich wie ein Segel hinter ihnen bläht, mit aufgehobener Rechten fest. Körper- und Gesichtsbildung, auch das Kostüm, entfernen sich leise von der Antike, aber die Darstellung gewinnt dadurch für uns nur um so mehr an Frische und Innerlichkeit; es ist ein leiser romantischer Hauch darin, der das alte Märchen für unser Gefühl wieder mit individueller Wärme beseelt. Durchweg liegt auch hier das feinste Formengefühl zum Grunde, und wie die Beiden bequem und leicht auf dem Widder sitzen, so erscheinen ihre Gestalten in vollem glücklichsten Einklange, jedes ihrer Glieder in zartester Bewegung und von allem conventionellen Wesen frei. Der Ton des Elfenbeins ist hierbei zugleich von sehr günstiger Wirkung.

Es ist gewiss ein Zeichen wahrhafter Kunstblüte, wenn sich auch in den kleinen Fächern und Zweigen der Kunst, die man mit Unrecht öfters als untergeordnete bezeichnet, eine selbständige Thätigkeit geltend macht, wenn sie aufhören zu kopiren und nachzuahmen, was von den Meistern der sogen. höheren Fächer erfunden und vorgearbeitet ist. Es zeigt, dass die künstlerischen Kräfte nicht ausschliesslich an einzelne bevorzugte Individuen geknüpft sind, dass sie vielmehr schon die Masse der künstlerisch Producirenden durchdrungen haben. Ueberhaupt ist mit dem Kopiren oder mit dem Vormachen behufs der Kopirung gar wenig gethan. Jedwede Kunstgattung, sei sie auch noch so unscheinbar, hat ihr eigenthümliches Feld, ihre eigenthümlichen Bedingnisse, und nur wer diese so genau kennt, dass er sich in ihnen

schlug ihn ins Wasser. Da theilte sich das Wasser auf beiden Seiten, und sie gingen trocken durchhin. Und als sie hinüberwaren, sprach Elias zu Elisa: Bitte, was ich dir thun soll, eh' ich von dir genommen werde. Elisa aber sprach: „dass dein Geist bei mir sei zwiefältig!" Da sagte Elias: Du hast ein Hartes gebeten; doch so du mich sehen wirst, wenn ich von dir genommen werde, so wird es ja sein; wo nicht, so wird es nicht sein.

Und da sie miteinander gingen und er redete, siehe da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen, und schieden die Beiden von einander, und Elia fuhr also im Wetter gen Himmel. Elisa aber sahe es und schrie: Mein Vater, mein Vater, Wagen Israels und seine Reiter! Und sahe ihn nicht mehr. Und er fassete seine Kleider und zerriss sie in zwei Stücke. Und hob auf den Mantel Eliä, welcher entfallen war, und kehrete um. (2. Buch der Könige, K. 2.)

Nach Friedrich Overbeck's Erfindung.

Elias-Darstellungen von deutschen Meistern. Das Opfer Eliä von Lukas Kranach dem Aeltern, vormals in der Schlosskirche zu Torgau, jetzt in der kath. Hofkirche zu Dresden. Der auf dem Flammenwagen durch die Lüfte fahrende Elias, — eine poesievolle Composition von Friedrich Overbeck, nach welcher

wir ein Abbild in Holz mittheilen. Die Sepiazeichnung dieses in der grossartigen Auffassung an die Antike erinnernden Bildes besass noch im J. 1837 der Kunsthändler Velten zu Karlsruhe. Elias auch im Overbeckschen Parnass der christlichen Kunst, jenem grossen Oelbilde, welches der Meister für das Frankfurter Kunstinstitut ausführte. Hier ist zu Elias, als das Ebenbild des Profeten, Johannes gesellt. „Der Profet in der Wüste vom Engel gespeist“, ein schönes Gemälde des bedeutenden Düsseldorfer Künstlers J. G. Meyer von Bremen. Der Engel neigt sich in edler Haltung zu dem greisen ruhenden Profeten und ist so ätherisch zart gebildet, dass man keine Worte finden kann, das Lob dieser Figur genügend auszüsprechen. Eine gelungene Darstellung des Profeten in der Wüste auch von einem andern Zöglinge der Schadowschen Schule: Moritz Berendt von Berlin. Elias von den Raben gespeist, Zeichnung und Radirung von Franz Sigrist.

Darstellungen von italischen Meistern. „Elias in der Wüste vom Engel gespeist“, eins der vollendetsten Gemälde von Guido Reni im Dome zu Ravenna. Eliasbild von Guercino im Palaste Barberini zu Rom. Der Profet bei der Wittwe von Sarepta, die ihm mit ihrem Knaben die leeren Oelgefässe weist: Gemälde mit halben Figuren von Bernardino Strozzi, gen. *il Capuccino*. (In der k. k. Gall. zu Wien, Nr. 3 im 6. Zimmer der ital. Schulen.) Das Opfer Eliä vor den abgöttischen Israeliten, eine Radirung von Giordano, bezeichnet: *L. Jordanus f. Francesco Palmiero formis*.

Eliasbilder von französischen Meistern. Hieher rechnet sich der ganz eigenthümliche Bilderschmuck der Kirche *S. Martino ai monti* zu Rom, in welcher man eine Reihe landschaftlicher Darstellungen in Fresko sieht, mit Figuren, welche Scenen aus dem Leben des Profeten Elias darstellen. Die Landschaften sind von Kaspar Dughet und die Staffirungen (angeblich) von Nikolaus Poussin. Elias und die Wittwe von Sarepta in einer schönen Landschaft, gestochen nach eigner Erfindung von Adrian Manglard (gest. 1760), in welcher Composition die Landschaft wiederum Alles und das Figürliche wenig besagt.

Darstellungen von Niederländern. Geschichte des Profeten in vier Blättern von Heinrich Goltzius (aus dessen erster Zeit). Drei Compositionen von Abraham Bloemaert: der Profet bei der Wittwe, der Profet in der Wüste von den Raben genährt, und die Auffahrt des Elias, wo Elisa dessen fallenden Mantel ergreift; alle drei durch schöne Stiche von *Jan van Saanredam* bekannt. Zwei Gemälde von Peter Paul Rubens: Elias vom Engel in der Wüste gespeist und getränkt (eine grosse für ein Karmeliterkloster bei Madrid gemalte, jetzt im Louvre befindliche Darstellung, gestochen von *Lauwers*) und die Himmelfahrt Eliä auf dem feurigen Wagen (ein in der 1717 abgebrannten Jesuitenkirche zu Antwerpen befindlich gewesenes Bild, von welcher durch Blätter von *Jan Punt* und *J. J. Preisler* bekannten Darstellung eine Meisterskizze in der Gall. zu Gotha getroffen wird). „Elias durch die Raben ernährt“, ein Blatt nach David Vinckebooms, gestochen von *Jan van Londerseel*. Vier Eliasbilder von Peter Potter, dem Vater Paul Potters: El. bei der Wittwe, El. vom Engel bedient, El. durch die Raben gespeist, und die Auffahrt Eliä, in vorzüglichen Stichen von *Peter Nolpe* bekannt. (Blätter in gr. Querfol.) „Elias in der Wüste Brot durch den Engel empfangend“, Gemälde von Thomas Willebort, gen. *Boschaert*. (Im Belvedere zu Wien, Nr. 19 im 3. Zimmer der niederl. Schule.) „Der heilige Vater Elias vom himmlischen Vater gesegnet“, Gemälde von Erasmus Quellinus, im Stich von *Lauwers* bekannt. „Elias ruft Gott an gegen die Baalsdiener“, Gemälde von Barthel Breemberg, Stich von *P. Nolpe*. Von dem gediegenen Stecher Nolpe, der zugleich Maler war, auch ein Blatt nach eigner Erfindung: das Opfer Eliä.

Englische Elias-Darstellungen. Die Erweckung des Sohnes der Wittwe, nach Th. James Northcote in schwarzer Manier gestochen von *John Murphy*. (*Elijah raising the Widow's Son*. In Grossfol.) Die Himmelfahrt Eliä — *the ascent of Elyah* — Blatt nach Lane, ebenfalls in Schwarzkunst ausgeführt von *John Martin*.

Elieser und Rebekka. Die köstliche Geschichte Eliesers von Damaskus, des Hausvogtes oder ältesten Knechtes Abrahams, der mit zehn Kameelen gen Mesopotamien auszog und am Brunnen vor der Stadt Nahor die edle Dirne fand, welche er zum Weibe für Isaak suchte, wird erzählt im 24. Kapitel des 1. Buches Mose. Die hier umständlich geschilderte Brunnenscene ist eine der dankbarsten Aufgaben für die Malerei und hat auch oft von tüchtigen Meistern bedeutsame Behandlung erfahren. Wir heben nur folgende Werke hervor. Im Museo del Prado zu Madrid: Elieser und Rebekka am Brunnen von Paul Veronese, nach welchem Gemälde man Stiche von *F. A. Meloni* u. A. hat. Zwei Compositionen der Brunnenscene von Carlo Maratti, gestochen von *R. van Audenaerd*. El. u. Reb. von Hermann

Swanevelt, gestochen von *J. G. Primavesi.* Ein Gemälde in der Dresdner Gallerie: die dem alten Elieser den Trunk reichende schöne Rebekka von dem Genueser Bernardo Strozzi. Eine ausgezeichnete Darstellung des aus Rebekka's Kruge trinkenden Elieser von Horace Vernet, welches ganz naturalistisch (genrehaft) aufgefasste, aber eigenthümlich grossartig ausgeprägte Bild durch und durch Orientalismus athmet. Ein Gemälde im Stuttgarter Museum von Friedrich Dörr aus Tübingen: Rebekka reicht am Brunnen dem alten Elieser den Krug hin, indess ein Knabe bei den Kameelen seiner wartet; im Hintergrunde mehre Gebäude auf einer Felsenhöhe, über welche der Weg führt, dort in der Nähe einer Baumgruppe ein Hirt mit Schafen. (Eine Leinwand von 7 Fuss 1 Zoll Höhe bei 8 Fuss 8 Zoll Breite.) Von Julius Schnorr von Karolsfeld eine reiche Composition des Elieser und der Rebekka am Brunnen, Sepiazeichnung aus dem J. 1820. (Diese durch Lithographie bekannt gewordene Handzeichnung befand sich in der Samml. Veit Hans Schnorrs, des Vaters, zu Leipzig. Daselbst waren auch zwei denselben Gegenstand betreffende Federentwürfe von Julius.) Von Bonaventura Genelli in München die herrliche Zeichnung des Elieser, wie er der Rebekka die Armspangen anlegt, während zwei Diener ihr noch andern Schmuck darbieten; charakteristisch aufgefasste orientalische Gestalten, im Hintergrunde Kameele. Von August Richter in Dresden das vortreffliche Bild der Rebekka am Brunnen, welches durch den Stich von *A. Krüger* bekannt ist. Endlich nennen wir noch, freilich nicht als zu empfehlendes Muster, eine Darstellung von dem Neapolitaner Giordano, dem bekannten *Fa presto,* der die Anbietung des Armschmuckes geschildert hat. (Vergl. das beigedruckte Abbild in Holz.) — Darstellungen Isaaks und Rebekka's bilden wieder eine eigne Klasse. Von Raffael ein Fresko: Isaak die Reb. liebkosend (in der 5. Arkade der vatikanischen Loggien). Von dem Schlesier Friedrich Bouterwek in Paris ein um 1840 vollendetes, vielbewundertes Oelgemälde: Isaak und Rebekka, bekannt durch den höchst kostbaren Stich von Allaix, den der Kölnische Kunstverein zum Nietenblatt für 1842 — 43 bestimmte.

(*Elieser bietet der Rebekka durch einen Diener die goldenen Spangen an. Nach Luca Giordano.*)

Eligius der Heilige, Bischof von Noyon (gest. im J. 659), wird mit Hammer und Zange — den Zeichen seines früheren Standes — dargestellt. Er war Goldschmied und Münzmeister unter dem Frankenkönige Klotar II. gewesen, und hatte als Laie bereits viel zur Verbesserung des Kirchenwesens gethan. Der allen Legendenwundern zum Grunde liegende Gedanke, dass ein ernstliches Gebet des Gerechten viel vermöge und dass der lebendige und zuversichtliche Christenglaube mächtig genug sei, Berge zu versetzen, wird durch die Erzähler und Darsteller der frommen

Bette. Und er schloss die Thür zu und betete eifrig zum Herrn. Dann legte er sich auf das Kind und legte seinen Mund auf des Kindes Mund, und seine Augen auf des Kindes Augen, und seine Hände auf des Kindes Hände, und breitete sich also über dasselbe, dass dessen Leib warm ward. Er aber stand wieder auf und ging im Hause betend einmal herum und breitete sich dann abermals über das Kind. „*Da schnaubte der Knabe siebenmal, darnach that der Knabe seine Augen auf.*“ Und Elisa rief den Gehasi und sprach: Rufe die Sunamitin. Und als sie kam sprach er: Da nimm hin deinen Sohn! Sie aber fiel Gott preisend zu des Profeten Füssen und freute sich ihres Sohnes.

(*Das Beilwunder. Nach einer Zeichnung von Overbeck.*)

Das **Beilwunder**. — Die Kinder der Profeten sprachen einst zu Elisa: Siehe, der Raum, den wir vor dir bewohnen, ist uns zu eng. Lass uns an den **Jordan** gehen und einen Jeglichen daselbst Holz holen, damit wir uns dort eine Stätte bauen, drin wir wohnen können. Er sprach: Gehet hin. Darauf sagte Einer: Mann Gottes, gehe mit deinen Knechten, und Elisa sprach: Ich will mitgehen.

„*Und er ging mit ihnen. Und da sie an den Jordan kamen, hieben sie Holz ab. Und da Einer ein Holz fällete, fiel das Eisen ins Wasser. Und er schrie und sprach: Ach, mein Herr! noch dazu ist es erborgt! Aber der Mann Gottes sprach: Wo ist es*

entfallen? Und da er ihm den Ort zeigte, schnitt er ein Holz ab und stiess daselbst hin. Da schwamm das Eisen. Und er sprach: Hebe es auf. Da reckte er seine Hand aus und nahm es."

Darstellungen. — Von Gillis van Coninexloy eine Gebirgslandschaft mit zwei Bären, welche die 42 Kinder zerreissen, die den Profeten verspottet hatten. Gestochen von *Nik. de Bruyn.* — Elisa ergreift den fallenden Mantel des auffahrenden Elias, Composition von Abraham Bloemaert, Stich von *Jan Saanredam.* — Elisa erweckt den Todten. Gemälde von Rembrandt in der Samml. des Sir Richard Colt-Hoare. Schwarzkunstblatt von *Earlom.* — Elisa nach der Stelle im 2. B. der Könige, K. 6, 32. Gemälde von Rembrandt, früher in der Samml. des Bartolommeo Bernardi zu Venedig, wo *Pietro Monaco* dasselbe stach. — Der Profet und die losen Kinder von Bethël, in einem sehr selten vorkommenden radirten Blatte vom Maler Jan oder Josse van Ossenbeeck. — Elisa mit seinem Stabe das in den Fluss gefallene Beil heraufholend, in einer sehr schönen Sepiazeichnung von Friedrich Overbeck, die sich noch 1837 im Besitze des Kunsthändlers Velten zu Karlsruhe befand. Nach dieser von *Ruscheweyh* 1827 (kleiner 1836) gestochenen Zeichnung ist beifolgender Holzschnitt bei Ed. Kretzschmar gefertigt.

Elisabeth, die Gemahlin des Priesters Zacharias zu Jerusalem, war ein Weib von den Töchtern Aarons und lebte mit ihrem Manne in grosser Gottseligkeit. Beide waren schon von vorgerücktem Alter, aber noch hatte kein Kind das Glück ihrer Ehe gemehrt. Da geschah es, dass dem Zacharias, als er eines Tages das Rauchopfer im Tempel verrichtete, ein Engel des Herrn erschien. Wie nun Zach. den himmlischen Sendling zur Rechten am Rauchaltare erblickte, durchfuhr ihn ein Schauer ob der blendenden Erscheinung. Aber der Engel sprach zu ihm: Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein Gebet ist erhört und dein Weib wird dir einen Sohn bescheeren, den du Johannes nennen sollst! Dieser aber, dein Sohn, wird gross sein vor dem Herrn, und er wird noch im Mutterleibe erfüllet werden vom heiligen Geiste! Und er wird vor dem Herrn herwandeln im Geiste und in der Kraft des Elias, zu bekehren die Herzen und zuzurichten dem Herren ein bereitetes Volk! Und Zacharias sprach zum Engel: Wie soll ich solches erkennen, da ich alt bin und mein Weib nicht minder betaget? Aber der Engel erwiderte: Siehe, ich bin Gabriel, der vor Gottes Throne stehet, und bin gesandt dir solches zu verkündigen. Und weil du mein Wort nicht mit Glauben empfangen, sollst du verstummen bis zum Tage, da solches geschehen wird! — Das Volk nun, welches draussen vor dem Heiligthum auf den Priester harrete, verwunderte sich, dass Zacharias so lange im Tempel verweilte. Da trat er endlich heraus, und siehe, die Stimme versagte ihm, und er winkte dem Volke und ging stumm durch die Menge. Und es begab sich nach einigen Tagen, dass sich Elisabeth Mutter fühlte. Und sie verbarg sich ganze fünf Monde, im Stillen sich freuend und Gott preisend, der die Schmach der Unfruchtbarkeit von ihr genommen. Inzwischen aber war auch Elisabeths Freundin, die Jungfrau Maria aus dem Stamme Davids, gesegnet worden. Diese hatte einen Zimmermann, Namens Josef, zum Vertrauten, aber der Engel Gabriel kam zu ihr in ihr Gemach zu Nazareth und sprach: Gegrüsset seist du, Maria, du Gesegnete unter den Weibern! Und Maria erschrack sehr ob der Rede. Der Engel aber sprach: Fürchte dich nicht, Maria, denn du hast Gnade gefunden bei Gott und wirst gebären einen Sohn, dem du den Namen Jesus geben sollst. Und da Maria frug: Wie soll das zugehen, sintemal ich nichts vom Manne weiss? erwiderte der Engel: So wird der heil. Geist über dich kommen und die Kraft des Höchsten dich überschatten, darum auch das Heilige, das du gebierst, Gottes Sohn genannt wird! Und siehe, Elisabeth, deine Befreundete, ist auch schwanger mit einem Sohne, sie, die schon alt und als Unfruchtbare verschrieen ist! Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. Und als der Engel dieses gesprochen, sprach Maria in ihrer Demuth: Mir geschehe wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr. Maria aber stand auf in den Tagen ihrer Schwangerschaft und ging mit Beschwer auf das Gebirge nach der Stadt Juda. Und kam zum Besuch in das Haus Zachariä und grüsste Elisabeth. Und als Elisabeth den Gruss der Maria vernahm, hüpfte das Kind in ihrem Leibe. Und Elisabeth ward voll des heiligen Geistes und rief laut: Gesegnet bist du unter den Weibern, und gesegnet ist die Frucht deines Leibes! Siehe da ich die Stimme deines Grusses hörte, hüpfte vor Freuden das Kind in meinem Leibe. Und selig bist du, die du geglaubet hast, denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist! Und Maria sprach: Meine Seele erhebt den Herrn und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes! Und Maria blieb bei Elisabeth gegen drei Monde; darnach kehrte sie wieder heim. Für Elisabeth aber war bereits die Zeit da, wo sie gebären musste. Und sie gebar einen Sohn. Und ihre Nachbarn und Freunde kamen am achten Tage das Kindlein zu be-

Mariens Besuch bei Elisabeth. Fresko von Domenico Ghirlandajo in Sta. Maria novella.

esse verloren, seit der Glaube an das Heilige fehlt, was jene Frauen unter dem Herzen tragen sollen.

Unter den italischen Malerwerken, welche jenen Vorgang veranschaulichen, ist am Berühmtesten das Heimsuchungsbild, welches Raffael für die Kapelle des päpstlichen Kammerherrn Giovan Battista Branconio in S. Silvestro dell' Aquila in den Abruzzen malte. Maria ergreift mit jungfräulicher Scham die Hand der links herkommenden Elisabeth. Den Hintergrund bildet eine vom Jordan durchströmte Landschaft, wo Christus getauft wird, — ein Anachronismus, den sich Raffael wegen des Taufnamens des Bestellers erlaubte. Man liest auf dem Bilde: *Raphael Urbinas. f. Marinus Branconius fieri fecit.* Aus dieser Inschrift könnte man schliessen, dass Marino Branconio dieses Bild habe malen lassen, allein man liest auf einer Marmorplatte in besagter Kapelle, dass Joh. Baptist Branconio es bestellt habe. Laut einer archivarischen Notiz aus Aquila hat Raffael dafür einen Ehrensold von 300 Scudi empfangen. Wie hoch dieses Gemälde zu Aquila geschätzt wurde, beweist der Rathsbeschluss vom 2. April 1520, wonach unter keinem Vorwande eine Kopie davon gemacht werden durfte. Im J. 1610 wurde indess dem *Andrea Urbani* gestattet, es für den Hauptaltar der Compagnia dell' Umiltà nachzumalen. Ein andres Nachbild von *Pompëo Cesari* befindet sich im Hause des Marchese de Torres jener Stadt. Philipp IV. von Spanien erwarb das Urbild im J. 1665 und stellte es im Escurial auf. Im J. 1813 nahmen es die Franzosen mit nach Paris, wo es von Holz auf Leinwand übertragen ward. Seit 1822 ist es dem Escurial zurückgegeben. David Passavant, der neue Hauptschriftsteller über Raffael, ist der Meinung, dass Giulio Romano den grössern Theil dieses Gemäldes ausgeführt habe. Dasselbe ist übrigens von wundervoller Wirkung. Bei Betrachtung desselben bricht eine geistreiche Dame (Frau von Humboldt in ihrem Bericht über die raffaelischen Bilder in Spanien) in die Worte aus: „Selig der Glückliche, welchem ewig diese Bilder der Schönheit, diese Ideale erhöhter Menschheit vor der Seele schweben!" — Stiche nach besagtem Gemälde hat man von *Charles Pierre Jos. Normand,* Baron *Desnoyers* und Andern.

Eine ältere Darstellung ist das Fresko in der Kirche *Sta. Maria novella* zu Florenz, welches von der Hand des ersten Lehrmeisters Michelangelo's, Domenico Corradi del Ghirlandajo, herrührt. Der Maler bereicherte diesen Marienbesuch bei El. mit dem Bildnisse der damals (Ende des 15. Jahrh.) berühmten florentinischen Schönheit *Ginevra Benci.* Sie ist die grösste der drei Frauen auf der rechten Seite des Bildes. (Vergl. den Holzschnitt auf S. 419.)

Von dem Venezianer Fra Sebastiano del Piombo ein Besuch bei El. in der Gall. des Louvre. Ein Kniestück, bezeichnet: *Sebastianus Venetus faciebat Romae MDXXXI.* Die grossen Formen, der Adel der Charaktere dieses trefflichen Bildes zeigen den Einfluss des Michelangelo. Der graubräunliche Fleischton ist sehr gesättigt und harmonisch. Letzteres gilt auch von den Farben der Gewänder, welche hell und in den Lichtern freskoartig gehalten sind. Die Finger sind etwas spitz, die Falten etwas lahm. Dies Gemälde kam von Fontainebleau nach Paris. Es ist von *S. Thomassin* gestochen worden. Dieselbe Darstellung hat auch *Queverdo* geätzt und *Pigeot* mit dem Grabstichel vollendet.

Eine den Besuch bei El. vorstellende Skulptur kennt man von Francesco Moschino, dem Sohne des Simone Mosca. Sie befindet sich am Altare *della Visitazione* im Orvieter Dome und datirt aus dem J. 1533.

Gemälde der Heimsuchung vom Brescianer Moretto (gut gestochen von *Francesco Cecchini*). — Fresko von dem Florentiner Fr. Rossi in S. Giovanni della Misericordia zu Rom; eine figurenreiche Composition, welche durch *B. Passaroti* breit geätzt ward. *G. Ghisi* und *J. Matham* haben diese Darstellung von der Gegenseite gestochen, wo die Hauptgruppe der beiden Frauen links erscheint. — Gem. von dem Sieneser Marco di Pino (Marco da Siena), durch ein Blatt von *Cornelius Cort* bekannt, welches ohne den Namen des Stechers kursirt. — Gem. von dem Urbiner Federigo Baroccio, wo eine als Seltsamkeit berühmte, weit hergeholte Allegorie vorkommt. Der Maler hat nämlich auf den Monat Juli anspielen wollen, in welchen das Fest der Heimsuchung fällt, und zu diesem Behufe eine Figur mit Strohhut versehen. — Heims. der El., Malerradirung von Carlo Maratti.

Deutsche Darstellungen. In der Gemäldesammlung des Frhrn. von Lassberg zu Meersburg eine schöne altdeutsche Tafel: Maria und Elisabeth sich die Hände reichend, Erstere in grünem Kleide und blauem Ueberwurfe, Letztere in rothem Kleide und weissem Tuche, das schleierartig über den Kopf geworfen ist. Die Figuren in ¾ Lebensgrösse auf Goldgrund sind Kniestücke, waren aber ohne Zweifel früher ganz. Die eigenthümliche Anmuth in den Köpfen, die etwas magern Hände und der grossartig schön gedachte Faltenwurf deuten zusammen nebst der Farbenpracht auf Bar-

tholomäus Zeitblom als den Schöpfer dieser Figuren. Demselben schwäbischen Meister gehören in der Kapelle des hohenzollerschen Schlosses Krauchenwies acht Tafeln an, die zu seinen schönsten Werken zählen und unter andern auch die Darstellung der Zusammenkunft Mariens mit Elisabeth bieten. Auf diesem Bilde ist auch Josef, hinter Marien stehend, angebracht. Auf der Rückseite dieser Tafel ist Christus am Oelberg gemalt. — Eine schöne Composition von Albrecht Dürer in dessen 1511 herausgegebener Bilderreihe aus dem Marienleben: „Maria und Elisabeth vor Josefs Wohnung sich umarmend." Nachgestochen von *Marcantonio*. — Der Besuch bei El. von Hans Baldung, Flügelbild des berühmten Hochaltarwerkes zu Freiburg im Breisgau. In dieser schön gedachten Darstellung ist namentlich der Kopf der Elisabeth voll Ausdruck, das kunstlose Gewand derselben in gutem Style. Maria und die Landschaft des Hintergrundes sind der Hand eines spätern Auffrischers verfallen. — Heimsuchung von Veit Stoss, Schnitzwerk an dessen Altare vom J. 1523 in der Bamberger Marienkirche. — Bes. bei El. nach Bendemann in Holz gestochen von *Hugo Bürkner*.

Bilder von Niederländern. Die Besuchung Elisabeths von dem italisirten Dionys Calvart von Antwerpen (in der Gemäldegallerie der Petersburger Eremitage). — Schöne Composition des Marianischen Besuchs von Rubens, Flügelbild der berühmten Kreuzabnahme in der Antwerpener Kathedrale. Bekannt durch die Stiche von *Peter de Jode* und *Paul Pontius*, sowie durch die gegenseitige Kopie des Jodeschen Blattes von *François Ragot*. Auf einem schönen Blatte mit der Adresse: *Corn. Galle et Corn. de Boudt exc.* ist der Mann mit dem Esel weggelassen. *J. Jeaurat* stach nach diesem Blatte 1719, *N. de Visscher* kopirte es für die grosse Bilderbibel, und *A. Voet* stach die Hauptfiguren der obern Gruppe: Maria, Elisabeth und Zacharias. — Ein Heimsuchungsbild angeblich von Rubens findet sich auch in der reichen Gallerie Borghese zu Rom. Der Gegenstand ist ganz herabgezogen in das Leben einer niederländischen Bürgerfamile. Maria, den Kopf mit einem Reisehütchen bedeckt, geht, schon oben auf der Freitreppe angelangt, gemessen aber rüstig auf Elisabeth zu, welche als ein zahnloses, verschrumpftes, gutmüthig aussehendes Mütterchen (das in ihrem schwarzen Anzuge einer Landpfarrersfrau ähnelt) sie empfängt. Zacharias und Josef umärmeln einander. Eine Magd, ziemlich ungraziös und in eine holländische oder niederdeutsche Dorfschenke passend, klappert im Vorgrunde, wo Hühner umherlaufen, mit ihren Holzschuhen. Ein Weinstock rankt sich an der ländlichen Wohnung empor. Das Kolorit ist frisch, heiter und anmuthig, die Ausführung sorgfältig. — Von Pieter de Molyn von Harlem (dem *Cav. Tempesta* in Italien) ein Gemälde der Heims., wonach *Leonardo Norsini* (*Parasole*) einen Holzschnitt geliefert hat.

Unter den französischen Darstellungen ist bemerkenswerth das Heimsuchungsbild von Pierre Mignard, welches durch den Stich von *J. L. Roullet* bekannt ist.

Ausser den Besuchsbildern kämen noch die vielen heiligen Familien in Betracht, wo Elisabeth figurirt. Indess nennen wir nur das eine berühmte Bild, welches unter dem Namen der Perle im Escurial glänzt. Es ist dies Raffaels Darstellung der Maria und Elisabeth mit den Kindern. Die heil. Jungfrau, das Christkind auf dem Knie haltend, umfasst traulich die heil. Elisabeth, die sich in ihren Schooss stützt. Beide schauen freundlich nach dem kleinen Johannes, der dem göttlichen Gespielen Früchte in seinem Felle bringt. Nach diesem vielfach nachgebildeten Gemälde findet man in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg eine gelungene Porzellanplatte von Joh. Andr. Hirnschrot aus dem J. 1832.

Elisabeth, Name mehrer Fürstinnen christlicher Zeit, an deren Persönlichkeit und Lebensgeschichte Werke der Kunst anknüpfen. Die Berühmteste dieser fürstlichen Frauen ist die heilige Elisabeth von Ungarn und Thüringen. Sie war die Tochter des Königs Andreas von Ungarn und ward bereits als vierjähriges Kind mit dem elfjährigen Ludwig, Sohne des Landgrafen Hermann von Thüringen und Hessen, verlobt. Dies geschah, wie es heisst, durch die Vermittelung Klingsors, des hochberühmten Meistersängers und Arztes am ungarischen Hofe, den die Landgräfin Sophie auf Verlangen Heinrichs von Ofterdingen nach der Wartburg hatte kommen lassen, um beim Streite der grossen Minnesingerversammlung daselbst die letzte Entscheidung zu geben. Eine Gesandtschaft des Landgrafen Hermann holte das verlobte Kind nebst der reichen Mitgift aus Ungarn ab, und das kindliche Bräutchen wurde nun auf der Wartburg erzogen. Als das Mädchen ihr vierzehntes Jahr erreicht hatte, erfolgte ihre feierliche Vermählung mit dem jungen Landgrafen Ludwig VI. (im J. 1221). Dieser hatte in seinem 16. Jahre die Regierung der Thüringerlande angetreten, war in seinem 18. Jahre zum Ritter geschlagen worden und galt für die edelste Blüte des thüringischen Ritterthums, die sich während vielfacher Kämpfe in

Meissen, Schlesien und Mähren stets schöner und herrlicher entfaltete. Ein Jahr nach seiner Vermählung stattete er mit Elisabeth und ansehnlichem Gefolge einen Besuch am ungarischen Königshofe ab, wo Elisabeths Vater Andreas das junge Fürstenpaar mit grosser Pracht empfing und ihrem ritterlichen Gefolge viele Gelegenheit gab, sich in Turnieren mit dem ungarischen Adel zu messen. Reich beschenkt kehrten Ludwig und Elisabeth mit ihren Rittern und Reisigen nach Thüringen zurück und in allen Burgen ihrer Lande hallte die Kunde von der glänzenden Ungarfahrt wieder. Neue Fehden riefen den Landgrafen nach der Wartburg zurück, und während er in ritterlichen Zügen seine Tapferkeit und Ergebenheit gegen Kaiser und Reich bewährte und Unterdrückte gegen Gewaltthat schützte, übte sein liebes Gemahl Elisabeth daheim mit frommem Sinne die stille Tugend weiblicher Mildthätigkeit. Schon von zartester Kindheit an zeigte sich bei ihr ein tiefreligiöser Sinn, der ihrem Wesen etwas Schwermüthiges und Gedrücktes verlieh, so dass sie ausser ihrem Verlobten Niemandem am Hofe gefallen konnte. Hier hatte man bisher nur Gesang und Waffenklang geliebt, der bei ritterlichen Spielen von der Wartburg in die schönen Thäler und Auen hinaberscholl. Auch hielt sie gar nichts auf ihr Aeusseres, und geberdete sich schon als Kind in solcher Demuth, dass sie beim Eintritt in die Kirche ihre Krone ablegte, wie sie denn auch als Landgräfin es möglichst vermied mit solcher Prunkzier zu erscheinen. Inzwischen nahm ihre bis zur Magdsdemuth gehende Frömmigkeit einen völlig schwärmerischen Charakter an. Sie begann alle Freuden des Lebens mit Verachtung zu betrachten und brachte ganze Nächte mit Andachtsübungen zu. Ja der Pfaffe Konrad von Marburg, der über das weiche Gemüth der Fürstin die vollkommenste Herrschaft gewonnen, trieb Elisabeth bis zu den härtesten Selbstgeisselungen. Auch ihr Gemahl war von diesem geistlichen äusserlich sehr frommen Scheusal, dem würdigen Vorgänger Loyola's, umgarnt worden; er hatte diesem Manne, der alle Vernünftigdenkenden jener Zeit auf den Scheiterhaufen zu bringen suchte, die Aufsicht über Thüringens sämmtliche geistliche Lehen übergeben und ihn zum Beichtvater seiner Gemahlin ernannt. Einst hatte Elisabeth wegen Ankunft der Markgräfin von Meissen die Kirche versäumen müssen und war darauf dem zürnenden Priester, dem sie in ihrer geistigen Schwachheit unbedingten Gehorsam gelobt hatte, demüthig zu Füssen gefallen. Aber Konrad, mit diesem Fussfall nicht zufrieden, züchtigte eigenhändig die Kammerfräulein der Fürstin, welche diesmal durchaus an der Versäumniss Schuld sein mussten, mit Ruthenstreichen, die offenbar der Elisabeth selbst galten. Hierauf musste ihm El. im Katharinenkloster zu Eisenach geloben, sich nie wieder nach ihres Mannes Tode zu verehelichen, sowie von Stund an nichts mehr zu geniessen, von dessen rechtlichem Erwerbe sie nicht auf das Festeste überzeugt sei. Dies Verbot brachte in die ohnehin geistig gedrückte Elisabeth eine solche Aengstlichkeit, dass sie oft an der reichbesetzten Tafel ihres Gemahls Hunger litt und von dem vielen Aufgetragenen nur wenige Honigbrötchen ass, über deren rechtmässigen Erwerb sie Gewissheit hatte. Auch die Erquickung des Schlafes gönnte sie sich nicht; sie stand, wie ihr der Pfaffe befohlen, zu bestimmten Zeiten der Nacht auf, um Gebete, Kniebeugungen und Kasteiungen zu verrichten; zu diesem Zwecke liess sie sich mittels eines Bandes, das sie sich beim Bettgehen an den Fuss band, von den Dienerinnen wecken. Der ritterliche, aber ebenfalls nicht geistig starke Gemahl wagte aus Scheu vor dem Pfaffen keine Einsprache gegen die Abmarterung seiner Frau zu thun; er bat sie nur — sich möglichst zu schonen. In Abwesenheit ihres Gemahls legte sie alles vornehme Gewand bei Seite und ging wie die Aermste des Landes. Kam ihr Gemahl einmal heim, so zeigte sie sich ihm zwar im Schmuck, aber nur — um ihm, wie sie meinte, keine Veranlassung zur Sünde zu geben. Beim ersten Kirchgange nach ihrer Niederkunft ging sie — im stärksten Gegensatz zur damaligen Sitte, wonach die Frauen bei solcher Gelegenheit ihren reichsten Schmuck anlegten — in einem Wollengewande und mit dem Kind auf dem Arme barfuss den steinernen Weg von der hohen Wartburg hinab zu der entfernten Kirche nach Eisenach, und beschenkte dann bei der Rückkehr mit diesem Kleid eine hilfsbedürftige Frau. Die Tugend der Mildthätigkeit, die ihrem ächtweiblichen Herzen entsprang, übte sie auf das Unbegrenzteste; sie spann Wolle zu Kleidern für die Armen, besorgte die Bestattung Hilfsbedürftiger, scheute nicht Weg noch Schmuz, um Kranken Trost und Labe zu bringen, und erbaute sogar unter der Wartburg ein grosses Haus, in welches sie alle Schwachen und Kranken aufnahm. So stiftete sie auch noch andre wohlthätige Anstalten, z. B. das noch heute zu Eisenach bestehende St. Annenhospital, und auf Konrads Betrieb mehre Klöster. In den J. 1225 und 26, wo Hungersnoth, Pestilenz und Ueberschwemmung das Thüringerland heimsuchten, speiste sie, unbekümmert um den Stand ihrer Einkünfte, neunhundert Arme auf der Wartburg, und um die Noth derselben auf Einmal zu beenden, verkaufte sie in Abwesenheit ihres Gemahls so viele

Aecker, Dörfer und Städtchen, dass sie daraus 64,000 Goldgulden löste, welche sie an Einem Tage unter die Armen vertheilte. Dieser frommen Verschwendung setzte Landgraf Ludwig keine Schranken, denn als ihm seine Amtleute darüber Vorstellungen machten, erwiderte er: „Nun — lasset mein liebes Elisabethlein den armen Leuten Gutes thun, und was sie vergibt um Gottes willen, da rede ihr Niemand ein, allein dass sie mir nur die Wartenburg und die Neuburg (Naumburg) nicht verschenkt, so bin ich es wohl zufrieden!“ Trotz seiner zärtlichen Liebe zu El. bewog den Landgrafen sein christlicher Rittersinn, vom Bischof Konrad von Hildesheim das Kreuz zu nehmen und Kaiser Friedrich den Zweiten auf dessen Zuge gegen die Sarazenen zu begleiten. Es gab für den Ritter nichts Edleres, als gegen die Ungläubigen zu streiten, kein Tod dünkte ihm schöner als der im Kampfe auf heiliger Erde. Elisabeths Schmerz war unaussprechlich, als sie Ludwigs Willen erfuhr; nur der hohe Zweck der Kreuzfahrt mochte ihr einigen Trost gewähren. Ludwig übergab zu Schmalkalden die Regierung seinem Bruder Heinrich Raspe und empfahl ihm die Sorge für die Seinigen. Seine drei Kleinen, der 1223 geborene Hermann und die 1224 und 25 geborenen Sophien (wovon die Aeltere, nachmals mit Heinrich V. von Brabant vermählt, die Mutter Heinrichs des Kindes ward, des Ahnherrn des Hessischen Hauses), konnten ihm nur den Abschiedsgruss zulallen, und Elisabeth, die das vierte Kind (die nachgeborne Gertrud) noch unterm Herzen trug, begleitete ihn noch zwei Tage zu Pferde über Schmalkalden hinaus, bis sie den herben Schmerz der Trennung überwand. Mit dem letzten Händedruck gab ihr Ludwig zum ewigen Gedenken einen kostbaren Fin-

Die heil. Elisabeth von Ungarn und Thüringen.
(Nach dem Gemälde Murillo's in der Akademie von S. Fernando zu Madrid.)

gerring mit einem Hyazinth, worauf das Lamm Gottes eingegraben war. Hierauf wandte sie ihr Ross und kehrte nach der Wartburg zurück. Trübe Ahnungen bemeisterten sich der Elisabeth, als eines Tages der Hyazinth aus seiner goldenen Fassung sprang. Noch ehe sich Ludwig durch den Kampf gegen die Sarazenen den Himmel hatte erwerben können, warf ihn ein bösartiges Fieber schon zu Otranto auf das Lager, wo er in seinem 27. Lebensjahre im Nov. 1227 verstarb. Als die Nachricht davon nach der Wartburg gelangte, schien der Schmerz Elisabeths Herz zu zerreissen; sie sank zur Erde und rief: Nun ist mir die Welt gestorben und Alles, was mich noch freute, mit ihm! Jetzt ward sie von ihrem Schwager Heinrich Raspe auf das Unbarmherzigste behandelt und von der Wartburg vertrieben. Voll Gottvertrauen zog die Fürstin als Bettlerin mit ihren Kindern nach Eisenach hernieder und brachte, da die angesehenen Bürger nicht wagten sie aufzunehmen, eine rauhe Winternacht in der Hofhalle eines armen Schenkwirthes zu. Sie ertrug standhaft dies alles, und erfreut über solche Prüfungen, liess sie am frühen Morgen in der Kirche des Barfüsserklosters ein *Te Deum* anstimmen. Hierauf erbarmte sich ihrer die Aebtissin von Kitzingen, ihre Muhme, durch deren Fürsprache beim Bischof Eckbert von Bamberg sie das Schloss Bottenstein zum Sitz erhielt. Unterbrochen ward hier ihr stilles Leben nur einmal, als nämlich die irdischen Reste ihres Gemahls, in silberner Kapsel verwahrt, von einem Maulthier getragen und von treuen Vasallen begleitet, in Bamberg ankamen. Elisabeth zog ihnen mit der Geistlichkeit unter grossem Volksauflaufe entgegen, und feierlich wurden die Gebeine des geliebten Fürsten im Kloster zu Reinhardsbrunn beigesetzt. Hier fand die Trauernde nun süssen Trost in brünstigen Gebeten, die sie am Grabe ihres Gemahls verrichtete. Die treuen Ritter aber, welche mit dem Leichnam ihres Herrn zurückgekommen, nahmen mit männlichem Muthe sich der von Heinrich Raspe verstossenen Wittwe an; namentlich war es der hochherzige Rudolf von Vargel, der den Landgrafen in Gegenwart vieler Edlen so furchtbar zur Rede setzte, dass dieser in sich ging und die Hand zur Versöhnung mit seiner Schwägerin bot. Hierauf bezog El. im J. 1228 wieder die Wartburg, doch erneuerte sich hier nur zu bald das Missverhältniss zum Landgrafen, der ihr endlich, um sich und sie zufrieden zu stellen, die Stadt Marburg in Hessen mit allem Zubehör zum Wittwensitz überwies. Begleitet von ihren Hoffräulein Judith und Elsentraut, bezog sie zu Marburg ein Bürgerhäuschen, um fortan lediglich der Andacht und dem Wohlthun zu leben. Von ihrem 500 Mark betragenden Witthum stiftete sie daselbst eine Kapelle und ein Hospital nebst Armenhaus, welches sie dem 1226 verstorbenen heil. Franz von Assisi weihte. Sie selbst brachte in diesem Hospiz ihre letzten Tage zu, wo sie angethan mit einem kurzen grauen, aus den verschiedenfarbigsten Lappen zusammengeflickten Mantel, als die demüthigste Klosterfrau lebte. So bedauernswerth die Schwäche und der Irrthum erscheinen, worin El. befangen war, so ergreifend und rührend dagegen ist doch jene tieffromme Demuth, wodurch sich die Fürstin zur freiwilligen Bettlerin machte. Mit Abscheu aber wird man erfüllt gegen den Marburger Pfaffen Konrad, der dies gute Herz um alle Freuden der Erde betrog, lediglich um seine Herrschsucht zu befriedigen und seiner gleissnerischen Nichtswürdigkeit den Ruhm zu sichern, eine Heilige gezogen zu haben! Was er der Königstochter früher durch Züchtigung ihrer Kammerfräulein angedroht hatte, verwirklichte er, als sie ihm zu Marburg vollständig unter die geistliche Klaue gerathen. Er behandelte sie, um ihr den letzten Rest eines eignen Willens zu nehmen, für das geringste Sündchen gegen seine Befehle mit Backenstreichen, entfernte von ihr die beiden Dienerinnen, die ihre treuesten Freundinnen und stete Begleiterinnen in den Tagen des Glanzes wie der Erniedrigung gewesen, und zwang sie — weil er es übel vermerkte, dass die Marburger ihr noch Ehre erwiesen — aus der Stadt zu wandern und eine Hütte des Dorfes Wehrda zu beziehen, wo er ihr ein blödsinniges Mädchen, ein taubes und hartes Weib und einen Laienbruder zur Bedienung und Gesellschaft bestellte. Als der Ungarkönig Andreas II. von allen den Leiden seiner Tochter hörte, sandte er sofort den Grafen Panias ab, um sie zur Rückkehr ins Vaterland zu bewegen. Der Gesandte fand sie als Wollspinnerin für Arme, konnte aber in ihrem Herzen nicht die leiseste Regung für Vater und Vaterland bewirken. Geistig und körperlich zerrüttet durch die unaufhörlichen Andachtsanstrengungen und Selbstgeisselungen starb Elisabeth am 19. Nov. 1231. (Der Pfaffe Konrad, der sie mit seinen Lehren und Befehlen *in majorem Dei gloriam* langsam hingemordet, empfing seinen Lohn am 30. Juni 1233, an welchem Tage mehre Ritter, die er als nächste Opfer seines Inquisitionsgiftes bezeichnet hatte, diesen ultramontanen Drachen erschlugen.)

Am siebenten Tage nach ihrem Tode wurde Elisabeth in der von ihr erbauten Franziskanerkapelle zu Marburg feierlich beigesetzt, und zwei Tage nach ihrer Bestattung nahmen die vermeintlichen Wunder ihren Anfang, wodurch ihre Gruft so

berühmt geworden ist. Für diese Wunder sorgte der berüchtigte Konrad, der sie im J. 1232 in Gegenwart des Mainzer Erzbischofs und anderer hohen Geistlichen zu Marburg aufzeichnete. Dieser Wunderkatalog wurde durch den Abt Bernhard von Buch und durch Elisabeths Schwager, Konrad von Hildesheim, dem Papste Gregor IX. überreicht. Hierauf erfolgte am 27. Mai 1235 die Heiligsprechung der Landgräfin im Dominikanerkonvente zu Perugia. Die Erhebung ihrer Gebeine aber geschah am 27. Mai 1236 in Gegenwart Kaiser Friedrichs II., welcher der Heiligen eine goldene Krone und seinen goldenen Mundbecher weihte. Der 19. Nov., ihr Todestag, wurde zum Tag ihrer Verehrung bestimmt.

Ueber ihren Gebeinen erhob sich bald eine ihr geweihte prächtige Kirche, wozu Elisabeths Schwager Konrad, der fünfte Hochmeister der Deutschordensritterschaft, am 15. August 1235 den Grundstein legte. Zwanzig Jahre dauerten die Grundbauten und fast 100 Jahre verstrichen, bevor das Innere der berühmten Elisabethkirche Marburgs zur Vollendung gedieh und die erstaunliche Menge wallfahrtender Pilger aufnehmen konnte. Das nördliche Chor der in Kreuzform und mit gleichhohen Schiffen angelegten Kirche (die für das erste vollendete Hauptwerk der Entwickelungsperiode des germanischen Bausystems in Deutschland gilt) wurde zur Aufstellung des wundervollen Grabmales der Heiligen bestimmt. Dieses Denkmal — eins der merkwürdigsten deutschen Kunstwerke aus der letzten Hälfte des 13. Jahrh. — ruht, umgeben von einem eisernen Gitter, auf einem 3 Fuss hohen Gestelle, und hat die Form eines mit Säulen gezierten Hauses mit einem hohen abhängigen Dach. Seine Länge beträgt 6, seine Breite 2, seine Höhe 3½ Fuss. Das Monument selbst ist von Eichenholz, mit dickem sehr stark vergoldetem Kupferblech überzogen. Die daran angebrachten zahlreichen Figuren hingegen, sowie auch die schönen Basreliefs auf dem Deckel, welche Scenen aus dem Leben der heil. Elisabeth darstellen, sind durchgehends von feinem Silber und stark vergoldet. Fromme Ritter und Pilger beschenkten dies Grabmal reich mit Perlen und Edelsteinen, die sie von ihren Zügen aus Palästina, Griechenland und Italien mitbrachten, und bald schmückten es 824 kostbare Steine, 59 Perlenmutterplatten, zwei grosse und viele kleine Perlen.

In diesem Grabmale wurden die Gebeine der heil. Elisabeth aufbewahrt, bis sie der Landgraf Philipp von Hessen bei Einführung des evangelischen Gottesdienstes herausnehmen und in einem Sack an einem geheimen Orte in der Elisabethkirche begraben liess. Das Monument wurde, nachdem man die Gebeine und Kleinodien herausgenommen, wieder gehörig aufgestellt; doch hatte es eben so wenig Ruhe wie die heiligen Gebeine, die es verwahrt hatte: denn es wurde im J. 1546, der damaligen Kriegsunruhen wegen, nach der Festung Ziegenhain gebracht, und erst nach zwei Jahren wieder nach Marburg zurückgeführt. In demselben Jahre, 1548, wurden die Gebeine der heil. Elisabeth aus der Gruft geholt, dem Hochmeister der Deutschordensritter übergeben, und darauf wahrscheinlich beim Hochaltar beigesetzt. Hierbei mögen viele Stücke abhanden gekommen sein; zum Wenigsten rühmt sich die Elisabeths-Kapelle zu Breslau den Kopf dieser Heiligen zu besitzen, während eine Rippe derselben in Brabant, ein Finger aber in Darmstadt sein soll. — Das Monument blieb seit 1548 an geweihter Stelle, bis es im December 1810 auf Befehl der westfälischen Regierung nach Kassel gebracht, und bald in Privathäusern, bald in öffentlichen Gebäuden aufgestellt ward, bis es endlich im J. 1813 einen schicklicheren Platz in der katholischen Kirche zu Kassel hinter dem Altare fand. Erst als der vertriebene Kurfürst Wilhelm I. seinen rechtmässigen Sitz zu Kassel wieder eingenommen, kehrte auch 1814 das Monument nach Marburg zurück, um von Neuem die dortige Kirche zu schmücken. Doch die Habsucht hatte das Monument geplündert und verstümmelt; allein 117 der köstlichsten Edelsteine und die grössten Perlen waren entwendet. (Ueber die antiken geschnittenen Steine vom Grabmal der heil. Elisabeth hat Friedrich Creuzer in seinen 1834 zu Leipzig erschienenen „Beiträgen zur Gemmenkunde" berichtet. Zu den merkwürdigsten Gemmen, welche den Reliquienkasten schmückten, gehört der von Creuzer S. 105 beschriebene, Taf. V. 31. abbildlich gegebne Stein, welcher einen lorberbekränzten Apollokopf zeigt, mit einem Lorberzweige daran und einem Schwänchen dahinter, nebst der Aufschrift *Παιαν*, die den siegreichen und beruhigten Gott bezeichnet.)

Die in dem jugendlichen Alter von 24 Jahren verstorbene Heilige hatte in ihrem Aeussern sehr viel Einnehmendes und besass bei einem schönen Wuchse einen edeln Anstand. Der Thüringische Chronist Adam Ursinus schildert sie als eine schöne Brünette von mittler, etwas untersetzter Gestalt. Unter den Wundern, die bald nach Elisabeths Tode erzählt wurden, ist das schönste das Blumenwunder, welches sich auch am Natürlichsten auslegen lässt. Es heisst nämlich, dass Elisabeth einst bei theurer Zeit von der Wartburg herabgegangen sei, um einen Korb voll Lebens-

mittel an arme Wanderer zu vertheilen, aber auf dem Wege dahin ihre feindlich gesinnte Schwiegermutter getroffen habe. Von dieser sei jener Korb flugs zurückgetragen und Elisabeth bei dem Landgrafen angeklagt worden, dass sie die schon auf der Burg mangelnden Lebensmittel an die niedrigsten Landstreicher verschwende. Als aber der Korb geöffnet worden sei, hätten sich nichts als Feldblumen (nach Andern Rosen) darin vorgefunden. Diese Legende ist der Gegenstand vieler Gemälde geworden; ein solches Bild sieht man auch in der Kapelle der Wartburg — in den Darstellungen erscheint Elisabeth in der Regel gekrönt, bald mit königlicher, bald mit gräflicher Krone; auch werden ihr nicht selten drei Kronen zuertheilt, die man in Rücksicht auf Elisabeths in allen Perioden gleich musterhaftes Leben symbolisch deuten und auf ihren dreifachen Stand als Jungfrau, Weib und Wittwe beziehen kann. Indess scheinen die drei Kronen doch zunächst durchaus historische Attribute zu sein: die eine gebührte der Königstochter, die zweite der Gemahlin eines regierenden Landgrafen, und die dritte erinnerte an die kostbare Goldkrone, welche ihr aufs Grab gelegt worden war, von wo diese Ehrenkrone sehr natürlich in das Bild überging. Meist trägt sie einen Korb mit Broten und hat einen Weinkrug neben sich stehen; auch findet man sie häufig von Hilfsbedürftigen aller Art umgeben. Oft wird sie, weil sie in ihren letzten Lebensjahren dem Orden ihres heiligen Zeitgenossen Franz von Assisi anhing, in der braunen oder grauen Franziskanertracht dargestellt. — Die neuern Darsteller halten sich an das Blumenwunder Elisabeths, das sie, einer Variante der Legende folgend, als Rosenwunder auffassen. Der gemalten elisabethanischen Rosenkörbe liesse sich ein ganzer Katalog zusammenbringen. Sinniger bleiben in der Volkssage die Kornblumen, welche das Brod verdecken.

Darstellungen altdeutscher Meister. Von Wilhelm von Köln, der um 1380 blühte, in der Gall. des Berliner Museums das Flügelbild eines Altärchens, darstellend die Landgräfin, wie sie einen Armen mit einem Mantel bekleidet. In Leimfarben auf Goldgrund. Die Gestalt gross, schlank und zierlich; in den Linien der Gewandung ein weicher, wellenförmiger Fluss; die Farbe heiter und blühend, die Ausführung weich und zart. — Ein Werk der altnürnbergischen Schule um 1400, in dems. Museum. Die unter einem gothischen Schirmdach stehende Elisabeth hält mit der Linken in ihrem Gewande Brot und Früchte, wovon sie einem Kranken mittheilt, welcher sich — in verkleinertem Maasstabe — zu ihren Füssen befindet. Der Grund golden. Die Tafel 5 F. hoch und 1 F. 3 Z. breit. — Auf der städtischen Bibliothek zu Basel vier Tafeln von Martin Schongauer (nach Passavants Ansicht) mit vier heiligen Fürstinnen, darunter Elisabeth. Die Formen zwar mager, aber von wohlverstandener geistreicher Zeichnung. — Eine Darstellung im Stich von Israel van Meckenen: Elisabeth, stehend, bedeckt einen Armen zu ihren Füssen. Sie hat eine Krone auf dem Haupte und eine zweite in ihrer Rechten; eine dritte, ihre Grabkrone, liegt am Boden. Unten in der Mitte des 5 Z. 10 Lin. hohen, 4 Z. breiten Blattes die Bezeichnung *J. M.* — Gemälde der heil. Elisabeth von Albrecht Dürer (angeblich) in der Kirche zu Marburg. Bekannt ist dieses Bild durch den für eine Lebensgeschichte der Heiligen besorgten Stich von Hans Veit Schnorr, dem Vater der berühmten Schnorrs. —

Darstellungen der ungarischen Elisabeth von alten Italiänern wie Taddeo Gaddi (Schüler Giotto's) und Andrea di Cione (genannt *Orcagna*), welche beide dem 14. Jahrh. angehören. Von dem Brescianer Girolamo Muziano aus dem 16. Jahrh. eine Vorstellung des Krankenbesuchs der Elisabeth, bekannt durch den Stich von Nik. Beatrizet.

Spätere Bilder verschiedenster Herkunft. Das berühmte Gemälde von Estévan Murillo: *la santa Isabel de Hongria* in der Akademie von S. Fernando zu Madrid, eins der grössten Meisterwerk der gesammten spanischen Malerei. (Vergl. den Holzstich auf S. 423.) Nächst diesem ein hohes Werk deutscher Kunst, das grossartige Gemälde des Sachsen Heinrich Näke aus Frauenstein, darstellend die Almosenspendung der Landgräfin im Hofe der Wartburg, — ein Bild von edelster Erfindung und gediegenster Zeichnung in der Samml. des Hrn. von Quandt zu Dresden, wo sich auch die Urzeichnung des Meisters befindet. In diesem vollendeten Musterbilde der mildthätigen Elisabeth herrscht die volksthümlichste Auffassung der deutschen Heiligen und ihrer Umgebung, wodurch allein schon die Näkesche Darstellung ein Uebergewicht über alle sonst compositionell und malerisch bedeutsamen Vorbildungen dieses Gegenstandes gewinnt. (Vergl. den Holzstich von F. Obermann auf S. 159 dieses Bandes.) Ferner das Rosenwunder der h. Elisabeth von Friedrich Overbeck (nicht zu verwechseln mit dem von demselben Meister an der Fasade der Kirche *la Madonna degli Angioli* bei Assisi gemalten Rosenwunder des heil.

zeitige Porträtisten (wie Cornelis Ketel von Gouda, der sie im J. 1578 malte), theils durch neuere Geschichtmaler (wie Paul Delaroche, der im Todesbilde dieser Fürstin eins seiner grössten Meisterwerke lieferte); vergl. B. II. S. 571.

Eine fünfte fürstliche Elisabeth, die der 1. Hälfte des 17. Jahrh. angehörende Elisabeth von Bourbon, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, erste Gemahlin Philipps IV. von Spanien, ist hier nur bemerkenswerth wegen der vier Bildnisse, die Rubens von ihr gemalt hat. In der Münchner Pinakothek findet man sie schwarzgekleidet und mit Fächer, in der Wiener Gall. ebenfalls in schwarzem Kleide, dabei mit Krause und Perlen um den Hals. Ihr ausgezeichnetstes Ebenbild aber aus Rubens Hand ist das im Louvre zu Paris, wo man sie im Armsthul sitzend, mit blauseidenem Gewand und reichem Schmuck angethan, vorgestellt sieht. Im J. 1632 stach Paul Pontius ein Bildniss dieser Königin nach Rubens als Gegenstück zum Bildnisse Philipps IV. A. Viennot kopirte diese Blätter. Sodann stach J. Louys ein Königinbild. Auf Stein wiedergegeben findet man ein gleichnamiges Porträtstück des Madrider Museums in Madrazzo's Galleriewerke.

Endlich zählt eine sehr bedeutende Malerin zu den berühmten Elisabethen, nämlich die engelschöne und engelreine Bologneserin Elisabetta Sirani (Tochter des Andrea Sirani, eines Meisters aus Reni's Schule), welche im J. 1665, in ihrem 27. Lebensjahre, vom Kunstneide durch Gift hingeopfert ward.

Elisaeus, Latinisirung des Profetennamens Elisa. Da dieser Name in seiner einfachern Form schon vollkommen schön der lateinischen Zunge entspricht, so erscheint jene ausgeschweifte mönchslateinische Form so verkehrt als unnütz. Der Elisaeus spukt indess in den Unterschriften zur Bezeichnung von Elisabildern auf einer Menge älterer und neuerer Blätter.

Elkan, Levi, talentvoller Maler, Arabeskenzeichner und Lithograph zu Köln, der sich in der Düsseldorfer Schule gebildet hat. Bekannt sind seine farbig gedruckten Apostelblätter nach den Standfiguren im Kölner Domchore. Diese Chromolithographien, welche die Originale durchaus mit der gewissenhaftesten Treue in Form und Färbung wiedergeben, erschienen nebst Text von Reichensperger zu Köln 1842. (Die 14 Standbilder im Domchore zu Köln etc. In Folio.) Im J. 1844 sah man Elkan mit Wiedergabe der Dürerschen Holzschnitte auf lithographischem Wege beschäftigt. Das erste Blatt: „die heilige Dreifaltigkeit", war vollkommen gelungen und so entsprechend dem alten Holzschnitt nachgebildet, dass selbst ein genauer Kenner des Urblattes durch die neue Vervielfältigung überrascht ward. Seine Hauptbedeutung jedoch hat Elkan als Arabeskenzeichner und Miniaturenmaler. Mit vieler Fantasie und feinem ästhetischem Sinne versteht er die wundersamen Verschlingungen, Wendungen und wechselnden Motive der Arabeske zu componiren, und er entwickelt zierliche Formen in den vegetabilischen und animalischen Gebilden sowohl wie in den menschlichen Figuren. So führte er die Illustration des Dombauliedes in Grossfolio aus, ein Blatt von geistreicher, scharfer und zugleich eleganter Zeichnung. Von dem geschickten Miniaturisten zeugt sodann das 1846 dem König von Preussen als Beschützer des Dombaues übersandte Diplom der unter dem Namen „Meister Gerhardverein" neu gebildeten Kölner Domsteinmetzen-Innung. Dies sehr reich ausgeführte Urkundswerk ist ein wahres Kunstblatt im Style mittelalterlicher Kleinmalereien. In buntfarbigen Arabesken sieht man als Einfassung links den Dombaumeister mit dem Plane, und unter demselben die Wappen der Fürsten, die sich besonders um den Bau verdient gemacht; rechts aber erblickt man die sitzende Figur des Gründers, des Erzbischofs Konrad von Hochstätten, und zu seinen Füssen die Wappenschilder des Dom- und des Erzstiftes. In der Mitte unterhalb der reichverzierten Schrift ist das Mittelblatt des berühmten Dombildes vom Meister Stefan in Miniatur angebracht und unter demselben die Zeichen der Steinmetzinnung nebst verschiedenen auf ihr Werk anspielenden Gruppen. Das Ganze ist auf Pergament und meist auf Goldgrund gemalt, eben so sinnig und bedeutungsvoll gedacht als fleissig und zierlich in der anmuthigsten Farbenharmonie, und so ganz in altem deutschen Style ausgearbeitet, dass man ein vollendetes Miniaturgebild des 14. Jahrhunderts zu sehen glaubt.

Ellenrieder, Maria, unbedingt die Talentvollste unter den deutschen Malerinnen unsrer Tage, ward 1791 zu Konstanz geboren, studirte auf der Kunstakademie zu München, wo sie sich für das Fach der religiösen Historie entschied, besuchte im J. 1820 Rom und kam 1825 in ihre Vaterstadt zurück, wo sie fortan (nicht zu rechnen die Zwischenperioden ihrer Wirksamkeit am Karlsruher Hofe) ihren bleibenden Aufenthalt nahm. In ihren biblischen Darstellungen gibt sich ein tief religiöser Sinn kund, der natürlich auch hie und da ans Sentimental-Fromme streift. Ihrer ganzen Richtung nach dürfte man sie als den weiblichen Overbeck oder als einen

weiblichen Heinrich Hess bezeichnen. Ihr Pinsel ist sehr zart und weich; dabei gehören richtiges warmes Farbengefühl und feiner Geschmack zu ihren Vorzügen. Ihre Bilder sind nicht geschaffen um zu imponiren, wirken aber anziehend und erfreuend auf jedes sanfte Gemüth. Uebrigens bewegt sich die Künstlerin nicht ausschliesslich im historischen Fache; sie übt mit vielem Glück auch eine eigene Art von Volksmalerei, indem sie sich gern in Darstellungen von Kindern und Kindergruppen zeigt. Diese gemalten Kinder können freilich nie ihre fromme Mutter verleugnen; der Grundcharakter dieser jugendlichen Wesen ist immer ein mildseliger. (Vergl. das im Holzschnitt gegebene Abbild eines betenden Mägdleins.) Sie liebt es namentlich kindliche Idealköpfe in Pastell auszuführen, worin sie fertigste Meisterin ist. — Ein grosses Oelgemälde sieht man von ihr in der katholischen Kirche zu Karlsruhe, nämlich das Altarbild mit der Darstellung des heil. Stefan. Die Künstlerin sollte hier die Steinigung darstellen, sie vermied aber diesen Moment als nicht für ihren weiblichen Pinsel geeignet, und stellte den Heiligen ohne Marterspuren als einen ruhig Sterbenden dar. Man sieht den Himmel geöffnet, wo Christus und die Engel bereit sind den Heiligen aufzunehmen. In seinem feinen noch jugendlichen Angesicht spricht sich Begeisterung über sein Loos aus. Die Stefan umgebenden Männer, Frauen und Kinder, welche letztern die beifälligen Blicke des Publikums am meisten auf sich ziehen dürften, gleichen den Trauernden, die den Verlust eines Freundes empfinden und doch durch seine Erhöhung sich auch getröstet fühlen. Die Engel sind sehr gut in möglichst ätherisch-zarten Formen gehalten, wie denn überhaupt die lichten obern Partien besonders gelungen erscheinen. Die Composition endlich hat Einheit und Schluss, und das zwar eigenthümliche Kolorit ist von günstiger Wirkung. — Beim Grossherzog Leopold trifft man von unserer Meisterin eine in lebensgrossen Figuren ausgeführte Maria mit dem Kinde nebst zwei Chorknaben. — In den Sammlungen der Karlsruher Akademie findet sich ein Ellenriederscher Carton: Josef mit dem Jesusknaben. Nicht blos Umriss, sondern die Figuren in Licht und Schatten gesetzt, die Fleischpartien mit einem Anfluge von röthlicher Pastellfarbe betont, das Ganze von angenehmer Wirkung.

Josef, durch das Zimmermannsbeil charakterisirt, scheint den Knaben, der ihm aufmerksam zuhorcht, in guten Lehren zu unterrichten. Der Christknabe, entsprechend dem Ellenriederschen Kindertypus, ist ein sanftes gutmüthig frommes Wesen. Ebendaselbst ein Brustbild Christi, Profil. Dem Heilandstypus sich anschliessend hat doch die Künstlerin, ihrer Individualität gemäss, mehr den liebevollen Menschenfreund als den ernsten Welterlöser dargestellt. Auch zeigt sie ihn im jüngern Mannesalter. Die Färbung sehr fleissig und zart. Ferner das Kniestück einer Heiligen, welche stehend in einem Buche liest. Carnation, Haare, rothes Gewand, Hintergrund, — Alles ganz fein gemalt, als das Ganze ein zu weichliches Bildchen. Ebenso ein den Blick aufwärts richtender Johannesknabe von kindlich frommem Ausdruck, und eine sitzende Heilige, welche auf einer Tafel schreibt.

Nachdem man lange kein öffentliches Wort über weitere Leistungen der Konstanzer Malerin vernommen, berichtete 1845 der ehrwürdige Ignatz Heinrich von Wessenberg über sie mit Folgendem:

Die frühern Bilder der Marie Ellenrieder würden allerdings schon hinreichen, ihr unter allen Malerinnen im Geschichtsfach seit der Angelika Kaufmann den ersten, und unter den Darstellern christlicher Gegenstände überhaupt einen vorzüglichen Platz zu sichern. Ihr Kunstgenie, durch gründliche Studien ausgebildet und bei wiederholtem Aufenthalt in den Hauptstädten Italiens vielseitig gehoben und gefördert, ist nie still gestanden. Viele ihrer spätern Leistungen beweisen, dass sie der Vollendung stets näher gekommen. Niemand, der ihr herrliches Bild: „Christus, der die Kinder segnet", betrachtet hat, wird dies bezweifeln. Dieses Bild kam in keine Kunstausstellung, sondern bald, nachdem es fertig geworden, in den Besitz der jetzt regierenden Frau Herzogin von Sachsen-Koburg-Gotha. Der sorgfältig gearbeitete Carton wird im Schlosse der Insel Meinau bei Konstanz gezeigt. Zu der Trefflichkeit der Zeichnung, der gefälligen Anordnung der vielen Figuren auf einem beschränkten Raum, des geistvollen edeln Ausdrucks, der schönen Harmonie von Farben und Schatten und Licht gesellt sich hier eine sittliche Würde und Anmuth, der man in unsern neuesten Bildwerken nur selten begegnet. — Noch sieht man in der Wohnung der Malerin ein Paar früher gefertigte Bilder, die an Vorzügen mit jenem wetteifern. Das eine stellt die jungfräuliche Madonna dar, wie sie, aus einer Himmelsglorie tretend, den göttlichen Knaben der Welt vorführt, welcher er das Heil zu bringen bestimmt ist. Ihre rechte Hand hält den Stehenden an seiner Linken, und er, der Holdselige, auf den ihr Auge sanft sich senkt, erhebt seine Rechte zum Segnen. Diese ganz eigenthümliche Darstellung ist ein entzückendes Frauengesicht wie wenige, die vor die Seele eines Künstlers getreten sind. — Das andere Bild zeigt uns Johannes den Evangelisten, wie er auf der Insel Patmos die Gesichte, die seine Seele in Begeisterung versetzen, auf einer Papierrolle aufzuzeichnen im Begriffe ist, die ihm über dem Schooss herabhängt und die er mit der Linken hält, während seine Rechte auf der Hand eines lieblichen Engels ruht, der vor ihm steht, ihn sinnig anblickend und auf einen Adler hindeutend, der eine Schreibfeder im Schnabel trägt. Beide Figuren haben einen Anhauch von Wesen einer höhern Welt. Der schöne Aufblick des Evangelisten und die Haltung des Körpers und der Hände bezeichnen mit Wahrheit die himmlische Begeisterung, die sich seiner liebreichen Seele bemächtigt hat. Der Hintergrund ist eine einfache Meeresansicht. Ueber dem Ganzen schwebt eine heitere feierliche Ruhe.

Noch macht Wessenberg aufmerksam auf ein Paar jüngere christliche Bilder der Konstanzerin. Auf dem einen grössern erschaut man zwei schöne fromme Jungfrauen aus der ersten Christenzeit, einfach gekleidet, die mit einander mehr mit den seelenvollen Blicken als mit dem Munde das Reich Gottes, wozu sie sich berufen fühlen, besprechen. Ihre innige stille Beredsamkeit hat etwas tief Rührendes. Man muss freilich, bemerkt Wessenberg, von gleicher Gesinnung durchdrungen sein, um diese Sprache ganz zu verstehen und mitzufühlen. — Das kleinere Bild stellt einen Auftritt am Sterbebette der wohlthätigen Tabitha dar, die Petrus vom Tod erweckte (Apostelgeschichte IX, 36—41). Weinend zeigen mehre Frauen dem Apostel Kleidungsstücke vor, welche die Verstorbene für die Armen gemacht. Er steht da, tief ergriffen. Ausdruck und Anordnung, auch die ganze Ausführung, sind lobenswerth; das Bildchen zeigt eine grosse Delikatesse des Pinsels; für die einheitliche Durchführung der Idee aber ist Petrus zu wenig bezeichnend gehalten. Die Handlung wäre deutlicher und sprechender, hätte die Künstlerin den Augenblick gewählt, wo Tabitha die Augen aufschlägt und sich emporrichtet, wozu ihr Petrus, von jenen Frauen umgeben, behilflich die Hand gereicht hat.

Auch ihre Darstellungen nach der Natur weiss Marie Ellenrieder mit religiösem Sinn zu beseelen. Ein Bauernknabe, der, auf der Rückkehr nach Haus von einem

starken Gewitter überrascht, neben einem Baum niedergekniet ist und aufblickend die Hände faltet, ist ein sehr gelungenes Bild. Die Malerin hat es ein paarmal ausgeführt. Das eine besitzt der Graf Sicking in Ischl.

Unsere Künstlerin lebt ganz ihrer Kunst, und dennoch ist die Zahl ihrer Werke verhältnissmässig klein. Dies kommt daher, dass sie einem jeglichen alle Sorgfalt widmet, als ob es ihr einziges wäre. Grossen Fleiss verwendet sie auf die Cartons des Ganzen sowohl als der einzelnen Theile, Köpfe, Hände, Füsse, Stellungen etc. Und eben so unverdrossen ist ihr Bestreben in der Ausführung, Allem die grösste Vollendung zu geben, wobei sie mit der gewissenhaftesten Strenge gegen sich verfährt. Erst wenn sie nicht mehr ist, wird man den eigenen und hohen Werth ihres Kunsttalents und seiner Leistungen ganz erkennen.

Nachbildungen Ellenriederscher Werke hat man von G. Bodmer (Lithographie der Mad. mit dem Kinde), von dem Karlsruher Hurter (Lithographien einer betenden Heiligen und eines lesenden Kindes), von Jakob Melcher in München (Steinzeichnung der heil. Jungfrau mit dem Kinde), von Hans Jakob Oeri (Lithographie der Halbfigur einer Heiligen im Gebet oder der im Buche sich erbauenden heil. Jungfrau nach dem Gemälde in der Samml. des Ministers von Berstett), von Valentin Schertle (Steinzeichnung der Mad. mit dem Kinde in ganzen Figuren, Karlsruher Kunstvereinsblatt), von Kaspar Scheuchzer (Lithographie des lesenden Kindes) und von Ludwig Schuler (Stahlstich des betenden Mädchens).

Ellesmerekanal, s. B. II. S. 423.

Ellfeld, s. Eltville.

Ellinger, Abt zu Tegernsee von 1017 bis 1048, stiftete sich durch künstlerische Unternehmungen ein ehrenvolles Gedächtniss in seinem Kloster, liess z. B. die Gruftkirche erweitern und deren Gewölbe ausmalen, übte aber auch selbst die Kunst, wenigstens die der Kleinmalerei. Auf der kön. Bibliothek zu München bewahrt man von ihm ein Evangelienbuch, welches die Bilder der Evangelisten in strenger Zeichnung, mit geraden einfachen Falten der Gewandung und in sauberer Malerei enthält. In einer Handschrift des Plinius soll er die im Text beschriebenen Thiere an den Rand gezeichnet haben; leider jedoch ist diese Abschrift der Plinianischen Naturgeschichte mit den Ellingerschen Randbildern verschollen.

Elliot, Robert, ein englischer Schiffshauptmann unsers Jahrhunderts, der auf seinen Reisen in Indien, China etc. Landschaften und Ortsansichten skizzirte, die dann nach seiner Rückkehr nach London von Prout, Stanfield und Andern für das 1830 begonnene Elliotsche Werk: *Views in the East etc.* in grösseren Blättern ausgeführt wurden.

Elliot, William, geb. zu Hamptoncourt 1717, gest. zu London 1766, ein besonders im Landschaftlichen tüchtiger Zeichner und Stecher, der mit Geschmack und Leichtigkeit arbeitete. Seine besten Blätter sind nach Gemälden der Gebrüder Smith von Chichester, z. B. die reiche Darstellung einer englischen Gegend mit Hirt und Hirtin im Vorgrunde nach George Smith (dem sogen. englischen Gessner), die Folge von 6 Bl. mit Pferden nach Thomas Smith, eine Landschaftfolge nach G. Smith etc. Ferner hat man von ihm Landschaftenstiche nach P. J. Brinckmann, nach Albert Cuyp (Gegend von Maestricht), van Goyen (Lenz- und Sommerlandschaft), Jean Pillement von Lyon (Waldansichten), Poelemburg (Landschaft mit der Flucht nach Aeg.), Josef Roos (Ansicht von Tivoli) etc. Nach R. Wilson stach er das Schloss von Kilgaree und nach Rubens das Bildniss der Helena Forman.

Elliott, ein nordamerikanischer Bildnissmaler, der im Staate New-York geboren ist und in seiner Kunst dem grössten jetztlebenden transatlantischen Porträtisten, William Page, am Nächsten steht. Er ist in der Stadt Newyork sehr beliebt, denn seine Köpfe sind stets sehr ähnlich, klar gezeichnet und glänzend von Farbe. Eins der anziehendsten Gemälde der Ausstellung 1847 in der Newyorker Nationalakademie war sein Bildniss des Exgouverneurs Bouck, im Auftrage der Gemeinde für die Stadthalle gemalt. Beiläufig sei bemerkt, dass solche Porträtbestellungen für die Staatshalle die einzige Art sind, wie Unionsregierungen die Kunst unterstützen, und dass diese Art von Kunstbegünstigung auch nur in zwei Städten der Union (in Newyork und Brooklyn) stattfindet.

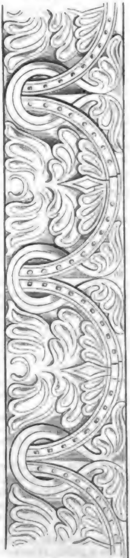
Ellis, G. B., ein nordamerikanischer Stecher, von dem man herrliche Blätter in Taschenbüchern und andern illustrirten Werken der neuen Welt trifft. Wundervoll sind seine Stiche im *Atlantic Souvenir,* z. B. das Mondscheinbild nach William Allston, der wildromantische Wasserfall nach Th. Doughty u. a. Bl. m.

Ellis, William, ein englischer Stecher, 1747 zu London geboren, war ein vorzüglicher Schüler des Woollet, mit welchem Meister er verschiedene Blätter (z. B. die Einöde nach R. Wilson 1778 und zwei Scenen aus dem Vicar of Wakefield nach

Thomas Hearne 1780 und 1784) ausführte. Seine Stärke beruhte im Landschaftstich. Nach Hearne stach er vier Bl. Jahreszeiten und eine grosse Ansicht von London, nach Tomkins eine andre Londner Ansicht grossen Formats und oval, nach P. Sandby eine Ansicht der irischen Abtei Dunbrothy, Ansichten von Kilcaire und Lochleven in Schottland u. a. m.

Ellora, s. im Art. *Indische Kunst.*

Ellrich an der Zorge, Städtchen in dem preussisch gewordenen Theile des alten Sachsens. Laut Theodor Kruse's kurzgefasster Kunstgeographie befindet sich in dasiger Johanniskirche ein 25 Fuss hoher Altarbehälter (?), worauf Scenen aus der heil. Geschichte gut von einem Schäfer geschnitzt sind. Wie es sich näher mit dem Ellricher Schäferkunstwerk verhält, ist uns unbekannt.



Fries an der Stiftskirche (sonst Domprobsteikirche).

Ellwangen, Stadt in Schwaben, besitzt ein kunstgeschichtlich bedeutsames Baudenkmal aus dem 12. Jahrh., die im J. 1124 gegründete Stiftskirche. Dieselbe ist eine Pfeilerbasilika und eine der stattlichsten Kirchen des Schwabenlandes. Ihr Grundriss zeigt ein lateinisches Kreuz und drei halbrunde Chornischen. In den Ecken zwischen Querschiff und Verlängerung des Mittelschiffes stehen zwei viereckige Thürme mit drei Geschossen, jedes mit Lissenen, Rundfries und Rundfenstern; der nördliche mit einem Spitzfenster dazwischen. An Quer- und Langschiff sind Rundfriese, Lissenen und brillant dekorirte Kranzgesimse. Von besonderem Werthe und Interesse ist die westliche Vorhalle (das sogen. Paradies), deren spitzes Kreuzgewölbe von Pfeilern mit Halbsäulen (Quastenbasis und verziertes Würfelkapitell) getragen wird. Darüber erhebt sich ein schlanker viereckiger Thurm, welcher seine jetzige Gestalt im 15. Jahrhundert (in Folge der übrigen Bauveränderungen an der Westfronte) empfing. Unter dem bei der Durschneidung von Quer- und Langschiff erhöhten Chore führen Stufen in eine Krypta, welche auf Pfeilern ins Kreuz gewölbt und deren Boden etwas aufgefüllt ist. Diese Kirche ist (laut den Mitth. des Dr. Heinrich Merz über die schwäbischen Säulen- und Pfeilerbasiliken im Kunstblatte 1843) die am meisten der gewöhnlichen romanischen Anlage entsprechende Kirche Schwabens und durch Material und Arbeit nicht minder ausgezeichnet.

(Ornament aus dem Kreuzgange.)

Vom Aeussern dieser ehemaligen Domprobsteikirche theilen wir ein Stück Rundfries und aus dem Kreuzgange derselben ein andres Ornamentstück im Holzstich mit. Das sonst mit dieser Kirche zusammenhängende Benediktinerkloster soll schon von den Beichtvätern Karls des Grossen im J. 764 gestiftet und zu Ehren des Erlösers und der Heiligen Sulpiz und Servilian geweiht worden sein. — Bemerkenswerth ist noch an der Stiftskirche ein romanisches Bildwerk: die ganze erhoben in Stein gearbeitete Figur eines Löwen, welche man über der südlichen Apsis sieht. Dieser Löwe zählt zu den namentlich in Schwaben häufig vorkommenden „gefeilten“ Gebilden jener gemüthsbewegten Zeiten. In

der Kirche selbst sind als germanische Bildwerke beachtenswerth zwei Grabdenkmale in Bronze, — eine Platte mit Pietas von sehr scharfer und gediegener Behandlung, und eine andre von minderem Werthe, auf welcher zwei Aebte das Kirchenmodell tragen, aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts.

Elmerich, ein Maler zu Paris, der sich besonders durch viele Radirungen bekannt gemacht hat. Im *Salon de* 1841 findet man von ihm: Francesca da Rimini nach *Decaisne*, „Michel Ange donnant des soins à son domestique malade“ nach *R. Fleury*; ferner im *Artiste*: „Ce qu' une mère peut souffrir“ nach *E. de Block*, „le Maréchal ferrant“ nach *H. Bellange*, „Entretien de St. François de Sales et du Duc de Lesdiguières“ nach *G. du Pasquier*, „la Lecture“ nach *Portelette* etc.

Elmes, H. L., engl. Architekt der antikisirenden Klasse, Baumeister der neuen St. Georges Hall zu Liverpool. In diesem Gebäude, dessen eine Seite einigermaasen an das Berliner Museum erinnert, ist das Säulenordnungswesen zu einem wahren Säulenwalde gediehen.

Eloy, der französische Namenslaut des heil. Eligius.

Elpenor (griech. Myth.), einer der von der Kirke [*Circe*] in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus [*Ulysses*]. Nachdem er wieder menschliche Gestalt erhalten, fiel er eines Tages in der Berauschtheit von einem Dache herab und starb. (Odyssee X. 552 ff.) In der Unterwelt traf ihn Odysseus, der von ihm dringend gebeten ward, ihn doch zu begraben und ihm ein Denkmal zu setzen. (Odyssee XI. 51 ff.) Es geschah auch pünktlich, was Elpenor gewünscht. (Odyssee XII. 10 ff.)

Elsasser, Friedr. August, Landschaftmaler, gestorben 1845 zu Rom in der Blüte seiner Jahre und seines Ruhmes, wurde zu Berlin am 24. Juli 1810 von unbemittelten, frommen Eltern geboren. Seine Erziehung war einfach, streng moralisch und gut. Schon in früher Jugend zeigte sich das Kunsttalent, ja eine Kunstausstellung, die er als Knabe sah, regte in ihm ein heftiges Fieber an. — Er erhielt freien Zutritt zur Akademie, wo er jedoch bald der überwiegenden Neigung zu Landschaft und Architektur inne wurde, der er sein ganzes Leben treu geblieben ist, mit jener Hingebung und Begeisterung, die ihn schon in den Knabenjahren aufs Krankenlager geworfen, mit der allein aber auch er die Schwierigkeiten überwinden konnte, welche die bedrängten Verhältnisse der Eltern dem aufstrebenden Genius in den Weg legten. Ausser einem kleinen, durch Freundschaft und durch Kunstliebe engverbundenen Kreis gleichaltriger Genossen waren es vornehmlich die Arbeiten und die persönliche Bekanntschaft des Landschaftsmalers Blechen, welche einen sichtbaren Einfluss auf Elsasser ausübten, und obschon nicht Schüler des letztern, unterwarf er sich doch gern und oft dem Rath und Urtheil dieses durch die freilich meist unverstandene Poesie seiner Bilder ausgezeichneten Künstlers. Nach Beendigung einiger kleinen landschaftlichen Gemälde öffneten sich ihm plötzlich unter Vermittlung eines wohlwollenden Freundes, wonach er so sehr Verlangen getragen, die Thore Italiens. Hier begann seine ganz freie künstlerische Thätigkeit. Es war grade sein 22. Geburtstag, als er in Rom einzog, heitern Muthes, blühender Gesundheit, wohlgerüstet auf Sorgen und Mühen, die seiner harrten. In den Mussestunden pflegte er der Musik und des Studiums von Sprachen; er blies Klarinette und begleitete sich auch gern auf dem Flügel zum Gesang; auch stiftete er den deutschen Gesangverein in Rom, der bis jetzt dort besteht und gewiss sein Andenken mit treuer Liebe bewahren wird. — Sechs Jahre waren so vergangen; Elsassers Arbeiten waren geschätzt, seine Zukunft schien gesichert. Da man indess seinen Bildern bei aller Farbengluth und Poesie noch Mängel vorwarf und namentlich die zu geringe Durchführung tadelte, fasste er den Entschluss, die bisherige Weise zu verlassen und eine neue Bahn zu betreten, die ihm einen ungeschmälerten Ruhm bringen sollte. Mit unermüdetem Fleisse führte er eine grosse Composition aus, zu welcher er das Motiv aus den Wäldern Calabriens genommen hatte, die er mit Mühe und Lebensgefahr zum Behufe ausführlicher landschaftlicher Studien durchwandert, als er eine Reise nach Sicilien unternommen. Wahrscheinlich hat er damals in den feuchten Waldungen und Schluchten in jenem bei grossen Anstrengungen so gefährlichen Klima den Grund gelegt zu seinem nachherigen Brustübel; sicher auch hat der geringe, den frohen Erwartungen und unsäglichen Anstrengungen nicht entsprechende Erfolg dieses mit dem Aufwand aller seiner künstlerischen Kräfte ausgeführten Bildes Theil an den körperlichen Leiden, denen von nun an Elsasser unterworfen war. Das Bild kam nach Berlin; sei es aber, dass es auf der Ausstellung in ungünstigem Lichte hing, sei es, dass es dem Künstler an gehöriger persönlicher Empfehlung gebrach, kurz der Ausschuss verwarf den Ankauf und zerbrach damit ein ganzes Gebäude von Hoffnungen, das Elsasser bei der Ausführung des Bildes sich aufgeführt hatte. Er erkrankte; seine sonst so blühende Gesundheit zerfiel und unverkennbar und mit drohender Gefahr entwickelte

sich das Lungenübel. Nun aber richtete sein Geist sich auf; unter Sorgen der Nahrung und unter Körperleiden schuf er eine Reihe der schönsten Bilder; mit jedem schwang er sich auf eine höhere Stufe der Vollendung und rasch verbreitete nun sich sein Ruhm. Die Bilder dieser Epoche sind: Palermo, die Roger-Kapelle daselbst, der See von Nemi, das vom Monde beleuchtete Camposanto in Pisa, die Sirenengrotte in Tivoli, der verfallene Klostergang in Cefalu, und zuletzt das Theater von Taormina mit dem Aetna. Wie viel Höheres und Besseres aber der uns früh Entrissene zu schaffen befähigt war, davon zeugen die grossen Entwürfe, die er unvollendet zurückgelassen, die der Nordküste Siciliens und den apulischen Gebirgen entnommenen herrlichen Landschaften. — Hatte sich nun in den letzten Lebensjahren, wenn auch unleugbar unter Aufopferung der geschwächten Körperkräfte, der Genius Elsassers zu einer seltenen Höhe erhoben, so hatte er auch die Freude mehrfacher Anerkennung erlebt. Er sah sich von hohen Gönnern und treuen Freunden umgeben und beachtet, die alle darauf bedacht waren, ihm die letzten Lebenstage zu erleichtern und zu verschönern. Der König von Preussen, durch einen Freund des Künstlers aufmerksam gemacht auf dessen Verdienste, übersandte ihm 1845 das Ehrenzeichen des rothen Adlerordens und eine lebenslängliche Pension, und gab dem Scheidenden damit, wenn auch leider keinen Genuss mehr, doch eine grosse Freude. Seine letzten Tage waren schmerzvoll. Doch als er am 1. Septbr. in Gemeinschaft seines Bruders Julius und eines vertrauten Freundes das h. Abendmahl empfangen hatte, fühlte er sich nach seinen eignen Worten „wie neu geboren.“ Und das war er, denn zwei Stunden nachher war er zu einem andern Leben hinübergegangen. (Kunstblatt vom Dec. 1845.)

In einem vom 2. Sept. 1845 datirenden Schreiben aus Rom in der Allg. Zeit. heisst es über Elsasser: Im Leben hatte ihn sein schönes, ja seltenes Talent seinen Freunden nicht weniger lieb und werth gemacht, als seine so edlen und vortrefflichen Charaktereigenschaften. Vor zwölf Jahren war er in der Blüte und Kraft der Jugend nach Rom gekommen, wo er sich alsbald bedeutend hervorthat. Sein Streben war rastlos. Von einer Reise nach Sicilien und Calabrien zurückgekehrt, begab er sich an die Ausarbeitung seiner mühevoll gesammelten Studien. Eine Ansicht eines calabreser Urwaldes mit wunderbaren Lichteffekten war die Frucht riesenmässiger Anstrengungen, welche seine Gesundheit um so mehr brechen mussten als er gezwungen gewesen war dieses gewaltige Stück Arbeit in einem feuchten Lokal durchzuführen. Mehr aber noch als diese äussere Ungunst der Umstände wirkte die kalte Aufnahme, die dieses verdienstliche Werk bei dem Berliner Kunstverein gefunden hatte, auf sein ganzes moralisches und in der Rückwirkung auch auf sein physisches Dasein zerstörend ein. Wenn er in späteren Jahren davon sprach, traten dem so anspruchlosen Künstler die Thränen in die Augen, indem dieses Werk die Grenze seiner Jugendfrische bezeichnete und doch von seinem Vaterland so wenig beachtet worden war, dass er es nur mit Mühe und nicht ohne Opfer im fernen Amerika hatte unterbringen können. Trotz seines langen Siechthums hat der Verstorbene eine sehr grosse Anzahl trefflicher Werke ausgeführt. Aus der Bewunderung, die sie allerorts fanden, durfte man schliessen sie würden ihm auch verhältnissmässigen Lohn bringen, der aussreichen müsse seine Lage sorgenfrei zu machen. Dem war nicht so. Ohne Rücksicht auf den niedrigen Accordpreis pflegte er bestellte Arbeiten mit verdoppelter Anstrengung durchzuführen. Auf diese Verdoppelung des Werths nahmen aber nachher wohl nur wenige Rücksicht. Ja es hat Leute gegeben, die durch Aufzeichnung ihres Namens auf die Rückseite der Leinwand von den Erzeugnissen seines nimmer sich genügenden Pinsels im voraus gegen eine geringe Anzahlung gewaltsam Besitz nahmen. Der einzige, welcher sich der hilflosen Lage des armen Künstlers auf eine zweckmässige Weise annahm, war der Bildhauer Emil Wolff, der ihm durch den nun auch schon leider so früh verewigten Oberbaurath Persius bei Sr. Maj. dem König von Preussen einen Jahrgehalt auswirkte, den er aber nur ein einzigesmal bezogen. Der Bruder des Verstorbenen, welcher bei einem ebenfalls schönen Talent von ihm den Fleiss und seine schöne Kunst ererbt, wird hoffentlich im Stande sein, die zahlreichen begonnenen Arbeiten zu vollenden, und schön wär' es, wenn die Kunstwelt an ihm einigermaasen wieder gut zu machen suchen wollte, was sie an den Verblichenen nur zu sehr versäumt.

Wir fügen hierzu einige Notizen über Elsassersche Bilder. Auf der Berliner Ausstellung im Herbst 1842 sah man den „Kaiserpalast zu Rom“, eine der brillantesten Landschaften deutscher Kunst und zugleich durch eine schöne Durchsichtigkeit ausgezeichnet. Im Frühling desselben Jahres fand man auf den Ausstellungen zu Rom eine kleine „Ansicht der Peterskirche vom Querschiff aus“ und das „Innere des Camposanto zu Pisa.“ Mit grosser Sorgfalt und Liebe ausgeführt und mit der glücklichsten

Berechnung der Gesammtwirkung, während dem Detail auch in den Nebendingen volle Gerechtigkeit widerfahren, legten auch diese Bilder Zeugniss ab von dem glänzenden Talente des Künstlers. Freilich war ihm im eigentlich Landschaftlichen seine rechte Bahn angewiesen. Wenige haben den Charakter der südlichen Natur so erfasst wie Elsasser, und den Farbenglanz, die reiche Vegetation, den klaren Himmel, die reizenden Fernen Italiens mit so vieler Treue zugleich und so vieler Poesie wiederzugeben gewusst. Im Beginne des Jahrs 1845 stellte er bei Porta del Popolo ein kleines Gemälde aus, welches das „Innere eines Klosterhofes zu Cefalù in Sicilien, bei nachmittägiger Beleuchtung“ auf ergreifende Weise schildert. Die poetische Stimmung, die in diesem Bilde herrscht, muss jeden Betrachter sofort für das Werk gewinnen; die künstlerische Vollendung aber erhielt selbst von ausübenden Künstlern, welche die strengsten Forderungen an Werke der Art anzulegen pflegen, eine so vollständige Anerkennung, wie man sie selten einem neuern Kunstprodukte zu Theil werden sieht. Im Spätsommer dess. Jahrs sah man in der Sachseschen Kunsthadlung zu Berlin die Elsassersche Darstellung eines schon oft von deutschen und fremden Künstlern behandelten Gegenstandes, des berühmten „Theaters zu Taormina“ — in morgendlicher Beleuchtung. Die Gegend ist noch in Dunst gehüllt, der sich auf den Bergen wie auf dem Meere lagert; zur Rechten sieht man das schneebedeckte Haupt des Aetna, wie es aus der Dämmerung emporragt. Besonders gelungen erscheint der Vorgrund, der mit seinem reichen Pflanzenwuchs ungemein sorgfältig behandelt ist.

In der verwaisten Elsasserschen Werkstätte zu Rom wurden angefangene Bilder von grosser Schönheit getroffen, namentlich sicilianische und calabrische Gegenden, bei denen er — wie bei einer Palmenlandschaft — mit ebenso kühner Hand als warmem Herzen die mehr verborgenen Herrlichkeiten jener Gegenden vor das Auge zu stellen den glücklichen Anfang gemacht. Ausgeführt können sie wohl nie werden, da schwerlich eine fremde Hand die eigenthümlich freien und grossen Züge der seinigen und zwar in gleicher Weise besitzt; noch weniger aber dürften sie zurückgestellt und vergessen werden. Vielleicht findet sich in einer öffentl. Sammlung von Handzeichnungen, in einem besonders dazu gehörigen Saale, der passende Platz für derartige unvollendete Malerwerke.

Zum Schluss mögen hier die schönen Worte stehen, welche Friedrich Osten im Nov. 1846 zu Rom über den genialen Dahingeschiedenen niederschrieb. „Dass Els. die Kunst über Alles geliebt und dass sie ihn dafür wieder begünstigt, das zeigen seine Werke; sie alle zeugen dafür, dass der Meister die Weihe empfangen, denn solche Innigkeit, solche anklammerde Liebe zu den kleinsten Schönheiten in Natur und Kunst — zu der kleinsten Blume auf der Wiese wie zu der in Stein ausgehauenen — können wir nur bei einem Künstler finden, dessen ganzes Streben, Denken und Lieben allein der Kunst geweiht ist. Wenn uns all die Innigkeit aus Elsassers Bildern anspricht, so können wir es uns doch nicht verhehlen, dass ein trüber Zug von Wehmuth uns bei deren Anblicke überschleicht; der Thau auf dem Grashalme ist nicht der erquickende Wassertropfen, er ist eine Thräne, welche der Künstler weinte, dass er diese schöne Natur so bald verlassen müsse. Die Sonne spiegelt sich zwar eben so schön in einer Thräne wie in dem Tropfen Thau, aber dieses erregt frische Lust, jenes Wehmuth! Wenn wir die Architekturbilder Elsassers ansehen, die sicilianischen Basiliken und Klostergänge mit ihrem Mosaik- und Bilderschmuck, so denken wir unwillkürlich zuerst daran, dass all diese Herrlichkeit nur der Schimmer aus den Gräbern der normannischen Herrscher sei, welche unter jenen verfallnen Leichensteinen beigesetzt sind, dass die Mönche sich selbst ihr Grab hier graben und dass die Monstranz auf dem Altare bald in einer Prozession getragen wird, welche einem Sterbenden zuwallt.“ — (Vergl. den Bericht über den deutschen Künstlerverein in Rom, im Kunstblatt 1847. Nr. 25.)

Elsholz, Ludwig, einer der trefflichsten Schlachtenschilderer und Volksmaler unsrer Zeit, der zu den Berliner Meistern zählt und auch seine Bildung auf der Berl. Akademie (unter Prof. Franz Krüger) empfangen hat. Im J. 1833 schilderte er für Friedr. Wilh. III. die Völkerschlacht bei Leipzig, in welchem leicht und kühn gezeichneten, farbenkräftigen und trotz der Uniformenbuntheit farbenharmonischen Bilde er vielleicht sein bedeutsamstes Kunststück geleistet hat. In diesem Werke, wie in vielen andern (unter welchen sich z. B. der Abschied auf dem Schlachtfelde, die Bautzener Schlachtscene mit dem Kolberger Regiment und die Mittagsruhe ärntender Landleute besonders hervorheben), zeigt sich tüchtigste Lebensauffassung, schöne Haltung und volle Beherrschung der künstlerischen Mittel. Nach Elsholzischen Gemälden besitzt man eine Menge Lithographien, welche zusammen den Beweis von der Beliebtheit der Urbilder geben. Remy zeichnete auf Stein die Bautzener Schlachtscene (das Urbild beim Dr. Natorp zu Berlin), eine Darstellung nach der Schillerschen

Schlachtballade (wo Elsholz die Stelle: „Grüssen will ich dein Lottchen, Freund!“ zum Motiv genommen), ferner die Liebeswerbung und das Liebesverständniss. Papin lithographirte den mit den Mäherinnen unter einem Baume Mittagrast haltenden Bauer (das Gemälde beim Bankier Hellborn zu Berlin), Themann den Abschied auf dem Schlachtfelde, Fischer mit Tempeltei die „Gefangene“, Mittag die kleinstädtische Bürgerwache, und ein Andrer die „Schlacht bei Dennewitz.“

Elst, Pieter van, ein holländischer Volksmaler des 17. Jahrh., den man als einen Schüler des Gerhard Dow bezeichnet. In der Wiener Gall. sieht man von ihm zwei Bauern und ein tabakrauchendes Weib, welche um ein aufgestelltes Fass in der Stube sitzen, während ein Dritter seine Pfeife beim Kamine anzündet. Bezeichnet mit Namensabbreviatur, wo das P schief nach links liegt und somit unten das E berührt, wodurch sich dazwischen das V ergibt. Auch die Dresdner Gall. besitzt ein Stück von P. v. Elst, Halbfiguren mit Kerzenbeleuchtung.

Elten, der letzte preussische und deutsche Ort des rechten Rheinufers vor der holländischen Grenze, besitzt eine in engem Schwesterverhältniss mit St. Algund in Emmerich stehende und auch wohl gleichzeitig mit dieser erbaute, obschon viel kleinere Kirche. Sie ist wie die Emmericher ganz aus Backstein, auch der Thurm. Letzterer hat an der Vorderseite zwei starke, ganz ausserordentlich vortretende Strebepfeiler, und nähert sich somit vollkommen den Bauten von Mecheln, zumal der dortigen Notredame. Er hat drei Stockwerke, alle von gleicher Höhe und Masse; einst sollen es vier gewesen sein. Das unterste zeigt über dem flachgeschlossenen Portale ein grosses Spitzfenster, die beiden obern aber haben auf allen vier Seiten zwei Fenster; die des mittlern sind ganz, die des höchsten halb geblendet. Letzteres endigt in einen romanischen Rundbogenfries, über welchem jetzt eine neuere ebenfalls rundbogige Balustrade den Bau abschliesst. So zeigt sich bei dieser wie bei der Emmericher Algundskirche eine späte Gothik mit älteren wieder neu aufgenommenen Motiven versetzt. Das Innere des Langhauses zeigt ein wenig erhöhtes Mittelschiff ohne Fenster, ähnlich dem Emmericher, jedoch an Breite verhältnissmässig ansehnlicher; es misst nämlich 12 Schritte, grade soviel als die beiden Nebenschiffe zusammengenommen. Die Pfeiler haben kein Kapitell und gleichen darin wie überhaupt in der Profilirung denen in St. Algund. (Nach Gottfried Kinkels Bemerkungen über Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein, Kunstbl. 1846. Nr. 39.) Bei dem Flecken Elten steht auf der anmuthigen Höhe des Eltenberges die Kirche des vormaligen Fräuleinstifts Hochelten, worüber der besondre Art. vermelden wird.

Eltham, ein 1482 vollendeter Palast unfern von London, der sich gleich der nach 1446 entstandnen Crosby-Halle zu London durch eine in kunstreich ausgebildetem Sprengewerk bestehende Raumüberdeckung auszeichnet. Die Balken und Füllungen dieses Sprengewerks erscheinen übrigens ganz in den Formen des glänzenden englisch-gothischen Ornamentstyles jener Zeit behandelt.

Eltville (angeblich die *Alta villa* zur Römerzeit), auch Elfeld und Ellfeld geschrieben, Hauptort des Rheingaues, liegt eine halbe Stunde von Walluff und ist ein freundliches, dritthalbtausend Bewohner zählendes Städtchen, das sich von allen Seiten (zumeist aber auf der Rheinseite) höchst malerisch darstellt. Eine romantische Zierde der Gegend ist besonders der jetzt zum Amtshause gehörende imposante Wartthurm des alten Schlosses mit seinen vier gothischen Erkerthürmchen. Weiterhin zeigen sich die Spitzgiebel der gräflich Elzischen Familienhäuser mit dazwischen liegender Terrasse, die Stadtkirche und ihr hoher in drei Absätzen aufsteigender Thurm, von dem man eine Wunderaussicht über den Rheingau und sein Gebirg, wie gen Nieder- und Oberingelheim, Bingen und die übrigen Ortschaften des linken Rheinufers hat. Die ersten sichern geschichtlichen Nachrichten über Eltville datiren aus dem 11. Jahrh. Der Ort entstand aus einem unter den Karolingern gegründeten Weiler, daher der heutige Name sich aus Altweiler oder Altenweil gebildet haben mag. Die Burg, im Mittelalter Pfalz (d. h. Palast) genannt, wurde 1320 durch den Trierer Erzbischof Balduin, Verweser des Mainzer Erzstiftes, erbaut und war seitdem die gewöhnliche Residenz der geistlichen Kurfürsten von Mainz. Sie brannte später ab, ward aber im Beginne des 16. Jahrh. wiederhergestellt. Indess verfiel auch der Neubau, da Diether von Isenburg die Martinsburg zu Mainz aufführte, wo er und seine Nachfolger nun fast beständig residirten. Im 14. Jahrh. erhielt Eltville durch Kaiser Ludwig den Baiern Stadtrechte. Im 15. Jahrh. legte hier Guttenberg, nach seinem unglücklichen Prozesse mit Fust, eine Druckerei an, welcher Heinrich Bachtermünz (ein Verwandter des Buchdruckerfinders) und Wigand Spiess von Ortenberg vorstanden. Es gingen daraus in den Jahren 1467—1469 mehre bekannte, aber äusserst selten gewordne Werke hervor, z. B. das berühmte *Vocabularium latino-teutonicum.* Jakob Gensfleisch von Sorgenloch, ein Verwandter Guttenbergs,

ruht auf dem Eltviller Kirchhofe; sein Grabstein findet sich in der Schenck-schmidtburgschen Kapelle unfern der alterthümlichen Kirche. — In einem der schönen Elzischen Landhäuser am Rheinufer trifft man eine Gemäldesammlung.

Eltz, Joh. Friedr. von, geb. 1632, war einer der ersten Kunstliebhaber, welche in Deutschland die Schwarzkunst ausübten. Er entstammte der noch heut im Rheinland blühenden Familie dieses Namens, und zwar der Linie Eltz zu Kempenich. Sein Vater Johann Anton, kurtrierscher Oberst und Oberamtmann, bestimmte ihn zum geistlichen Stande; das Domkapitel zu Mainz präbendirte ihn schon 1641 und ernannte ihn 1679 zu seinem Scholasticus. Auch war er noch Canonicus von St. Alban zu Mainz und Domprobst zu Trier. Er verstarb zu Mainz 1686. Da er öfter gleich dem 11 Jahre früher verstorbenen Mainzer Domherrn Theodor Kaspar von Fürstenberg, der ebenfalls als Schwarzkunstdilettant bekannt ist, zu Gesandtschaften an die verschiedensten Höfe verwendet wurde, so hat es alle Wahrscheinlichkeit für sich, dass Beide mit dem Erfinder der Schabkunst Ludwig von Siegen und dem in die Erfindungsgeschichte verflochtenen Prinzen Rupert von der Pfalz zusammentrafen und durch dieselben genauer mit deren Verfahren bekannt wurden. Es sind bis jetzt nur zwei durch Unterschrift beglaubigte Schabblätter von der Hand des Friedr. von Eltz bekannt: ein Ecce Homo nach Albr. Dürer und ein Bildniss des Kurfürsten Johann Philipp von Mainz. In dem neuen kunstgeschichtlichen Werke von Laborde über die schwarze Stichmanier findet man das Johann Philippsche Bildniss in Kopie beigegeben.

Ely in England weist zwei sehr alte Kirchenbauten auf. In der Kathedrale rühren die Flügel des Querschiffes noch aus der Zeit um den Schluss des 11. Jahrh. und das ungewölbte Schiff aus dem 12. Jahrh. Letzteres wurde im J. 1174 beendigt. Der Chor dieses Doms gehört der frühern Zeit des 13. Jahrh. an und zeigt verwandten Styl mit der Kathedrale von Salisbury. In den Jahren 1321—49 entstand die elegante Lady Chapel der Elyer Domkirche und in den Jahren 1322—28 der sehr eigenthümliche Achtecksbau immitten der Kirche, in der Durchschneidung von Quer- und Langschiff. — Die gewöhnlich, aber irrthümlich, dem 7. oder 10. Jahrh. zugeschriebene Klosterkirche ist ein kleiner Bau in Form der eigentlichen Basiliken, mit Säulen, dabei aber mit reich ausgebildetem Detail in normannischer Weise.

Elymas der Zauberer. Eine berühmte Darstellung der Bestrafung desselben durch den Apostel Paulus hat man unter Raffaels nach der Apostelgeschichte gemachten Entwürfen zu den zehn Tapeten, welche Leo X. für die Sixtinische Kapelle von niederländischen Kunstwebern (zu Arras in Flandern, daher der Tapetenname *Arrazzi*) wirken liess. Die raffaelischen kolorirten Cartons fallen in die J. 1513 und 14. Die Bestrafung (Blindmachung) des Zauberers gehört zur zweiten Reihe dieser Tapetenentwürfe. Man sieht den Proconsul Sergius auf dem Throne immitten des Bildes, Liktoren und andre Männer zu seinen Seiten. Vorn, zur Rechten des Beschauers, Paulus, den Arm in ruhiger Würde gegen den Zauberer ausstreckend. Dieser steht auf der linken Seite, indem plötzlich Nacht über ihn einbricht; unsichern Trittes und geöffneten Mundes steht er da und streckt vor sich tastend die Arme aus. Das Plötzliche des unheilbringenden Geschickes ist in dieser Darstellung meisterhaft ausgedrückt; Bestürzung und Verwunderung herrscht unter den Umstehenden. Zürnend wendet sich der Proconsul gegen seine Gelehrten, die befangen hinter dem Zauberer stehen. — Der Elymascarton befindet sich unter den sieben Tapetenentwürfen, die seit Mitte des 17. Jahrh. in England (zu Hamptoncourt) aufbewahrt werden, hat aber am meisten gelitten und ist stark überarbeitet. Stiche danach von *Agostino Veneziano* (bezeichnet oben mit deutschem A und lateinischem V nebst der Jahrzahl 1516), von *Nic. Dorigny* (in der „Pinacotheca Hamtoniana"), *du Bosc* (in der bei Thomas Bowles 1721 erschienenen Folge), *E. Kirkal* (in einer Blätterreihe in schwarzer Manier), *Thomas Halloway* (in der von 1820 an mit grossem Aufwand, aber manierirt und von der Gegenseite gestochnen Blätterfolge), *John Burnet* (in einer 1837 begonnenen Folge malerisch in Stahl geätzter Blätter) etc. etc. Nach der betreffenden Tapete, welche nur noch in der obern Hälfte vorhanden ist und mit den übrigen Arrazzi in einer der hintern Gallerien des Vatikans aufbewahrt wird, hat z. B. Ludwig Sommerau von Wolfenbüttel gestochen.

Elzheimer, Adam, geb. zu Frankfurt 1574, gest. zu Rom 1620, war eines Schneiders Sohn und erhielt den ersten Unterricht in der Malerei durch Philipp Uffenbach. Er entschied sich für die Landschaft in Verbindung mit der Historie und für Behandlung derselben in kleinem Format. Mit minutiösestem Fleisse arbeitend suchte er zunächst seinen Erwerb in mehren vaterländischen Städten; endlich trieb ihn die Sehnsucht nach Italien, wo sein Studium gleich sehr den Denkmalen der Kunst wie

in der Wiener Gallerie (eine Ruhe auf der Flucht, wo die mit dem heil. Kinde beschäftigte Maria staunend nach drei neben ihr musicirenden Engeln blickt, während der heil. Josef auf einen vierten weist, welcher Zweige von einer Palme abbricht). Sämmtliche Bilder sind auf Kupfer gemalt.

Für sein schönstes Meisterstück hält man seine Schilderung der Flucht nach Aegypten. Maria hat das Christkind auf ihrem Schoosse; Josef führt den Esel und lässt ihn durch einen stark von verschiednen Gewächsen überwucherten Bach setzen. Die Scene spielt in der Nacht; Josef hält in der Linken einen angezündeten Fichtenzweig, der ihm statt Fackel dient. In der Ferne sieht man am Ufer eines Sees eine Gruppe von Hirten, die sich bei ihrem Feuer wärmen. Ihre Heerden weiden am Rande eines dichten Waldes. Der Himmel ist sternenbedeckt und es zeigt sich die Milchstrasse. — Anmuthend ist auch das Nachtbildchen mit dem heil. Kristof, welchem ein Einsiedler zur Durchschreitung des Baches leuchtet. Dieses Stück befindet sich in der Samml. des Mr. George Walker zu Edinburgh. — Eine vorzügliche charakteristische Zeichnung Elzheimers: Landschaft mit den Höhen der Albanergebirge (nach rechts im Mittelgrunde das Schloss und der Albanersee, links Maulthiere und einige ihrer Führer) traf man in der Samml. des Frhrn. v. Rumohr zu Dresden. Diese Landschaftszeichnung, mit Feder und Bister gemacht, ist zwar fast blosser Umriss, aber von einer seltnen Bestimmtheit und Klarheit. Breit 9 Z. 10 L. bei 6 Z. 6 L. Höhe.

Elzheimer, der so viel Schönes auf Kupfer gemalt, hat auch Manches in Kupfer geätzt. So kennt man von ihm selbst radirt das überaus seltne Blatt mit dem jungen Tobias und dem Engel, welche gegen links in einer durch Felsen geschlossenen Landschaft ziehen (der Stich 5 Z. 7 L. hoch, 4 Z. 7 L. breit; mit dem Plattenrand 6 Z. hoch, 4 Z. 11 L. br.), und eine andere Landschaft mit dem fischtragenden jungen Tobias, zu dessen Seite der geflügelte Engel geht. (Rechts Wasser und im Hintergrunde Hirt und Viehheerde. Im Unterrande: *Variae Icones secundum Picturas Italorū Artificum. Amstelodami impressae apud F. de Witt. Elsheimer pin.* Abgerechnet das Mehr des

Plattenrandes hat der Stich 4 Z. 3 L. Breite bei 2 Z. 9½ L. Höhe.) Das erstgenannte Blatt ist durchaus ächt; bei dem zweiten ist die Aechtheit als wahrscheinlich anzunehmen. Jenes gilt bei Rud. Weigel 10, dieses 5 Thlr. Eine sehr kleine Kopie des erstern, in Quersedez, hat man vom Wiener Agricola.

Die berühmten dunkeln Effektblätter nach Elzheimer vom Grafen Hendrick Goudt bilden eine in sieben Platten vollständige Folge. Enthalten sind darin folgende Darstellungen: die Flucht der heil. Aeltern mit ihrem Kind in einer grossen Landschaft; der kleine Tobias mit dem Engel; der grosse Tobias, welcher den Fisch trägt; die Hinrichtung Johannis des Täufers; der Besuch Jupiters und Merkurs bei Philemon und Baucis; Ceres bei der Alten; endlich die Landschaft mit der Morgenröthe. Alle diese Bl. des in seiner Art einzigen Stechers sind bezeichnet: *Adam Elzheimer pinx. H. Goudt sculp.*, und datirt mit den J. 1608, 1610, 1612 (aus diesem J. z. B. der Jupiterbesuch) und 1613. Das Format ist abwechselnd gross Querf., Folio, quer Kleinfol. und Duodez.

In der Weise des Grafen Goudt, doch nicht so kräftig im Helldunkel, lieferte die Utrechterin Magdalena de Passe drei schöne, selten gewordne Blätter nach Elzheimer: die Landschaft mit Cefalus und Prokris (bez. *Ad. Elzh. p. Magdalena Passaea, Crisp. filia, fecit.* Kl. Querf.), Latonens Verwandlung der Bauern in Frösche (ein sehr nett gestochnes Blättchen in qu. Kleinfol., bez. *Ad. Elzh. pinx. Magd. Pass. fec.*) und die klugen und thörigen Jungfrauen (in Querf., zart und harmonisch gestochen).

Wenzel Hollar stach nach Elzh. den Satyr beim Bauer oder den Kalt- und Warmbläser (kleines Effektblatt in qu. 12.), die Landschaft mit dem jungen vom Engel geführten Tobias (in kl. Querfol.), die Enthauptung Johannis (Bl. vom J. 1646), die Latona mit ihren Kindern, welche die sie verhöhnenden Bauern straft (bez. *Elzheimer pinx. W. Hollar* 1649, schönes Bl. in Querfol.), die Landschaft, worin der Täufer Johannes steht (Bl. von 1650), die Ceres bei der Alten (Nachtstück), die Juno als Vorsteherin der ländlichen Arbeit, Venus mit Amor in einer Landschaft, die Wüste mit dem Engelsaltar, die Heilung des Lahmen u. a. m. — Soutman stach den heil. Lorenz, der sich zum Martertode vorbereitet, W. Angus den Tobias in der schönen Felsenlandschaft (*Tobiet and the fish*, ein schön vollendetes, 1790 publicirtes Blatt in gr. Royalfol. nach dem Bilde in Lord Grosvenors Samml.) und James Heath den St. Kristof der Walkerschen Samml. (in Folio).

Emailmalerei, eine Gattung der Schmelzmalerei, bedeutet die Malerei auf Metalle, die vorher mit einem glasartigen Grunde überzogen (überschmelzt) worden sind. Diese Art Malerei lässt sich nur auf kleinere Stücke anwenden und steht z. B. gegen die Porzellanmalerei in dem Verhältnisse wie die Miniatur zum Aquarell. Die Metalle, worauf man malt, sind Gold, Silber und Kupfer; das erstere entweder fein oder zwanzig- bis zweiundzwanzigkarätig; Silber und Kupfer zuweilen vergoldet. Bei Bijouterien schmelzt man oft einen farbigen durchsichtigen Grund auf, der das Guillochirte des Grundes durchscheinen lässt, oder einen opalisirenden, halb durchscheinenden; zu Malereien aber befestigt man zuvor auf die Metallfläche einen weissen undurchsichtigen Grund, wie ihn die Zifferblätter der Uhren zeigen. Das Auflegen und Einbrennen dieser Gründe nennt man emailliren. Diese Gründe sind zwar immer leichtflüssiger als die Metallplättchen, worauf sie eingeschmolzen werden, indem das Gold erst bei 32 Grad, das Kupfer bei 27 Grad und das Silber bei 22 Grad Wedgwood schmelzt; da jedoch der Fluss des Emails auch das Schmelzen des Metalls fördert, so kann es bei besonders strengflüssiger Farbe geschehen, dass dünne Plättchen in Fluss kommen oder doch mürbe brennen. Es muss daher die Mischung der Emailgründe so geregelt werden, dass sie lange vor dem Schmelzpunkte des Metalls in vollen Fluss kommt, aber dabei strengflüssiger ist als die aufzutragenden Farben, deren Schmelzgrad 6 Grad Wedgwood ist, so dass ihre Textur im geschmolzenen Zustande rein (weiss) und glatt, ohne Poren und Bläschen erscheint. — Zur Bereitung des weissen Emailgrundes schmelzt man zehn Theile Blei mit 1½—4 Theilen feinsten Zinnes zusammen, kalzinirt die Legirung unter einer Muffel, fügt zu zwanzig Theilen dieses Oxydes zehn Theile pulverisirten Quarzes, acht Theile kohlensauren Kali's hinzu, und schmelzt das Gemisch in einem Tiegel zusammen. Weniger Zinnoxyd gibt opalisirenden Grund. Dies Schmelzprodukt stösst man in einem von Oxyd völlig reinen Stahlmörser, weil der geringste Theil Eisen das Email färbt, reibt es sodann in einem Achatmörser oder auf einer Glasplatte fein und schlemmt es, nach der Stärke des Korns, welche das Email nach gemachten Versuchen verlangt. — Den Grund trägt man entweder durch einen gleichmässigen Aufguss des mit Wasser abgeriebenen Emails oder mit einem weichen breiten Pinsel auf; in letzterm Falle muss das Email vorher mit Spicköl fein gerieben sein. Bei der Schwierigkeit,

den Auftrag ganz gleichförmig mit dem Pinsel aufzustreichen, ist das Verfahren vorzuziehen, dass man das Metall mit Terpentinöl, dem etwas Dicköl zugesetzt worden, dünn überstreicht und das feingeriebene trockne Eemail durch ein sehr enges Haarsieb aufsiebt. Die Dicke der aufgestäubten Schicht muss durch Erfahrung erprobt werden, denn zu viel Stärke bewirkt beim Einbrennen leicht Risse. — Die Metallplatten lässt man etwas hohl austreiben und nimmt die erhabene Seite zum Gemälde. Die Rückseite muss ebenfalls emaillirt werden, was hier durch Aufstreichen einer halb so dicken Schicht mit dem Pinsel geschieht. Nach dem Ueberziehen mit dem Glasmehle wird die Platte erwärmt und vollkommen abgedunstet; dann sezt man sie vorsichtig auf einen thönernen, leicht gebrannten Ring, so dass nur der äussere Rand aufliegt, und bringt sie in die Muffel, welche man nach und nach und vornehmlich oberhalb ins Glühen bringt. Wer viel emaillirt, bedient sich eines Emailliröfchens von Eisenblech mit Charmottemasse ausgestrichen oder von solcher Masse selbst gefertigt und mit Draht überstrickt. Sowie der Emailüberzug teigartige Consitenz gewinnt, gleichförmig sich verbreitet und eine schöne glänzende Oberfläche zeigt, zieht man den Ring mit der Platte langsam heraus, so dass sie nich zu schnell abkühlt. Nicht selten trägt man eine zweite Lage von der feinsten abgeschlemmten Nummer des Emails auf. — Gewöhnlich muss die Oberfläche noch mit feinem Sande und einer englischen Feile oder mit einem Stück Kupfer und Schmirgel geschliffen und mit fein geschlemmtem Tripel, Zinnasche etc. polirt werden. — Die zum Email dienenden Schmelzfarben, deren Zusammensetzung übrigens jener auf Porzellan gleicht, müssen minder leicht schmelzbar sein als die für Glasmalerei und leichtflüssiger als die auf Porzellan. — Die Malart gleicht dem Porzellanmalen und die Bearbeitung dem Miniaturmalen. Man hat dabei noch mehre Feuer nöthig als bei der Porzellanmalerei und muss genau in Acht nehmen, dass die spätern Farben leichtflüssigere als die der Untermalung sein wollen und dass man Farben wie die aus Gold hergestellten zuletzt aufzutragen hat. — Gold ist allerdings das vorzüglichste, wenn auch zu kostbare Metall für Emailplatten; ihm zunächst kommt hier das Kupfer, dann erst das Silber. Wer einen durchsichtigen Grund auflegen will, ist gemüssigt, die beiden letzten Metalle zuvor stark vergolden zu lassen, da z. B. ein Gelb, welches Blei- und Antimonoxyd enthält, im geschmolznen Zustande so stark auf das Silber wirkt, dass die Farben aus dem reinen Gelb in das Orangefarbene und zuletzt in Olivengrün übergeht. Man kann eine solche Vergoldung leicht selbst bewerkstelligen, indem man auf das Kupfer etc. eine dünne Lage Email, Fluss oder auch nur Boraxauflösung streicht, Blattgold darauflegt und einbrennt. Auch erhält man eine vergoldete Fläche, wenn man Blattgold auf die erhitzte Oberfläche des angeschmolznen Emails bringt, sowie es aus der Muffel kommt, und wieder kurze Zeit der Glühhitze aussetzt. Wer genügende Erfahrung im Gebrauche des Löthrohres hat, kann einige kleine Retuschen auch schon durch dieses, mittelst einer Weingeistflamme, aufschmelzen; indess bleibt dies ein gewagtes Verfahren. (Nach A. W. Hertels „kl. Akad. der zeichn. Künste u. der Mal.“ Vergl. noch den Art. Email in Karmarsch und Heerens Techn. Wörterb.)

Einen hochberühmten Namen hat in der Geschichte der Emaillirkunst die Stadt Limoges in Südfrankreich. Hier war schon im 12. Jahrh. die Kunstindustrie in Emailarbeiten so eigenthümlich ausgezeichnet, dass die derartigen Leistungen ganz einfach mit den Ausdrücken „*opus de Limogia*“ und „*labor Limogiae*“ benannt wurden. Man findet noch aus jenen Zeiten zahlreiche Reliquienkästchen, deren Wände und dachförmige Deckel aus Kupferplatten zusammengesetzt und mit niellirten und emaillirten Darstellungen geschmückt sind. Die Behandlung ist in solchen alterthümlichen Werken meist der Art, dass die dargestellten Figuren aus einer in das vergoldete Kupfer eingegrabenen und mit einfarbigem (z. B. bräunlichem) Schmelz ausgefüllten Umrisszeichnung bestehen, während der sie umgebende Grund mit verschiedenen Emailfarben (Blau, Grün, Weiss) überzogen ist oder auch aus einfarbiger (z. B. blauer) Emaille mit buntverzierten Rändern besteht. Ein Paar solcher kleiner Reliquienschreine, auch in Form eines Kapellchens, findet man z. B. unter den Kunstkammerschätzen Berlins. In ausserordentlicher Menge trifft man übrigens Fragmente von solchen Werken, die mannichfaltigsten emaillirten Ornamentstreifen, Säulchen und Pfeilerchen mit reichgebildeten vergoldeten Kapitellchen etc.

Die wahre Hochblüte der Emailmalerei fällt indess um Jahrhunderte später. Wiederum sind es vom 16. Jahrh. an die französischen Emailmalereien, welche nach dem Orte, wo sie zuerst und vornehmlich in eigenthümlicher Vollkommenheit gearbeitet wurden, *Emaux de Limoges* genannt und unter diesem Namen weltbekannt sind. Diese Arbeiten, die eine so merkwürdige Erscheinung in der Geschichte des Betriebes der neuern Kunst bilden, bestehen in grössern oder kleinern Platten und in Prachtgeräthen verschiedner Art, die meist von Kupfer sind (in späterer Zeit gewöhn-

lich von edlern Metallen) und auf denen man die mannigfachsten Malereien eingebrannt findet. Sie reihen sich somit den italischen Majoliken (Geschirren aus gebranntem Thone mit eingebrannten Malereien) als ein nahe verwandter Kunstzweig an. Diese Verwandtschaft wird noch bedeutender durch die Gegenstände der Darstellung, welche auf den Limoger Emaillen aus der ersten kunstgeschichtlich bedeutenden Blütenperiode dieses Schmelzmalereizweiges, der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrh., gefunden werden. Durch die Uebersiedelung italischer Künstler nach Frankreich, durch die von denselben begründete sogen. Schule von Fontainebleau, wurde nämlich der Styl italischer Kunst auch in der Emailmalerschule von Limoges herrschend. Arbeiten der grossen italischen Meister, zumal die Kupferstiche aus der Schule Raffaels, wurden auch hier, wie auf den italischen Majoliken, nachgebildet; oder es lieferten Künstler aus jener Schule von Fontainebleau (welche vorzugsweis dem Style der mantuanischen Schule folgte) die hiezu nöthigen Vorbilder. Unter den letztern sind vornehmlich die Kupferstiche des Stephanus (*Etienne de Laulne*), welcher der Sch. von F. beizuzählen ist und dessen Blüte um die Mitte des 16. Jahrh. fällt, häufig von den Limoger Emailmalern benutzt worden. Von früher jedoch, zumal aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., als der Einfluss italischer Kunst noch keine Herrschaft erlangt, datiren auch mannigfache französische Emailmalereien, die im Einzelnen theils mehr dem Style einheimischer (sowie flandrischer) Miniatoren folgen, theils die Leistungen der benachbarten deutschen Kunst als Musterbilder wiederspiegeln. Für die letztere Wahrnehmung ergeben sich manche Beispiele auch aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts. Der Namhafteste, wiewohl nicht der Allerbedeutendste der Limoger Emailleurs, ist Leonard Limosin, nach dessen Beinamen man die französ. Emaillen jener Zeit kurzweg Limosins, Limusinen nennt. Ein sehr bedeutsamer Meister dieses Kunstzweiges heisst Pierre Rexmon; andre ebenfalls Bedeutung habende Emailleurs der in Rede stehenden Periode sind: Jean Court (*Jehan Court,* genannt *Vigier*), J. Laudin, P. Nouallier, der Meister J. P. (uns nur unter dieser Chiffre bekannt, aber einer der trefflichsten Metallmaler, in dessen Arbeiten sich das edelste Stylgefühl offenbart) und der Meister P. C. (ein von Dr. Waagen im 2. B. der Kunstwerke und Künstler in England, S. 422, gepriesener Limusiner). Rücksichtlich des Technischen der Malerei nehmen die Werke dieser Emailkünstler freilich noch eine untergeordnete Stellung im Verhältniss zu dem ein, was im folg. Jahrh., namentlich in dessen späterer Zeit, in der Metallschmelzmalerei geleistet worden; sie erscheinen nämlich theils mehr als illuminirte Linearzeichnungen mit einer glasartigen Durchscheinlichkeit der Farbe, theils nur als Monochrome grau in Grau (aber mit durchgearbeiteter Modellirung) gemalt, wobei jedoch das Nackte häufig mit röthlichem Tone mehr oder minder naturgemäss gefärbt ist; goldene Zierathen und vergoldete Lichter dienen dabei das Ganze reicher und brillanter erscheinen zu lassen. Hinsichtlich der Zeichnung aber sind diese Limoger Emaillen, wenigstens zum grossen Theil, bei Weitem vorzüglicher als die der späteren Zeit, und sie offenbaren darin ihr nahes Verhältniss zu der höchsten Blütenperiode der neuern Kunst. Einen seltenen Schatz solcher Emailmalereien des 16. Jahrh. trifft man im zweiten Berliner Museum, darunter Arbeiten von Jehan Court, J. Laudin, Leonard Limosin, Meister J. P. und Pierre Rexmon, sowie auch mehre interessante Emaillen von unbekannten noch alterthümlich arbeitenden Künstlern der Frühzeit des Jahrhunderts. So findet man dort ein aus drei Platten, einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern bestehendes Altärchen, wo die Figurenzeichnung im Style jener altfranzösischen Miniaturen ist, welche unter Einwirkung der flandrischen Schule der van Eyck entstanden. Die Darstellung (Geburt des Heilands etc.) ist in einfacher, meist stark gezogener Umrisszeichnung gehalten, mit tiefen, wenig mannichfaltigen Farben ausgefüllt, ohne Schattirung, und eine Modellirung der Formen nur durch zierliche Goldlichter angedeutet. Die den Grund des Mittelbildes einnehmende Gebäulichkeit steht dabei in starkem Gegensatz zu dem sehr alterthümlichen Figurenwerk; die Architektur entspricht nämlich völlig den prächtigen Formen des italischen Baustyls im Beginn des 16. Jahrh., und es scheinen sogar schon die gewundnen Säulen aus Raffaels Tapeten nachgeahmt. Sodann trifft man ein zweites grösseres Altärchen, das in dem 10½ Z. hohen und gegen 9 Z. breiten Mittelbilde eine ziemlich figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, auf den Flügeln aber die Kreuztragung und Kreuzabnahme enthält. Der Styl der Zeichnung und Behandlung ist auch hier noch, im Vorherrschen scharfer schwarzer Umrisslinien und zierlicher Goldlichter, den Miniaturmalereien verwandt, doch nicht im Besondern der altfranzösischen Kunstweise, mehr im Allgemeinen der ältern deutschen, wie z. B. die Kreuzabnahme eine ziemlich bestimmte Erinnerung an den Holzschnitt in Dürers kleiner Passion enthält. Zugleich aber erinnern einzelne Figuren nicht undeutlich an die Auffassung des Man-

in dieser Arbeit ist ausgezeichnet schön, besonders in den zwar etwas streng modellirten nackten Theilen; die Köpfe erscheinen zum Theil eigenthümlich geistreich. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr fein; ebenso ist auch die Farbe im Einzelnen an sich sehr schön. Aber das reiche Ganze der Composition überschreitet wesentlich die Grenzen, welche in dem damaligen Standpunkte der Emailmalerei gesetzt waren; bei dem Mangel des Helldunkels und der sonstigen Lufteffekte konnte hier keine Harmonie, keine Gesammtwirkung erreicht werden.“ — Ein anderes kleineres Gefäss, wiederum mit den Buchstaben *J. C.* versehen, hat die Form eines mehrfach ausgebauchten Fusses und diente vielleicht als Träger einer Schale oder eines ähnlichen Gegenstands. Die Malereien daran, offenbar nach sehr trefflichen Vorbildern, sind hier grau in Grau, wobei aber das Nackte naturgemässe Färbung erhalten. In der obern Fläche findet sich eine Höhlung, worin ein männliches Brustbild gemalt ist. Der obere stark ausgebauchte Theil des Schaftes ist mit männlichen und weiblichen Gestalten geschmückt, die auf Früchten sitzen und Michelangeloschen Styles sind. Am eigentlichen Fusse sieht man viele Kinder mit Bären spielen. Die Auffassung in den Malereien ist ungemein geistreich, die Behandlung sehr trefflich, so dass diese Arbeit Jean Courts sich würdig den berühmten Emaillen des etwas jüngern Meisters Pierre Rexmon anreiht. — Die äusserst anziehenden, ebenso fein und geschmackvoll behandelten wie zumeist mit einem sehr glücklichen Formensinne aufgefassten Malereien des Letztern kommen in so bedeutender Anzahl vor, dass fast jedes grössere Kunstkabinet dergleichen aufweist. Besonders zahlreich finden sie sich in der kön. Samml. zu Berlin. In diesen Rexmonschen, meist nur mit der Chiffre *P. R.* bezeichneten Werken sind durchweg die eigentlich bunten Farben vermieden; es scheint, dass der Künstler über das Unzweckmässige derselben bei der damals noch unvollkommenen Technik der Metallmalerei zu klarer Erkenntniss gekommen war. Seine Arbeiten sind wesentlich nur monochromische, grau in Grau, doch mit röthlicher Färbung des Nackten, auch mit mannigfachen zierlichen Goldornamenten. Die Tuchersche Samml. zu Nürnberg bewahrte sieben Stücke, welche sämmtlich mit dem Tucherschen Wappen versehen, also in der Limoger Fabrik auf Bestellung dieser Familie gefertigt waren; dieselben fand man theils nach Compositionen Raffaels, theils im Style des Primaticcio gemalt; eins hatte neben der Chiffre *P. R.* die Jahrangabe 1558, ein andres aber war mit dem vollen Namen und dem Jahr 1562 bezeichnet. (Vergl. das Schornsche Kunstblatt 1833, S. 79. Brulliot II. *n.* 2312.) Im Kunstkabinet zu Gotha findet sich ein kupfernes Taufbecken, welches von Pierre Rexmon im J. 1560 grau in Grau mit röthlicher Angabe der Fleischpartien der Figuren emaillirt worden und mit vollständigem Namen auf der einen und mit den Namensinitialen auf der andern Seite versehen ist. Nach der Angabe Keysslers ward es um 10,000 Thaler für gen. Kab. erworben. Wolfgang Goethe brachte in seine Samml. zu Weimar drei Stücke von der Hand und mit dem Namenszeichen desselben Künstlers. Das eine ist eine Schale, deren innere Fläche eine Scene aus der Mosesgeschichte enthält und deren Fuss die Jahrzahl 1571 aufweist. Die beiden andern Stücke sind Salzfässer, in deren Höhlungen Profilköpfe und schwebende Genien umher gemalt, und deren Füsse mit Darstellungen einer Hirsch- und einer Bärenjagd umgeben sind. — Auch im grünen Gewölbe zu Dresden werden ähnliche Arbeiten mit der Bezeichnung *P. R.* 1571 getroffen, sowie andre mit der Courtschen Namensabbreviatur *J. C.* — Ausführlicheres über Rexmon (den man auch Rexman schreibt), sowie über Leonard Limosin, die Meister *J. P.* und *P. C.*, den spätern (in der Zeit um den Schluss des 16. und den Anfang des 17. Jahrh. blühenden) J. Laudin und andre mehr oder minder bekannte Limoger Emailleurs wird in dem umfassenden Art. *Limosinen* berichtet werden. Hier sei nur noch die Bemerkung beigefügt, das emaillirte Prachtgeräthe aus jenen Fabriken als Hochzeitsgeschenke beliebt waren und oft auch von Deutschland aus bestellt wurden. Solche Arbeiten tragen immer die Wappen der Bestellerfamilien, so die erwähnten Emaillen der Tucherschen Sammlung, eine Schüssel mit dazu gehöriger Giesskanne in der kön. Samml. zu Berlin (beide mit ungemein reichen und feinen Goldornamenten auf verschieden gefärbtem Grunde geschmückt, in ersterer das verbundene Wappen der Augsburger Patrizierfamilien Artzt und Welser) u. dergl. mehr in anderwärtigen Kabinetten.

Im Verlaufe des 17. Jahrh. entwickelte sich die Technik der Emailmalerei weiter, indem sie von der monochromischen Darstellung, von dem einfachen Ueberziehen einer Zeichnung mit eintönigen Farben zu einer vollständigen Malerei mit verschiedenartig gebrochnen Farbentönen fortschritt. Besonders in der Spätzeit des 17. und im Anfange des 18. Jahrh. bildete sich die Emaillirkunst zu einer eigenthümlichen technischen Vollkommenheit aus. Die frühern nur aus einfach gefärbten Zeichnungen bestehenden Emaillen weit hinter sich lassend, erhob sich jetzt die Metallmalerei

zur wirklichen Farbenschmelzkunst, indem sie wahrhafte Gemälde in den zartesten und weichsten Uebergängen der Farbe hervorbrachte. Indess sind die Arbeiten dieser Glanzperiode der Emailtechnik gewöhnlich nur von geringer Dimension; man führte nun die Malereien in der Regel auf Silber, öfter auch auf Gold aus, und vornehmlich sind es Bildnissmedaillons, wozu jetzt die Emaillirkunst verwendet ward. In solchen Emailbildnissen leistete man denn auch zum Theil sehr Vorzügliches; dagegen folgte man freilich in den historischen Darstellungen zumeist dem entarteten Wesen damaliger Compositionsweise, so dass diese Arbeiten nun trotz ihrer vollendeteren Technik doch tief unter den Leistungen des 16. Jahrh. stehen. Uebrigens erscheint Frankreich auch für das 17. und 18. Jahrh. als die eigentliche Wiege dieser Kunst und bildete wenigstens die Schule für auswärtige Emailmaler, z. B. für die zu Genf, Augsburg, Nürnberg etc.

Unter den Medaillonemailleurs der ersten Hälfte des 17. Jahrh. begegnen wir einem sonst nicht weiter bekannten Künstler, der sich auf der Rückseite eines Bildnissmedaillons in der Berliner Samml. Prieur nennt. Dies laut der Inschrift 1645 ausgeführte Porträtstück stellt einen mit dem goldnen Vliess dekorirten Feldherrn aus der Zeit des 30jährigen Krieges vor; es ist nicht ohne Individualisirung und feine Ausführung, aber noch mit ziemlich hart nebeneinander stehenden Farbentönen. Die ebenfalls gemalte Rückseite stellt einen sonnenbeschienenen Obelisken und daneben die ganze Figur des Feldherrn dar, welches Bildchen jedoch ziemlich spielend behandelt ist. Um und nach Mitte des Jahrh. treffen wir Werke des berühmten Emailleurs Georg Strauch, der zu Nürnberg blühte und dessen Lebenszeit von 1613 bis 1675 geht. Er war ein Schüler Hans Hauers. Von ihm sieht man in der königl. Samml. zu Berlin eine mit *G. St.* 1661 bezeichnete Allegorie des Friedens und der Gerechtigkeit in einer Landschaft. Die Farben sind hier zwar noch etwas hart und bunt, aber in der Zeichnung der Gestalten herrscht ein schöner heiterer Adel. — Später begegnet man den Gebrüdern Peter und Amicus Huaut aus Genf, welche in den J. 1686 — 1700 am Berliner Hofe thätig waren. Von ihnen in der Berl. Samml. ein grosses auf Gold gemaltes Medaillon von $3\frac{3}{4}$ Z. Breite bei $2\frac{1}{2}$ Z. Höhe, darstellend den Alexander im Dariuszelte nach der bekannten Lebrünschen Composition. Die Farben von schöner heiterer Wirkung, die Ausführung sauber, aber die Auffassung der schon bühnenprunkhaften Composition nicht von sonderlichem Geiste. Von demselben Brüderpaar ebendaselbst das Porträtmedaillon eines vornehmen Mannes, wo die Farben, ohne die wünschenswerthe Weiche der Modellirung, noch mit einer gewissen Kälte nebeneinander stehen, während die Ausführung fein und auch die Auffassung lebensvoll ist. Nach diesen Genfern bildete sich im Email der sonst mehr als Stecher namhafte Berliner S. Biesendorf (gest. 1706); von ihm ebendaselbst ein Porträt der Königin Sophie Charlotte, Gemahlin Friedrichs I. von Preussen. Abweichend von der Behandlungsweise der Letztgenannten sind die emaillirten Porträts des namhaften Künstlers Georg Friedr. Dinglinger, der sich in Frankreich bildete, dann am Hofe zu Dresden arbeitete und hier 1720 verstarb. Unter seinen in der Berl. Samml. befindlichen Stücken heben sich hervor: das zierlich weich, fast in der Weise eines Watteau gemalte Bildniss eines vornehmen Herrn in der Allongenperrücke (bez. mit dem J. 1696), der Kopf eines Mannes mit Pelzmütze und das Porträt der Kaiserin Anna von Russland. Im grünen Gewölbe zu Dresden zeigt man unter andern von ihm die schöne Emailfigur einer heil. Magdalena. — Um und nach 1700 arbeitete auch Karl Boit, ein geschickter schwedischer Emailleur. Derselbe wurde in mehren Hauptstädten beschäftigt, namentlich zu Wien. Hier malte er die ganze kaiserliche Familie auf eine 18 Z. hohe und 12 Z. breite Goldplatte, für welches Kunstwerk (das man noch in der k. k. Kunstkammer zu Wien antrifft) er die Summe von 20,000 Kaisergulden empfing. Später war Boit in London. Nach ihm stach Jakob Houbraken ein Bildniss des Prinzen Frederik, ältern Sohnes Georgs I. von England. — Von Lorenz v. Sandrart (einem Sohne des nicht mit dem berühmten Joachim zu verwechselnden Nürnberger Malers und Stechers Johann Jakob von Sandrart) findet man ein mit dem J. 1710 datirtes längliches Plättchen in der Berliner Samml., das noch völlig der ältern Technik entsprechend grau in Grau gemalt ist und eine figurenreiche, aber nach Art der damaligen französ. Malerei theatralisch stylisirte Darstellung der Heilandsgeburt darbietet. — Endlich bleibt ein jüngerer und bedeutsamerer Schmelzmaler zu erwähnen, der tiefer in das 18. Jahrh. hinabreichende Martin van Meytens (geb. 1695 zu Stockholm, gest. 1770 als Akademiedirector zu Wien). Er entstammte einer Haager Familie und war ein Schüler des Schweden Karl Boit. Die Miniatur- und Schmelzmalerei übte er zu Paris (1717), zu Dresden, Wien (1721) und in Venedig. Die Berliner Samml. bewahrt von ihm das vortreffliche Bildniss eines stattlichen Herrn von mittlern Jahren mit gewaltiger

Allongenperrücke, das durch wärmste Carnation, leichteste Modellirung, sprechende Belebung der Züge sich auszeichnet und höchst sauber und doch ohne alle Aengstlichkeit ausgeführt ist.

Emailmalerei auf Lava, eine neuerfundene höchst interessante Malart für monumentale Zwecke. Durch diese in Frankreich aufgekommene und bis jetzt, soviel uns bekannt, auch nur dort geübte Verfahrungsweise, auf Stein zu emailliren, wird eine mit allen Vorzügen der Farbe und der Behandlung ausgerüstete und ausserdem fast unzerstörbare Malerei zu Stande gebracht. Das dazu sich eignende Material ist zuerst vom Grafen Chabrol de Volvic aufgefunden worden; es bot sich als solches der Stein von Volvic und die Lava der Felsen in der Auvergne dar. Die Methode, eine neue Gattung der Schmelzmalerei, wurde z. B. von Abel du Pujol u. A. bei Kunstwerken (Altarbekleidung in Ste. Elisabeth zu Paris) in Anwendung gebracht; neuerdings jedoch ist sie vom Baumeister Hittorf aus Köln mit vermehrtem Eifer vorgezogen worden, um sie für Malereien am Aeussern von Gebäuden, überhaupt in Verbindung mit der Architektur anzuwenden. Proben dieser Malart (Abbildungen von allerhand Gegenständen) sandte Hittorf an den König von Preussen nach Berlin. Andere Tafeln mit einzelnen Figuren und Arabesken in pompejanischem Geschmack, welche Ernst Förster in Paris sah, überraschten durch die Schönheit der Farben, durch die Leichtigkeit und Bestimmtheit der Behandlung sowie durch ihre Festigkeit, denn man konnte, ohne das Bild zu verletzen, mit einem scharfen Eisen nachdrücklich darüberfahren. Hittorf beabsichtigte die Vorhalle der neuen von ihm erbauten Pariser Kirche St. Vincent de Paul in dieser Weise ausschmücken zu lassen. (Zur Orientirung über die französische Lavamalerei dient eine zu Paris erschienene Abhandlung folgenden Titels: *Rapport concernant la peinture en émail sur lave de volvic emaillée, fait à la société libre des Beaux-Arts, par M. Mirault.*)

Emausbilder nennt man kurzweg die Darstellungen des auferstandenen Heilandes, wie er noch am Tage seiner Auferstehung zweien nach Emaus wandernden Jüngern erscheint, ihnen auf dem Wege unerkannt sich zugesellt als lebhafter Theilnehmer an ihrem Gespräche über die eben in Jerusalem vorgekommenen Geschichten, und dann mit ihnen Abendrast hält in der Herberge des Fleckens, wo er mit ihnen zu Tische sitzt und ihnen nun durch das Brechen und Darreichen des Brotes die Augen über seine Erscheinung öffnet. 1) Darstellungen des neben oder zwischen dem Jüngerpaar wandelnden Auferstandnen. Von Herri de Bles (gen. *Civetta*) in der k. k. Gall. zu Wien eine reiche Landschaft mit den beiden nach Emaus gehenden Jüngern, denen der Herr sich auf dem Wege beigesellt. Gemalt auf Holz, 1 F. 2½ Z. breit, 11 Z. hoch. — Composition von Pieter Brueghel dem Alten, gestochen und gedruckt bei Ph. Galle 1571. Nach demselben Maler ein italisches Blatt mit der Schrift: *P. Breughel inventor. Dominus Vitus ordinis Vallisumbrosae Monacus excude. Romae ann. D.* 1576. — Christus auf dem Wege nach Emaus, Gem. von Elzheimer im Frankfurter Mus. — Von Wilhelm Schadow: Christus mit den Jüngern auf dem Wege nach Emaus, Kniestück beim Bankier Bendemann zu Berlin. Dieser Christus ist eine höchst edle, von sinniger Heiterkeit und erhabener Frömmigkeit strahlende Menschengestalt, deren verklärtes Auge sowohl den innern Frieden als den Wunsch verkündet, rings um sich her Beseligung zu verbreiten. In einem vielleicht zu absichtsvoll motivirten Gegensatze stehen die beiden Jünger, denen über die plötzliche Erscheinung des auferstandenen Meisters bereits die Augen aufgehen; der Aeltere stellt sich als eine willens- und thatkräftige, überzeugungsfeste Gestalt dar, während der Jüngere von sanftem Ausdruck, furchtsam und zweifelmüthig erscheint. — Von einem gebornen Düsseldorfer, dem grossen kirchlichen Meister unter den Münchnern: Heinrich Hess, das kleine Freskobild des mit den Jüngern nach Emaus wandelnden Heilands in der Allerheiligenkirche zu München.

2) Darstellungen des mit dem Jüngerpaar Abends in der Herberge zu Emaus sitzenden Heilands. Gemälde von Jacopo Palma in der Gall. Pitti zu Florenz, nach welchem vortrefflichen Bilde Cosmo Mogalli und später G. Rossi gestochen haben. Das Blatt des Letztern in Bardi's florent. Galleriewerke. — Eine Tapete, angeblich nach Raffael in den Niederlanden gewirkt. Dieselbe gehört zu den *Arrazzi della scuola nuova*, zur zweiten Folge der im Vatikan aufbewahrten Teppiche aus Arras. Die Composition — gestochen von Nik. Beatrizet 1541, dann von Mich. Sorello und radirt 1780 von Sommerau — ist wahrscheinlich von Bernard van Orley. Christus speist mit den beiden Jüngern. Im Teppich sind die Köpfe der menschlichen Figuren von mittelmässiger Ausführung, dagegen vortrefflich die Nebenwerke, z. B. das Tischgeräth und die eingeflochtene Episode des einen Knochen benagenden und gleichzeitig eine Katze abwehrenden Hundes. (*Landon, n.* 3. *pl.* 129.) — Gemälde

von Paul Veronese in der kön. Gall. zu Dresden. Während Christus, mit dem Jüngerpaar am Tische sitzend, ernste Dinge bespricht, die in diesen Tagen Jerusalem bewegt haben, und die im Stande waren eine Welt zu bewegen, sorgen Hausfrau und Magd für das Abendbrot und die Wirthschaft mit nicht geringerem Ernste, und das Töchterlein am Boden spielt, unbekümmert um Welt und Wirthschaft, mit einem kleinen Hunde, vor dem eine Katze unter den Tisch sich geflüchtet. Leben wie es ist und wie es sich gibt, menschliche Sorgen und menschliche Freuden! Und haben nicht grösste und kleinste auf dem kleinsten Raume nebeneinander Platz, ohne einander zu berühren? Und wer kann sagen, seine seien die grössten? Keine ist klein, keine ist gross, nur der Mensch ist beides. Und wenn es uns ergreift, neben dem verhüllten Heilande und seinen trostlosen Jüngern ein in sein Spiel vertieftes Kind zu erblicken, so soll es uns auch erinnern, dass wir alle Kinder sind und unser ernstestes Treiben neben höherer Geister Regung dem Spiele des Mädchens mit dem Hündchen gleicht, das im Augenblick seine ganze Seele füllt. (E. Försters Briefe über Malerei, S. 129 ff.) — Gemälde von Frans Franck dem Aeltern, einem Schüler des Frans Floris, nach welchem wir einen Holzschnitt mittheilen. — Gemälde von dem in einem gewissen Verhältniss zur Schule der Caracci stehenden Bartolommeo Schidone in der k. k. Gall. zu Wien: Christus bei Tische sich durch das Brotbrechen den Jüngern zu erkennen gebend. Vier überlebensgrosse Halbfiguren. — Composition von Rubens: die Jünger in Emaus mit dem Wirthe, der die Kappe zieht. Gestochen 1638 von H. Witdouc, besonders schön in den seltnen Abdrükken, welche Rubens getuscht hat. Eine andre Composition mit einem Alten, der ein Glas hält, 1640 in Grossquerfolio gestochen von W. Swanenburg, 1642 nach Soutmans Zeichnung im Kleinen auf Kupfer wiedergegeben von P. van Sompelen. Ein drittes Blatt nach Rubens zweiter Comp., noch grösser als das Schwanenburgsche und dem Picart zugeschrieben, trägt Bonnarts Adresse. — Gemälde von Gerard Honthorst in der Gall. zu Pommersfelden, ein in der Wirkung des Kerzenlichts tüchtiges, sehr klares und kräftiges Bild. — Gemälde von Rembrandt in der Eremitage zu Petersburg, eine ähnliche Darstellung in der Gallerie zu Kopenhagen, und eine dritte desselben Meisters (vom J. 1648) im Louvre zu Paris. Christus im Moment, wie ihn die Jünger beim Brotbrechen erkennen. „Wer sollte“, ruft Hr. von Quandt bei Besichtigung des Kopenhagener Exemplars aus, „dem so oft bis zur tiefsten Niedrigkeit herabsinkenden Rembrandt solche fromme rührende Innigkeit zutrauen als sich hier ausdrückt!“ Derselbe Kunstrichter möchte keinem der Exemplare in Kopenhagen und zu Paris den Vorzug vor dem andern geben. Stiche nach Rembrandt von J. de Frey und Houbraken; Letzterer stach die Scene, wie Christus den Jüngern in Emaus entschwindet. Ferner zwei Radirungen Rembrandts: 1) die sogen. grossen Jünger in Emaus, wie sie den zwischen ihnen sitzenden Auferstandenen am Brotbrechen wiedererkennen. Rechts vorn kommt ein Aufwärter die Stiege herab. Links unten die Bezeichnung: *Rembrandt f.* 1654 oder wie Andre lesen 1634. Das Blatt hat 7 Zoll 10 Lin. Höhe bei 5 Zoll 11 Lin. Breite; 2) die sogen. kleinen Jünger

(Nach Frans Franck dem Aeltern.)

zu Emaus. Der Jünger rechts schneidet von einer Hammelskeule ab; der Andre links betet in einem Lehnstuhle! Vorn ist ein Hund. Unten mitten im Rande steht: *Rembrandt f.* 1634. Dieses Blatt hat 3 Zoll 9 Lin. Höhe bei 2 Zoll 8 Lin. Breite. — Von dem Berliner Christian Bernhard Rode zwei Radirungen eigner Compositionen, deren eine die Wiedererkennung des Herrn beim Brechen des Brotes vorstellt, während die andre das staunende Jüngerpaar schildert, dem der Herr bei Tische urplötzlich verschwunden ist. Ersteres Blatt in 4. datirt von 1772, letzteres in Fol. von 1785. — Von dem 1846 zu Stuttgart verstorbenen Meister Friedrich Dieterich von Biberach eine schön gedachte herrliche Darstellung, die derselbe in Rom gemalt hat und die nun unter andern neuern Meisterwerken im Museum der Stuttgarter Kunstschule glänzt. Christus sitzt am Tische und bricht das Brot. Beide Jünger beugen sich vor dem jetzt erst erkannten Herrn in frommer Demuth, der eine knieend, der andre die Hände faltend, während ein Knabe das Gemach betritt und Früchte zum Mahle herbeiträgt. Auf Leinwand 2 F. 7½ Z. hoch, 3 F. 6 Z. breit. — Endlich von dem Wiener Leopold Schulz eine schöne Composition der Jünger zu Emaus, welche R. Theer in einer Steinzeichnung in Royalfolio wiedergegeben hat, die man in der 11. Lief. des lithogr. Blätterwerks: „Christliches Kunststreben in der österreichischen Monarchie" vorfindet.

Ganz besondere Auszeichnung verdient das Werk eines alten Venezianers, des Giovanni Bellini, von welchem 1426 gebornen Meister unser Albrecht Dürer im J. 1506 aus Venedig schreibt: „Er ist sehr alt und ist noch der best im gemeil." Etwa in derselben Zeit nun, wo Dürer in der Dogenstadt verweilte, schuf der noch lebens- und schaffenskräftige Greis eine grosse Darstellung des Christus in Emaus für die Salvatorkirche Venedigs. Dieses Bild ist vielleicht die höchste unter den vorhandnen Leistungen Bellini's und sicherlich eine der höchsten seiner Zeit. Ausser den beiden Jüngern ist — nach der naiven Weise der altvenezianischen Schule — noch ein venediger Senator und ein Mann in türkischer Kleidung (vielleicht ein venezianischer Dragoman) anwesend, beide nachdenklich gegen den Heiland hinblickend. Der eine Jünger, ein Greis, im aufgeschürzten Pilgerkleide dastehend, sieht aufmerksam nach dem Andern hin, einem schönen hellbärtigen Fünfziger, welcher in verhehlter innerer Bewegung die Tischplatte fasst und mit der Linken heftig auf seine Brust deutet, als wäre er eben des Wunders inne geworden, welches den blöden Augen der Andern noch nicht offenbar ist. Hinter dem Tische in der Mitte sitzt Christus, das Brot in der Linken haltend und mit seiner Rechten segnend. In den wunderbaren Zügen seines dunkelgelockten Hauptes ist die Gottheit sichtbar hervorgetreten. (Nach diesem Gemälde hat z. B. Pietro Monaco von Belluno gestochen, ein Blatt in Grossquerfolio.) — Ein ähnliches Gemälde von geringerem Werthe findet sich in der reichen Gallerie des Palastes Manfrini zu Venedig.

Vortrefflich in seiner Art ist auch das im Berliner Museum befindliche Gemälde des Marco Marcone von Como, eines Anhängers der Giovan Bellinischen Schule. Unter einer Weinlaube sitzt Christus zu Emaus mit den beiden Jüngern beim Mahle und bricht das Brot; dabei ein aufwartender Knabe und der Wirth. Hintergrund eine gebirgige Landschaft mit einer Stadt. Diese Darstellung des Mahles zu Emaus zeigt eine bedeutende Verwandtschaft zu der allgemeinen Richtung der Bellinisten, zeichnet sich aber zugleich auch durch eine eigenthümlich naive (hier fast genreartige) Auffassung des Lebens aus. (Das Bild auf Holz gemalt, 3 Fuss 9 Zoll hoch, 4 Fuss 6 Zoll breit, und trägt die Bezeichnung: *Marcus March. Venetus pinxit. M.D.VII.*) — Sehr ähnlich ist derselbe Gegenstand 1506 von einem Venezianer Marco Marziale behandelt, in der Venediger Akademie, dasselbe Bild, welches Lanzi bei den Cantarini sah.

Embasios, Beiname des die Einschiffenden beschirmenden Apollo. In dieser Eigenschaft heisst der Gott auch Epibaterios. Als Beschirmer der Ausschiffenden führt er sodann den Beinamen Ekbasios.

Embde, August von der, ausgezeichneter Bildniss- und Volksmaler, Mitglied der Akademie der bildenden Künste zu Kassel, ist daselbst am 4. Dec. 1780 geboren. Vor seinem 14. Jahre malte er ohne irgend eine Anleitung kleine Bildnisse mit Oelfarben aus den Farbentöpfen eines Anstreichers. Von den sorgsamen Aeltern zu einem andern Geschäft bestimmt, konnte er erst in seinem 19. Jahre sich ausschliesslich der Malerkunst widmen, blieb aber, durch die Unterhaltsfrage dazu genöthigt, bei der damals fast allein nur Erwerbsaussicht bietenden Bildnissmalerei. Im J. 1803 ging Embde nach Dresden, von da 1805 nach Düsseldorf, dann wieder 1808 nach dem sächsischen Elbflorenz und endlich 1812 nach München. In diesen Kunstresidenzen zeichnete er viel in Sepia nach den vorzüglichsten Galleriebildern. Nach seinem Münchener Aufenthalte besuchte er 1814 noch Wien. Hierauf liess er sich

ebenso selbständig in der Auffassung und Gestaltung, daher auch er in seiner Art durchaus wieder neu und eigenthümlich erscheint. Uebrigens versteht sich von selbst, dass auch dem kunstgewandtesten Farbenschöpfer irgend einmal ein Kind des Pinsels missräth. So malte Embde früher einen ländlichen Kirchhof, auf dem er einen Kirschbaum in voller Blüte darzustellen wagte. Natürlich gelang dieser Versuch, die Vollblüte eines Baumes zu schildern, keineswegs, wie dergleichen wohl schwerlich Jemanden gelingen wird, da der Blütenschnee eines solchen Baumes im Gemälde nicht malerisch und überhaupt der volle Frühling grösstentheils ein verlornes Paradies für den Pinsel ist. Obwohl nun aber der blühende Kirschbaum so gross hervortrat, dass das mit allen Künsten des Koloristen nicht zu verhütende Unschöne zu grellster

Wirkung gedieh, so war im Uebrigen doch eine anmuthende liebliche Lenzesfrische über die schöne Landschaft ausgegossen und es blieb immerhin das Bild der Gräber unter Blüten ein dichterisch gedachtes. Im J. 1834 bewunderte man auf der Ausstellung das prächtige Gemälde eines hessischen Bauermädchens mit Brief und Strauss. Sodann sah und rühmte man von Embde eine Darstellung des Gretchens nach Goethe (lithographirt als Frankfurter Kunstvereinsblatt von J. Fay, in Royalfolio), spielende Kinder auf der älterlichen Brandstätte (in Steinzeichnung vervielfältigt durch Santer, Bl. in Royalfolio), zwei Kinder unter Baumwurzeln (als Vereinsblatt der Nürnberger Dürergesellschaft für 1840 in Stahl gestochen von H. Petersen, in Grossfolio), Mädchen am Brunnen (von G. Otto für den Karlsruher Kunstverein gestochen), die Ge-

Hauch der Unschuld, die ganze Seligkeit der Kinderjahre, der unvergessliche Reiz eines freundlichen deutschen Heimatthales verklären dies kleine liebevoll durchgeführte Farbengebild. (Der Karlsruher Kunstverein wählte es bei der Ausstellung im Sommer 1844 zur Verloosung. Ein Referent von dort — vergl. Nr. 23 des Kunstblattes von 1845 — nennt es in Zeichnung und Färbung leichtsinnig, findet aber doch das Ganze ansprechend.)

Ein in zarter Erfindung und gediegener Auffassung nicht hinter den frühern Werken zurückstehendes Gemälde schildert ferner den Kirchgang eines jungen Mädchens, das noch von ihrer sie bis zur Hausthür geleitenden Mutter Ermahnungen empfängt. Stoff und Behandlung beweisen wiederum, wie jugendfrisch noch für solche Darstellungen das kindliche Gemüth des Künstlers sich erhalten hat. Dasselbe gilt von Embde's neuestem Werke, einem Seitenstück zu dem vorigen, darstellend ein zur Schule gehendes Kind (auf der Ausst. zu Leipzig 1847).

Emblemata hiessen bei den Alten die bildnerischen Verzierungen, die an silbernen und goldnen sowie an ehernen Gefässen angebracht waren und davon beliebig wieder abgenommen werden konnten. Die Bildzierathen solcher Gefässe gehörten natürlich der Toreutik (Ciselirkunst) an und bestanden gewöhnlich aus edlen Metallen. Indess kamen an solchen Gefässen auch bisweilen Schnitzornamente aus Bernstein etc. vor. Die griechische Benennung Emblemata findet sich auch bei den Römern wieder, doch gebrauchten diese für solche Gefässzierden noch den besondern Ausdruck Crustae. — Der Name der Emblemata hat sich in unsern Emblemen erhalten, womit wir aber nur Sinnbilder und Attribute bezeichnen.

Emcrentia, eine altchristliche Heilige, führt auf den Abb. einen Stein in der Hand. Sie ward im J. 304 gesteinigt, weil sie auf dem Grabe der heil. Agnes gebetet hatte.

Emichsburg, bei Ludwigsburg in Schwaben, wird als alterthümliche Burg erwähnt, über deren Gebäulichkeit etc. wir keinen Aufschluss geben können. Es sollen sich dort interessante Schnitzwerke befinden; besonders gedenkt man eines Tisches und zweier Lichtständer, die in hart Holz geschnitzt sind. Diese Gegenstände gehören dem Roccocostyl an und werden würdige Repräsentanten der Kunst ihrer Zeit genannt.

Emmanuello da Como, Fra, gestorben zu Rom 1662 in einem Alter von 76 Jahren, ist ein in der Kunstgeschichte bisher so gut wie ganz unbekannter Freskomaler, von dem sich ausgezeichnete Malereien in der Bibliothek des irländischen Klosters Sanct' Isidoro auf Monte Pincio befinden. Zwar gedenken Orlandi und Lanzi des Klosterbruders Emmanuel von Como, doch klärt erst ein Bericht in der römischen Staatszeitung von 1847 über diesen Meister und seine Fresken auf. Fra Emmanuello hatte die Malerei lediglich durch sich selbst erlernt, und dadurch erklärt sich wohl auch die bewundernswürdige Einfachheit und Reinheit seines Styles in einer Zeit des gesunkensten Kunstgeschmacks. Vortrefflich sind seine in der genannten Klosterbibliothek ausgeführten Gestalten der irischen Bischöfe; sie sind übervoll von Gefühl. Ausgezeichnet aber vor allen andern Werken seiner Hand ist das grosse Freskogemälde rechts vom Eingange am Ende der Bibliothek. Es schildert mehre in ihrer Bücherei studirende Mönche, denen Andere die Bücher zutragen. Eine grossartigschöne Composition! Die Itinerarien Roms, selbst die Beschreibung Roms von Bunsen, Plattner, Gerhard und Röstell, wissen von diesen Meisterwerken des Mönches nichts. Ihren vollen Werth erkannte während der Franzosenherrschaft in Rom der damals in jenem Kloster beschäftigte Maler und Ritter Pietro Benvenuti, der diese Fresken absägen und in einem grossen Museum einmauern lassen wollte. Glücklicherweise unterblieb dies. In einer Inschrift vom J. 1673 über dem Portale der Bibliothek, und zwar auf der Jenseite, wird unsers Künstlers ausdrücklich gedacht: *Scholam hanc Scoto-Marianam funditus erectam vitreis omni ex parte fenestris illustrari, magistralibus hinc inde sellis perfici, picturis undique variis, majorum videlicet circumquaque imaginibus, atque inscriptionibus religioso quidem penicello Fratris Emanuelis de Como in pictoria arte magistri, absque ullis loci expensis exornari curavit Rev. Pater. Fr. Patricius Tyrellus etc.*

Emmaus (oder Emaus), ein in der heiligen Geschichte namhafter Flecken in Palästina, welcher 60 Feldwege (Stadien) nördlich von Jerusalem lag. Der heute an der Stelle des alten Emmaus liegende Ort heisst Knbeib oder Gebebi. Die Geschichte des nach seiner Auferstehung zweien Jüngern auf dem Wege nach Emmaus begegnenden, beim Abendmahle daselbst sich offenbarenden und hier plötzlich verschwindenden Christus wird nur im Evangelium Lucä (Kap. 24, V. 13 ff.) erzählt. Hinsichtlich der Darstellungen der Emmaus-Scenen vergl. den Art. Emausbilder. — Den Namen Emmaus führte übrigens auch eine Stadt westlich von Jerusalem in der Ebene

Sephela, und ein Ort in der Nähe von Tiberias. Erstere wird mehrfach in der Makkabäergeschichte erwähnt und war unter römischer Herrschaft die Hauptstadt einer Toparchie. Nach Beendung des jüdischen Krieges wurde sie achthundert römischen Veteranen zur Kolonie angewiesen. Sie lag 10 — 12 Milliarien von Lydda und 19 — 22 Mill. von Jerusalem und erhielt laut einigen unter Heliogabal, laut Andern unter Alexander Severus den Namen Nikopolis. Aus der Zeit des Trajan und des Antoninus Pius hat man Münzen von Emmaus. (Vergl. Sestini *class. general. ed. II. p.* 152.)

Emmeran, der heilige Bischof und Apostel der Baiern, zog im J. 642 von Poitiers aus und kam, allerwegs das Evangelium predigend, bis in die Gegend von Regensburg, wo damals der Sitz bairischer Herzöge aus dem Geschlechte der Agilolfinger war. Die Familien der Baiernfürsten hingen zum Theil noch eifrig dem Heidenthum an, und so geschah es, dass Emmeran auf Anstiften der Prinzessin Uta von deren Bruder, dem Prinzen Landbert, verfolgt und im Walde bei Helfendorf im Bisthum Freisingen aufgegriffen ward. Man band ihn an eine Leiter und zerschnitt ihn in Stücke. Dies geschah im J. 652 (oder 654). Durch das zehnjährige apostolische Wirken Emmerans in der Donaugegend des Baierlandes hatte das Christenthum, welches schon der heil. Ambrosius hier gepflegt, so tiefe Wurzeln geschlagen, dass der heil. Winfried (Bonifacius) im J. 739 einen Bischofsitz in Regensburg gründen konnte. Wahrscheinlich schon in das 7. Jahrh. aber fällt die Stiftung des berühmten Regensburger Klosters des heil. Emmeran, welches sich späterhin zu dem Range eines der vornehmsten und begütertsten reichsständischen Stifte Deutschlands erhob und lange Jahrhunderte hindurch gefürstete Aebte zu seinen Vorständen hatte. Hier befand sich der berühmte Kodex der Vulgata Kaiser Karls des Kahlen, welcher jetzt eine der Hauptzierden der Münchener Hofbibliothek ausmacht. In der aus den Zeiten des Abtes Reginwortishofer stammenden Vorhalle der Emmeranskirche (dem einzig in ursprünglichem Zustande noch vorhandnen Theile jener Klosterkirche, welche nach der im Brande von 1163 verwüsteten erbaut worden) sieht man in den zwerghaften Bögen neben dem mittlern Bogen an der Rückwand, wo der thronende Erlöser im Mosaikentypus und darunter in einem Rund viel kleiner der genannte Abt mit der Feiergeberde gebildet erscheint, die dem Rundwerk sich nähernden Steinbilder des heil. Emmeran (links) und des heil. Laurenz (rechts). Diese Bildwerke sind aber so starr in den Köpfen als steif in den Bewegungen; die Gewänder sind als von so feinem Stoffe gedacht und liegen so fest an, dass sie darin an die altägyptischen Bildwerke erinnern; die feinen gekniffiten Fältchen haben ein ganz mechanisches Ansehn, wie denn auch die ganze Arbeit sehr roh ist. — In den Darstellungen St. Emmerans, Bischofs von Poitiers und Missionars in Baiern, ist die Lanze das Symbol seines Märtyrertodes, denn die Legende besagt, dass Landbert den Heiligen erst gespiesst und dann an die Leiter gebunden und in Stücke geschnitten habe. Sein Todes- und Cultustag ist der 22. Sept. In der neuen Basilika des heil. Bonifacius zu München findet man Emmeran mit unter den würdigen deutschen Apostelgestalten, welche unter der Hauptgruppe der Altarnische gemalt sind. Ebendaselbst sieht man unter den kleinen auf Goldgrund ausgeführten und über den grössern Bonifacius-Scenen befindlichen Wandbildern aus der Bekehrungsgeschichte der deutschen Völker auch das Martyrium St. Emmerans geschildert. Die Fresken dieser Kirche rühren bekanntlich von den Meisterhänden des Heinrich Hess und seiner Gehilfen.

Emmerich, jetzt preussische Grenzstadt vor holländischem Gebiete, die alte Embrica im Herzogthum Kleve-Berg, die noch in die Römerzeit hinaufreichen soll, ist sicher eine der frühesten christlichen Stiftungen am Niederrheine, denn sie wird schon in der Zeit der ersten angelsächsischen Missionare erwähnt*). Damals wurde ihre erste Kirche, das jetzt sogen. Münster, gegründet. Diese hier noch heute zuerst die Aufmerksamkeit auf sich ziehende Münsterkirche liegt am untern nördlichen Stadtende dicht am Rheine, der auf das Bauwerk und dessen Umwandlungen grossen Einfluss geübt hat. Vor Zeiten lag es mitten in der Stadt; als aber der nördliche Theil der letztern von den Ueberschwemmungen zerstört worden war, ging das dem Strome halb zugekehrte Westportal dem Gebrauche verloren. Bei der spätern Befestigung durch die Spanier ward die Kirche als Theil der Ringmauer benutzt und daher ihr Ausgang nach dem Strome hin vermauert. Indess hatte man bereits früher

*) Die folgenden Angaben über die Emmericher Kirchen und die darin befindlichen Kunstwerke fussen auf dem ausführlichen Berichte, welchen hierüber Gottfried Kinkel, namhaft als Verfasser einer neuerlings erschienenen „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern", und in einem „Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein" besprechenden Artikel im Kunstblatte 1846 (Nr. 37 bis 39) veröffentlicht hat.

einen dem neuern Stadttheile bequemern Eingang geschaffen, indem man an die Nordseite, seitwärts vom linken Nebenschiffe, sehr unsymmetrisch einen mächtigen Thurm ansetzte, der unten als Portal dient. Dieser Thurm hat den Charakter des 16. Jahrh. Der viel ältere Rumpf der Kirche besteht ursprünglich aus Tuffstein, ist in den ganz schlichten Formen des ältesten Rundbogenstyles erbaut und hat drei Tribünen gehabt, deren eine, nach dem Strome hin, jetzt einer backsteinernen Sakristei Platz gemacht hat. Die Fenster über dem Mittelschiffe waren kreisrund. Da nur die Chorpartie und ein Theil der südlichen Umfassungsmauer noch steht und auch dieser bedeutend und höchst barock mit Backsteinen verbaut ist, und da ferner die Gesimsreste (ein Bogenfries kommt nicht vor) bis zur Unkenntlichkeit verwittert sind, so kann über das Jahrhundert der Erbauung nichts Sicheres geschlossen werden. Der späte Thurmbau ist sehr merkwürdig durch den Umstand, dass hier die Gothik in ihrer Endperiode mit Bewusstsein in romanische Elemente zurückgegriffen hat. Im Allgemeinen trägt er den nüchternen, aber praktisch tüchtigen Charakter der niederrheinischen Thurmbauten; es ist ein Ziegelbau, wo jedoch das Stabwerk der meist geblendeten Fenster aus Sandstein besteht. Unten hat er zwei spitzbogig gezierte Stockwerke, dann folgt eine mit rundbogigen Arkaden sich öffnende Gallerie, über welcher kreisrunde Fenster liegen, — eine unverkennliche Nachahmung des alten Kirchenschiffes. Ueber dieser Rundbogenpartie steigt dann in Würfelform wieder ein gothisches Stockwerk empor, worauf der spitze Helm folgt. Das Schiff ist zu gleicher Zeit grossentheils in Backstein erneuert worden; die Fenster desselben zeigen das dazumal bräuchliche Muster der Fischblase. — Das Merkwürdigste ist die Krypta, eine der schönsten und ältesten in Deutschland. Aus zwei mit Tonnengewölben bedeckten Nebenkrypten unter den Tribünen der Seitenschiffe steigt man in die unter dem Hauptchore hinab. Sie besteht aus Kreuzgewölben ohne Wulstrippen, welche auf den Seitenmauern und in der Mitte auf sechs freistehenden Säulen aufruhen. Diese Säulen sind von sehr merkwürdiger Form. Das erste Paar gen Morgen besteht aus Pfeilern, die aus vier aneinander gelehnten Halbsäulen gebildet sind, so dass der Grundriss einen Vierpass bildet. Im folgenden Paar hat der Schaft acht Halbsäulen, die aber so gestellt sind, dass der Durchschnitt noch die quadratische Grundform behält. Das dritte Paar aber hat an jedem Schafte sechzehn Halbsäulen und erscheint somit im Grundrisse gleich einer runden sechzehnblättrigen Rose, etwa wie die ägyptischen Rohrbündelsäulen. Die Säulenfüsse sind durch Erhöhung des Fussbodens verdeckt; an einer Säule jedoch erkennt man unten durch ein gegrabenes Loch eine etwas plumpe attische Basis ohne Schutzblätter. Die Kapitelle ahmen mit merkwürdigem Stylgefühl die Formen der Schäfte nach; das viersäulige Paar hat Kapitelle mit vier Einkerbungen, das achtsäulige mit acht, das sechzehnsäulige aber einen starken an vier Seiten abgeplatteten, nach unten abgerundeten Würfel, der für die Entstehung des rheinischen Würfelkapitells einen bedeutenden Fingerzeig gibt. Gleichfalls entspricht den Säulenformen die Füllung der vier Fenster, die sich nach Nord und Süd öffnen. Die östlichsten, den einfachern Säulen entsprechend, sind mit dreiblättrigen, die westlichen mit sechsblättrigen Halbrosen gefüllt. Diese mögen indess spätere Zuthat sein. Die Säulen sind vortrefflich gemeiselt und der ganze Bau erscheint im höchsten Grade gediegen. Zwar hat er seit der neuen Pflasterung etwas Gedrücktes, aber bei seiner stattlichen Länge von 38 Fuss und bei entsprechender Breite macht er sich doch schön und wirkungsreich. Indem er an den Adel und die Tüchtigkeit eines Römerwerks erinnert, könnte die alte Ueberlieferung, welche den Bau auf den Utrechter Bischof Willibrod und auf das J. 700 zurückführt, vielleicht eine Wahrheit besagen. Urkunden im Archiv der Kirche sollen jene Sage unterstützen. (Abbildungen dieses Bauwerks in Gottfr. Kinkels Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern, Taf. 5, *h—l.*) — Zeugniss für so hohes Alter der Krypta des Emmericher Münsters gibt auch der jetzt als Hostienbehälter dienende hochalterthümliche Reliquienschrein in der Sakristei, der das älteste und bedeutendste derartige Goldschmiedswerk ist, was sich aus altchristlicher Zeit in Deutschland erhalten hat. Es ist ein auf den beiden Hauptseiten mit ornamentirtem dünnen Goldblech überzogener eichener Kasten, der unten eine breitere Base hat und nach oben in einen schmalen Rücken ausläuft. Die Vorderseite ist durch zwei kreuzweis sich durchschneidende Streifen in vier Felder zerschnitten. Dieser Streifen und der aussen die Felder umlaufende Rand sind mit feinen Verzierungen von aufgelötheten gekörnten Golddrähtchen und mit dazwischen eingefassten bunten Edelsteinen geschmückt. Vier dieser Steine sind gravirte antike Gemmen; einige Steine sind ausgebrochen. Die Windungen des Golddrahts sind elegant und nähern sich den Häkchen, womit sich der Weinstock an seine Stützen festrollt. In den vier Feldern stehen zwischen Sternen in getriebener Arbeit die vier geflügelten Evangelienthiere, wunder-

liche Bücher haltend und mit kreisrunden Nimben ums Haupt. Ihre Zeichnung ist trocken und schematisch, Wappenthieren ähnlich, zumal an ihren Flügeln und an der Mähne des Löwen. Die Rückseite zeigt eine ganz andre Manier. Hier ist auf den Metallgrund ein dünner schwarzer Lack aufgetragen, in den Figuren eingeritzt sind, so dass ihre Umrisse vom Metall gebildet werden. Merkwürdigerweise sind es wiederum die vier Gestalten der Vorderseite, nur dass zwisen ihnen der Gekreuzigte sich befindet. Dieser hat einen Kreuznimbus und hängt fast nackt am Kreuze; seine Augen sind offen. Das Epigraph lautet: *J. H. S. Nazarenus rex Judeorum.* Zu beiden Seiten sind Sonne und Mond personificirt, eine männliche (Sol) und eine weibliche Gestalt (Luna), welche trauernd ihren Mund mit dem Gewande verhüllen. Diese Rückseite hat die Inschrift: *Sunt reliquiae, quas Willebrordus Romae a papa Sergio accepit.* Es spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass der seit 696 als Erzbischof in Utrecht residirende Willibrord selbst, der hier noch nicht als Heiliger bezeichnet ist, diesen Kasten von einem angelsächsischen Künstler eigens für die von Papst Sergius I. (687—701) empfangenen Reliquien fertigen liess und der von ihm gestifteten Kirche schenkte. — Auch einen kleinen Kelch nebst Patene, beide von stark vergoldetem Silber, bewahrt die Sakristei des Münsters. Diese Kleinode dattren vielleicht aus gleicher Zeit; der Kelch, von schön geführter Linie, hat einen zierlichen Fuss von übereinandergelegten Blättern. Ebendaselbst werden gestickte Messgewänder aus spätmittelalterlicher Zeit aufbewahrt, welche durch die schöne Zeichnung der Köpfe sich hervorheben. — Im Chor dieser Kirche, die eine wahre Kunstgallerie verschiedenster Perioden abgibt, verdient höchste Beachtung das Chorgestühl, welches nach Kinkels Ausspruch (der dasselbe der Kunstwelt zuerst bekannt gemacht hat) das an Geist und Naturwahrheit Schönste der Art am ganzen Rheine ist. Die Emmericher Chorstühle sind laut Inschrift vom J. 1486, aus der besten Zeit deutscher Holzschnitzkunst, jünger als die Ulmer Münsterstühle und ein Jahr älter als das Wiener Domgestühl. (Vergl. Kunstblatt 1846, Nr. 39, und Kinkels Kunstgeschichte, Lief. 3.) — Endlich findet man noch im Münster einen sehr herrlichen Taufbrunnen von gegossenem Kupfer, der dem Style der Figuren nach ins 16. Jahrh. gehört. Eine schöngeformte Schale ruht auf einem hohen Fusse, mit dem sie durch drei in den Hüften stark zurückgebogene Sirenen verbunden ist. Die letztern sind etwa einen Fuss lang und von wahrhaft klassischer Schönheit. Nach Kinkels Ansicht mag das ganze Werk ein paar Jahrzehnte später als Vischers Arbeiten zu setzen sein.

Weit weniger Interesse bietet die zwar als Bauwerk grössere und durch einheitlichen Styl imposantere Kirche St. Algund, welche die zweite Hauptkirche zu Emmerich ist und am Südende der Stadt gleichfalls nah dem Rheine liegt. Die Portalinschrift enthält die Jahrzahl 1483. Dieser Bau gewährt ein bedeutendes Beispiel von der merkwürdigen mathematisch-nüchternen Architektonik der spätgermanischen Ziegelbauten am Niederrhein. Als ein solches Muster des Backsteinarchitekturstyles aus der Endzeit der Gothik wird die Algundskirche besondre Besprechung im Artikel „Germanische Kunst" finden, daher hier nur die Bemerkung, dass ihr in der Fasade stehender Thurm in Material und Gestaltung eine Ausnahme unter den niederrheinischen Thurmbauten jener Periode bildet, indem er nicht in Ziegeln monoton quadratisch aufgebaut, sondern in Tuffstein ausgeführt und mehr organisch gegliedert ist. Sein drittes Stock nämlich ist in dem regelmässigen Achteck des deutschen Kathedralstyles aufgesetzt, wodurch man einen Uebergang aus dem Viereck in die pyramidale Spitze erstrebt hat, welche letztre übrigens schon vor Jahrhunderten durch Brand zerstört und alsdann nicht erneuert worden ist. — Unter den Kunstwerken in St. Algund hebt sich nur ein geschnitzter Altar hervor, der mit dem Prachtwerke zu Kalkar Aehnlichkeit zeigt und durch die Sorgfalt der Arbeit bemerkenswerth ist. Es offenbart sich im Bildwerk dieses Schnitzaltars dasselbe malerische Princip wie beim Kalkarer; man sieht eine bedeutende Figurenmenge in perspektivischer Hintereinandergruppirung. — — Unfern von St. Algund interessirt noch ein zum Rhein führendes, von den Spaniern erbautes Stadtthor, welches die im 16. und 17. Jahrh. in den Niederlanden beliebte Verzierungsbauweise mit abwechselnden Lagen von weissem Sandstein und rothen Ziegeln zeigt.

Empaistik heisst die nächst der Toreutik, mit der sie nicht zu verwechseln ist, im Alterthum sehr viel geübte Kunst, Fäden verschiedenartigen Metalls in anderes einzulegen oder metallene Stifte in Metalltafeln einzuschlagen. Vergl. Athenäus XI. Derartig war der Ring des Trimalchio, vergl. Petronius 32. (*totus aureus, sed plane ferreis velut stellis ferruminatus*). Hält man damit die Beschreibung zusammen, welche Athenäus XII. vom Stock des Parrhasius gibt, so ergibt sich daraus die Empaistik offenbar als eingelegte Arbeit. Wie Casaubonus zu Suetons

vita Augusti 7. sehr gut nachgewiesen, wurden auch goldene Inschriften in silberne Tafeln, oder eiserne in Kupfer eingelegt.

Empereur, Louis Simon, s. L'Empereur.

Emplekton, eine griechische, im Lateinischen *Emplectum* lautende Bezeichnung der alten Architekten für das, was man jetzt Kastengemäuer nennt, wo nämlich der Raum zwischen zwei Stirnmauern mit rohem Mauerwerk (Steinbrocken und Mörtel, *rudus*) gefüllt ist. Vergl. Vitruv *de archit. II.* 8.

Empoli, Jacopo da, ein florentinischer Maler, dessen Lebenszeit von 1554 bis 1640 reicht. Derselbe beschäftigte sich viel mit Nachmalung der Werke Andrea's del Sarto. In seinen eignen Darstellungen suchte er selbständiger Stylist zu sein; indess hob er sich nur zu einem tüchtigen Manieristen mit einem Anfluge von Originalität. Man hat von ihm Historien *al fresco* und in Oel, übrigens auch Blumen- und Fruchtstücke, Abschilderungen grosser Tafelleckereien etc. Werke dieses Meisters, dessen eigentlicher Name Chimenti war, sieht man in S. Agostino und S. Margarita zu Cortona, in der Samml. der Akad. zu Florenz (die Berufung des Matthäus), in S. Stefano ai Cavalieri zu Pisa, in S. Domenico zu Pistoja (Wunder des heil. Karl Borromäus mit den Bildnissen der Familie Rospigliosi), in der k. k. Gall. zu Wien (die von zwei Mädchen bediente, im Garten sich zum Bade bereitende Susanna nebst den beiden rückwärts im Gebüsche lauernden Alten, bezeichnet: *Jac. Empoli f.* 1600, hoch 7 F. und über 5 F. breit) etc. etc.

Emporen oder Emporkirchen nennt man die zu beiden Seiten des Schiffs einer Kirche auf Pfeilern oder Säulen ruhenden Bühnen, die dem katholischen Cultus entbehrlich sind, beim evangelischen aber eine Art Nothwendigkeit erlangt haben, werden an den Abseiten angelegt, um mehr Sitzplätze für das gesangbetheiligte und predigthörende Publikum zu gewinnen. In grossen Kirchen befinden sie sich an den beiden Langseiten oft in zwei Reihen übereinander. Eine abweichende Art sind die, welche sich an den Schmalseiten mancher Kirchen amfitheatralisch aufbauen. Die Emporen (provinziell Porkirchen, Priechen, selbst Chöre genannt) finden sich in den mittelalterlichen Kirchen Deutschlands, mit Ausnahme der Rheinlande, ursprünglich selten. Durch späteren Einbau solcher Sitzbühnen und sogenannter Familienkapellen hat bekanntlich so manche schöne altdeutsche Kirche einen guten Theil ihrer Herrlichkeit eingebüsst, indem dadurch die Reinheit und harmonische Wirkung der Innerarchitektur empfindlich gestört und namentlich die erhabene, so grossartige Beleuchtung gewährende Fensterarchitektur äusserst geschmälert, oft völlig vernichtet worden ist. Nur in romanischen Basiliken und byzantinischen Kuppelkirchen können die Einbauten von Emporen ihre Berechtigung finden; in der Innerarchitektur der Kirchen germanischen Styls werden sie stets ein wegzuwünschendes Uebel bleiben. Weiteres hierüber im Art. „Kirchenbaukunst."

Emporium (d. h. Stapelplatz), Name mehrer hellenischer Pflanzstädte in Kleinasien, im Delta des Indus etc., auch einer Hafenstadt am äussersten ins Mittelmeer auslaufenden Vorgebirge der Pyrenäen. Letztere Pflanzstadt an der hispanischen Küste war eine Gründung der massilischen Phocäer, theilte sich in die Griechenstadt am Meere und in die hispanische Stadt der Indigeten auf der Landseite. Unter Cäsar kam noch eine Römerkolonie dazu, worauf allmälig aus dem verschiednen Ganzen Eine Stadt mit römischem Bürgerrechte ward. Noch heute existirt die Stadt in Spanien unter dem Namen *Empurias* oder *Ampurias*. Von dem alten Emporium sowie von Rhode, einer andern hispanischen Küstenstadt hellenischer Gründung, haben sich mancherlei Münzen erhalten, die ein eigenthümliches kunsthistorisches Interesse gewähren. Sie enthalten nämlich oft Inschriften, die ein völliges Verlernen der griechischen Sprache, selbst der Buchstaben, verrathen; dennoch bleibt das Gepräge dieser Münzen noch lange von griechischer Schönheit, bis natürlich auch, nachdem hier längst die Sprache verklungen, am Ende der Schönheitssinn als letzter Rest des Hellenismus verschwindet.

Emporkirchen, s. Emporen.

Ems, Dorf unfern von Ehrenbreitstein, besitzt eine um Beginn des 13. Jahrh. erbaute Pfeilerbasilika.

Emsig (Emzig), Georg, ein bedeutender altdeutscher Bildhauer, der gegen Ende des 15. Jahrh. blühte. Eine trefflich in Stein ausgeführte Beweinung der Leiche Christi, wobei des Meisters Name angebracht ist, wird besondre Erwähnung finden im Art. Görlitz.

Enceladus (griechisch Egkelados), der Name eines Sohnes des Tartarus und der Erde, sowie eines Sohnes des Aegyptus, der von der Danaide Amymone getödtet ward. Der erstere Enceladus war einer der Giganten, welche mit den Göttern kämpften. Als er dem die Himmelsstürmer niederblitzenden Zeus entfliehen wollte, warf

klassischem Werthe hat er seinen höchsten Ruhm erreicht; in der neuesten Zeit wählt er grosse Gebirgsscenen mit weiten Thälern und kulissenartigen Bergreihen, wie sie Tyrol häufig darbietet. Der Vorgrund erscheint gewöhnlich in tiefem Schatten, während sich im Mittelgrunde das Licht mit grosser Kraft und Klarheit zusammendrängt. Allerdings erhalten dadurch Enders Werke den Anschein von Effektmalerei, aber man kann dafür auch nicht umhin, dabei seine vollendete Kenntniss der Palette zu bewundern. — Eins seiner Werke trifft man in der Wiener k. k. Gallerie: Ansicht der obern und untern Pasterze mit dem Grossglockner und dem Johannisberge bei Heiligenblut in Kärnthen. (Bezeichnet: *Thom. Ender* 1834. — Auf Leinwand, 2 F. 11 Z. hoch, 4 F. breit.) Im J. 1845 war sein Hauptwerk auf der Wiener Ausstellung eine Ansicht der Ruine Fragenstein mit Zirl im Oberinnthale in Tyrol. Ausserdem hatte er ausgestellt ein Bauerhaus bei Meran, Ansichten von Riva und dem Gardasee. Im J. 1846 erwarb von ihm der Wiener Kunstverein eine Ansicht der Ortlerspitze mit der Gegend von Schluderns. — Eine bedeutende Anzahl in Wasserfarben ausgeführter Zeichnungen besitzt von ihm der Erzherzog Johann. — Endlich kennt man von Thomas Ender ein Paar Folgen radirter Landschaften. So zeichnete und stach er z. B. dreizehn Blätter, welche Ischl und das Salzkammergut schildern. — — Ender hat mehre tüchtige Schüler gezogen, darunter den talentvollen und sehr produktiven, aber mehr künstlerische Durchbildung noch wünschen lassenden Johann Werner, der durch Gebirgsansichten und Winterlandschaften Aufmerksamkeit erregt.

Endlinger, Johann, gestorben zu Wien 1792, malte Geschichtliches und lieferte auch mancherlei Zeichnungen historischer Art in Bister, rother Kreide etc. Man hat ausserdem noch von ihm Radirungen eigner Compositionen, z. B. die heil. Magdalene in der Grotte und ähnliche Blätter. Auskunft über ihn ertheilt E. Hawlik in seiner „Geschichte der bildenden und zeichnenden Künste in Mähren.“ (Brünn 1838.)

Endöus von Athen, einer der ältesten hellenischen Holzschnitzer, Elfenbeinarbeiter und Marmorbildner, den man zu den Dädaliden zählt. Pausanias sah noch von ihm zu Athen eine sitzende Pallas, welche laut der Beischrift Kallias geweiht hatte. Sonach fiele das Werk um die 54. Olympiade, denn um diese Zeit trug der erste Kallias, den die Inschrift meint, einen Sieg zu Olympia davon. Vergl. Fr. Thiersch: Epochen der bild. Kunst S. 124. Zu Erythrä sah Pausanias im Tempel der Athena Polias das endöische Holzbild der thronenden Göttin und vor dem Eingange in das Heiligthum die von Endöus aus weissem Marmor gebildeten Chariten und Horen. Auch wird eines ganz aus Elfenbein gearbeiteten Bildwerks des Endöus gedacht, nämlich einer Statuette der Athena Alea, welche der Imperator Augustus aus Tegea entführte und auf seinem Forum in Rom aufstellte.

Endres, Jos. Otto, s. Entres.

Endromis, eine hellenische Mantelart von grobem warmhaltenden Stoffe, den die erhitzten Wettläufer nach beendigtem Rennlauf umnahmen. Später verfeinerte sich dieser Umwurf zu einem Luxusgewand der Frauen, besonders in Rom.

Endymata hiessen bei den Hellenen die Ueberziehgewänder, im Gegensatz zu Epiblemata, womit die Umleggewänder bezeichnet wurden.

Endymion, ein durch Schönheit ausgezeichneter Jüngling der griechischen Sage, der einzige Liebling der jungfräulichen Mondgöttin, der aber in ewigem Schlafe verharrte. Die Mythen lassen ihn theils in Elis, theils in Karien erscheinen. Man nennt ihn den Sohn des Herrscherpaars von Elis, des Aëthlios und der Kalyke, oder des Zeus und der Kalyke. Er folgte dem Aëthlios in der Herrschaft über das gesegnete Elis oder vertrieb laut andrer Sage den Klymenos aus dem Besitze von Elis und führte daselbst äolische Ansiedler aus Thessalien ein. Wieder andre Sagen nennen ihn einen Sohn des Aetolos oder einen von Zeus und der Protogeneia erzeugten Halbgott. Man legt ihm auch eine Gemahlin bei, entweder die Asterodia oder Chromia (Tochter des Itonos) oder die Hyperippe (Tochter des Arkas), ferner die Neïs oder die Iphianassa. Von Letzterer stammte Aetolos, der mit den beiden andern Söhnen Endymions, Päon und Epeus, auf väterlichen Befehl zu Olympia einen Wettlauf um die Elische Herrschaft mitmachte, in welchem Epeus (Epeios) obsiegte.

Ausgebildet von Poesie und Kunst ist die zweite Hauptsage, wonach er als ein von Elis ausgewanderter König, Hirt oder Jäger auf dem Berge Latmos in Karien auftritt. Hier verliebt sich ihn, entzückt von seiner Schönheit, die sonst streng jungfräuliche Mondgöttin Diana oder Selene, welche ihn mit ihrem Zauberstral einschläfert, um ihn so, damit er nichts merke, küssen zu können. In Folge dieses Geküsstwerdens von der ihn sanft umfangenden Lichtgöttin zeugt er unbewusst funfzig

einen Ehren- und Triumfbogen in die ätherischen Sitze (vergl. Visconti zum *Pio-Clementino p.* 32). Es ist dies eine beachtenswerthe Weise der Heimholung. Dann ist dort nett die Idee der den Schmetterling haschenden Schlange. Auch hat dort die umgekehrte Priapsäule ihren allegorischen Sinn. Noch merkwürdiger ist ein zweiter kapitolinischer Sarkofag (vergl. *Mus. Capit. T. IV. tav.* 29). Da hängt der *Somnus* über ihm, der in einer Grotte liegt, und hat grosse Schmetterlingsflügel an den Schultern. Das dem Schlafgott sonst beigegebene gesenkte Horn mit dem Opium fehlt, ist aber wohl nur weggebrochen. — Ausser dem Schläfer Endymion kommt auf den römischen Sarkofagen auch eine Schläferin vor, die Rhea Sylvia, in Beziehung auf welche ebenfalls der Schlafgott einwirkend (z. B. mit Mohnstengeln) figurirt. — Bezüglich der Endymionsvorstellungen vergleiche ferner: Beschreibung Roms von Bunsen, Gerhard, Platner und Röstell II. u. S. 275; das Werk des Malers Bouillon III. 34. 35; das Claracsche Werk *pl.* 165. 170; die Woburn Marbles 9; Gerhards antike Bildwerke 36—40; Wiener Jahrb. B. 48, S. 101, Taf. 1. 2 (wo das sehr einfache Relief von Cilli mitgetheilt wird); die *Pitture Ercol. III.* 3; Guattani's *Mon. ined.* 1784 *p. VI.* (wo eine Endymionsbildsäule vermuthet wird) u. s. w. u. s. w.

Engel. — Die Lehre von den Engeln ist, wie die Lehren von allen andern nicht in den Bereich der Vernunft, sondern in das grenzenlose Gebiet der Einbildung gehörenden Wesen und Dingen, eine ziemlich verwickelte. Bekanntlich ist der Glaube an Engel ein uralter im ganzen Morgenlande; man findet ihn schon ausgebildet bei den alten Indern, Parsen und Babyloniern, sowie bei den Juden und Arabern. Auf diesem Engelglauben beruhen selbst manche frühchristliche Sonderlehren, namentlich die Aeonenlehre der Gnostiker. Sogar der Islam hat sich vom Engelglauben nicht losgerissen, denn die Muselmänner erzählen die wundersamsten Geschichten von Haruth und Maruth, vom Engel, der den Profeten an der Wasserflasche durch alle Himmel riss, und von sonstigen guten und stolzen Geistern, die dem ersten Menschen auf Gottes Befehl huldigten oder die Huldigung versagten. Sodann ist an die wunderlichen Betrachtungen und endlosen Streitigkeiten zu erinnern, welche von der geistlichen Kaste des Judenvolkes über das Engelwesen gepflogen worden sind.

Da schon der Himmel des alten Bundes ein engelbevölkerter war, so ward nun vollends der christlich-kirchliche Himmel ein wahres Emporium des Engelgewimmels. Gewöhnlich nimmt man neun Chöre der Engel an, und stützt sich dabei auf Stellen der heiligen Schrift. Dionysios der Areiopagite, der ältest christliche Dolmetsch des hehren Engelgeheimnisses, der seine Verkündigungen unmittelbar aus dem Munde des Apostels Paulus erhalten haben soll, hat nämlich eine Art Statistik der himmlischen Hierarchie geliefert und drei Ordnungen aufgestellt. Die erste Ordnung umfasst Engel, Erzengel und Fürstenthümer, in der zweiten Ordnung stehen die Mächte, Kräfte und Herrschaften, in der dritten und höchsten aber die Throne, die Cherubim und die Serafim, deren Aemter unmittelbar auf Gott gerichtet sind, wie sie denn auch in der *Commedia divina* des Dante (Canto 28. V. 98 ff.) im innersten Kreise, zunächst bei dem die Gottheit versinnbildlichenden Lichtpunkte erscheinen. Die drei Chöre der zweiten Engelordnung haben ihre Beamtung als Lenker der Welt und als Wächter der Weltordnung; die Chöre der ersten (untersten) Engelklasse aber sind durch ihre Aemter zunächst auf die Menschheit angewiesen, und zwar sind es in dieser tiefsten Ordnung einzig nur die Wesen der letzten Grade, die Engel und Erzengel, welche als Sendlinge und Bevollmächtigte des Himmels in unmittelbarer Berührung zur Erde kommen. Spätere Autoren über die ätherischen Himmelswesen ordnen dieselben etwas anders. Die hypothesirende Gottesgelahrtheit älterer und neuerer Zeit suchte nun näher einzudringen und klügelte über Gestalt und Rang, sowie über die Anzahl der Engel, obschon in letzterer Beziehung mit den Myriaden bei Paulus (Br. an die Hebräer XII. 22), mit den Legionen bei Matthäus (Kap. XXVI. 53.) und mit den Heeren in der Offenbarung des Johannes (Kap. XIX. 14.) voll und genug gesagt war. Der heil. Bernhard bemühte sich (in seinen fünf dem Papst Eugenius III. gewidmeten Büchern *de consideratione etc.*) die Eigenthümlichkeiten, Geschäfte und Vorzüge jeder Ordnung zu erklären. Bonaventura schrieb ein Werk über die sechs Flügel der Serafim. Honorius (1090—1120) forschte über den Erzengel Michael, ob derselbe den Vorrang vor dem Apostel Petrus habe. Amalar in seinem Schreiben an Hatto befasst sich mit den Serafim, ob sie Männlein oder Fräulein seien und ob ihr Name mit *m* oder *n* zu endigen habe. Ueber die achtflüglichen Cherubim des Moses schrieb der Patriarch Nikephoros, und Isidorus von Hispala, der über die Reihenfolge der Schöpfungen geforscht und geschrieben, hatte ganz vornehmlich auch den Engeln seine Aufmerksamkeit zugewandt. Kurz das christliche Mittelalter beschäftigte sich vielfach mit diesem Gegenstande, der für jene Zeiten um so wich-

tiger war, als man es der Mönchswelt zur Aufgabe stellte, das makellose Leben der Engel auf Erden nachzuahmen. Indess kam bei diesen ins Blaue gehenden Forschungen natürlich nicht viel heraus, und über das Wenige, was ausgemacht worden war, wurde obendrein entsetzlich gezankt. Ja die Neunzahl der Chöre blieb nicht einmal feststehend, da Einige von zehn Engelchören, Andre sogar, die sich auf die Liturgie des heil. Matthäus beriefen, von 99 Chören wissen wollten. Wer an diesem Gestreite Behagen findet, kann zur weitern Ergründung den nöthigen Stellenvorrath in Klee's Lehrbuche der Dogmengeschichte (B. I. S. 244 ff.) nachsehen, und wird sich bald überzeugen, wie wenig Uebereinstimmendes über Rang, Zahl, Klassen und Namen ausgemacht ist. Schon der heil. Augustin hielt es daher für verständig und angemessen, in einem so dunkeln Gebiete blosser Namen sich aller nähern Bestimmungen zu enthalten; nur Schade, dass sein Rath so wenig befolgt ward.

Gehen wir auf die Schriften des alten Bundes zurück, so begegnen wir zuerst dem Paradiesengel, einem Cherub mit blinkendem Schwerte, der das erste Menschenpaar nach dem Apfelbiss aus dem Garten Eden vertreibt und fortan den Weg zum Baume des Lebens bewacht. Sodann treffen wir Engel in der Geschichte des Abraham. Ein Engel erscheint der Hagar auf ihrer Flucht beim Wasserbrunnen in der Wüste, heisst sie umkehren zu ihrer Herrin Sara und verkündigt ihr die Geburt des Ismael. Drei Engel erscheinen dem Abraham an der Thür seiner Hütte im Haine Mamre und verkünden ihm, dass Sara die Hochbetagte ihm einen Sohn — den Isaak — gebären werde. Ein Engel zeigt der vertriebenen Hagar, welche in der Wüste bei Bersaba herumirrt, den Brunnen, woraus sie ihren leeren Krug füllen und ihren kleinen verdursteten Ismael tränken kann. Abraham wird von Gott geprüft und soll seinen Sohn Isaak opfern; da erscheint im Moment, wo Abr. das Opfermesser an den Knaben legen will, ein Gottesbote, der jenen Befehl zurücknimmt. Ferner treten zwei Engel in der Geschichte des Lot auf. Jakob, der Sohn Isaaks, auf der Reise von Bersaba gen Haran begriffen, nimmt sich am Abend einen Stein zum Ruhepfühl und träumt den schönen Traum der Himmelsleiter, auf welcher Engel auf- und niedersteigen. Ein Engel heisst ferner den Jakob mit Weib und Kind von seinem Schwiegervater Laban ziehen. Auch in der Geschichte des Moses, wo der Herrgott immer in unmittelbarer Erscheinung durch Feuer und Wolke seine Befehle gibt, wird ein Engel genannt; dieser Himmelssendling geht nach Gottes Willen vor Mose her, der das Engelangesicht fürchten und der Engelstimme gehorchen soll. Doch es würde zu weit führen alle die Engel hier zu verzeichnen, durch die der Gott des alten Bundes zu den verschiedensten Zeiten und bei den mannigfachsten Gelegenheiten seinen Willen auf Erden kundgegeben.

Im 2. Buch Mose, Kap. 25, befiehlt Gott dem Moses, eine Stiftshütte zu bauen und zwei Cherubim (d. h. Gott Nahstehende) von dichtem Golde zu beiden Seiten des Gnadenstuhles anzubringen. Diese Cherubim sollen ihre Flügel ausbreiten, so dass sie den Gnadenstuhl bedecken; mit ihren Antlitzen aber sollen sie gegeneinander gekehrt und auf den Gnadenstuhl blickend gebildet sein.

Ezechiel in seiner bekannten Vision sah vier Cherubim am Throne Gottes, welche Zahl sich sehr leicht durch die vier Himmelsgegenden erklärt. Er sah diese Thronengel nicht als einfach geflügelte Wesen, sondern in der vierfachen Gestalt eines Menschen, eines Löwen, eines Stieres und eines Adlers. Von diesen wunderbaren Mischgestalten wird der Thron des Höchsten durch die Lüfte getragen, und sonach erklären sich auch leicht die biblischen Stellen, wo von einem Fahren und Fliegen zugleich die Rede ist. Was aber die so wundersame Gestaltung der Cherubim in jenem Profetengesichte betrifft, so ist dabei nothwendig, dass man an die altorientalische Bildersymbolik zurückdenkt. In dieser war die Menschengestalt Symbol des Ebenbildes Gottes, der Adler (wie bei den Aegyptern der Habicht) Symbol des göttlichen Geistes, Stier und Löwe aber Symbole der göttlichen Macht, jener nämlich Sinnbild der in Wohlthaten (namentlich im Segen des Ackesbaues) sich offenbarenden Gottesmacht, dieser hingegen Sinnbild der in göttlichen Strafgerichten sich zeigenden und Furcht gebietenden Allmacht.

Wie bei der Bundeslade in der alten Stiftshütte, so kommen auch im spätern Salomonischen Tempel immer nur zwei Cherubim vor, deren jeder mit zwei Flügeln versehen ist. Die beiden Cherubim, welche im 1. B. der Könige, Kap. 6, V. 23 ff., ausführlich beschrieben werden, waren von kolossaler Grösse, zehn Ellen hoch, von Oelbaumholz und mit Gold überzogen. Jeder ihrer Flügel maas 5 Ellen, so dass sie nebeneinanderstehend mit der einen Flügelspitze zusammentrafen, mit der andern die Wand berührten. Da nun auch die übrigen als Schnitzwerk zahlreich im Tempel angebrachten Cherubim jedenfalls nur Nachbilder jener beiden kolossalen waren, so ist auch von ihnen anzunehmen, dass sie Paarweise zusammengehörten

und einfach geflügelt zu denken sind, wie denn überhaupt die Erwähnung jener vier Gestalten sich erst beim Profeten Ezechiel findet, dessen Beschreibung man sich am Besten veranschaulicht, wenn man sich einen vierrädrigen Wagen so eingerichtet denkt, dass er, ohne umgewendet zu werden, sich nach allen vier Weltgegenden hinbewegen kann. Gebildet wird dieser Thronwagen durch die Vereinigung der Cherubim selbst, indem jeder derselben ein Rad mit Felgen voll Augen, und nächst der ihm eigenthümlichen Gestalt vier Angesichter (rechts das eines Menschen und Löwen, links das eines Stiers und Adlers) und ausserdem vier Flügel hat, zwei oben und zwei unten, den Leib zu bedecken.

Wenden wir uns von dieser für unsre Fassung alle Kraft und Glut einer orientalischen Fantasie beanspruchenden Schilderung zu der ungleich einfachern Beschreibung in der Stiftshütte und vergleichen wir diese mit der berühmten Vision des Profeten Jesajas (Kap. 6), so finden wir mancherlei Abweichungen neben auffallenden Aehnlichkeiten. Jesajas sieht den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhle, über ihm Serafim; jeder hat sechs Flügel; mit dem einen Flügelpaare bedeckt er das Antlitz, mit dem andern die Füsse, und mit dem dritten fliegt er. Aehnlich also, wie die Cherubim dort bei der Bundeslade so stehen, dass sie mit den Flügeln den Gnadenstuhl beschatten, heisst es hier von den Serafim, dass sie über ihm standen. Nur ist dort der Stuhl leer, während hier der Herr darauf sitzt, und darin scheint auch der Grund für die Verschiedenheit in der Zahl der Flügel zu liegen. Dort ist alles im Zustande der Ruhe, und ein Flügelpaar reichte hin, den leeren Stuhl zu beschatten. Hier aber sitzt der Herr alles Lebens selbst in all seiner Herrlichkeit und Heiligkeit auf ihm, und seine Majestät ist so erhaben, dass die Serafim in heiliger Scheu Antlitz und Füsse bedecken. So bedürfen sie hier allein für den Leib zweier Deckflügelpaare und natürlich nun, um fliegen zu können, noch ein drittes Flügelpaar. Die Differenz der Namen, dort Cherubim, hier Serafim, lässt sich leicht ausgleichen durch die Annahme, dass dieselben Wesen, die ob ihres Nahseins bei Gott die Cherubim heissen, in andrer Beziehung auch Serafim heissen konnten. Dem Worte nach haben die Sarafim die Bedeutung von feurigen, leuchtenden Wesen. Als von Gott Ausstralende und bei Gott Glänzende sind sie dieselben nächsten Wesen Gottes wie die Cherubim; sie bilden den Hof des höchsten Lichtes und gleichsam den Adel des Himmels, und so ergibt sich für sie der Rang von Himmelsfürsten, gottdienenden Lichtfürsten.

Anderer Engel nahm die jüdische Theologie der spätern Zeit noch eine bedeutende Anzahl an. Da nun die Cherubim und Serafim mit Flügeln geschildert und dargestellt worden waren, so dachte man sich auch die übrigen Diener Gottes geflügelt. Zugleich begann man die Engel strenger in höhere und tiefere Klassen zu scheiden; den letztern gehörten nun die Erzengel und niederen Engel an. Diese wurden im Gegensatz zu den höhern Lichtengeln als Erdengel betrachtet, als die eigentlichen, einzig mit der Erde in Berührung kommenden Himmelssendlinge. Als solche galten sie nun zwar nicht für die vollendetsten Lichtgestalten, aber doch für rein ätherische Wesen, als welche sie durchaus nicht mehr mit jener einfachen Vorstellung von den Gottesboten zusammenstimmen, die man häufig genug in den Büchern Mosis ausgesprochen findet, wo fremde Männer (durch Gestalt und Gewand befremdende Fremdlinge) himmlische Botschaften zu den Menschen bringen und von letztern mit grösster Verehrung als Höhere betrachtet, aber auch wie menschliche Gäste empfangen und bewirthet werden.

Dargestellt finden wir bei den Juden keine andern Engel als die Cherubim. Erst mit dem Christenthum gewinnt die darstellende Kunst vollkommene Freiheit die verschiedensten Engel zu bilden. Zunächst bildete man vielflügliche Cherubim und Serafim, wie solche (natürlich nur Köpfe ohne Leiber) noch auf dem östlichen Kuppelbogen sowie auf dem Bogen der Vorhalle der Sofienkirche Konstantinopels zu erkennen sind, sodann aber weit häufiger Engel zweiflüglicher Art, wie solche ebenfalls, und auch hier gegen die mehrflüglichen in überwiegender Anzahl, in der Sofienkirche als musivische Bilder zu sehen waren. Uebrigens zog die Kunst bald eine eigenthümlich christliche Engelsippe in den Bereich ihrer Darstellungen, nämlich die Engel der Offenbarung. Man findet noch Mosaiken mit Vorstellungen aus der Apokalypse, die theilweils schon dem fünften Jahrh. angehören. Da die sogenannte Offenbarung St. Johannis (welche erst unter Kaiser Domitian geschrieben worden) in dem himmlischen Jerusalem das gewordene und fortwirkende Christenthum schildert und die siegreiche geistige Herrschaft Christi (des Lammes) bis ans Ende der Welt verkündigt, so erhielt diese ebenso grossartige als dunkle sinnbildliche Schrift eine gewaltige Bedeutung für die christliche sinnbildliche Baukunst, deren System auf dem Principe beruhte, dass die äussere Kirche, das Bauwerk, ein Abbild

angethan mit goldener Rüstung, das schöne Haupt leise nach rechts geneigt, die linke Hüfte ein wenig herausgestellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernster Grazie verrichtet er bescheiden sein hohes Amt der Seelenwägung, wobei er ein sanftes, fast schmerzliches Mitgefühl in allen Zügen zeigt. Die Schale des Sünders steigt aufwärts, schon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Fast wider Willen, von ferne nur, doch ohne Zaudern, richtet der Erzengel den verdammenden Kreuzesstab auf ihn zu. [Vergl. unsern Holzschnitt.] *) Der linke äussere Flügel desselben Altarwerkes zeigt den Erzengel

Erzengel Michael. (Der Engel des Weltgerichts.)

---

*) Als Merkwürdigkeit bleibt zu erwähnen, dass ein Neapolitaner des 15. Jahrh., Simone Papa der Aeltere (Schüler des Zingaro), den Erzengel des Danziger Weltgerichts in einem Gemälde nachgebildet hat, welches den Michael mit andern Heiligen und Donatoren vorführt. Dies Bild, nur als mittelmässiger

im Kampfe mit Dämonen. Die Formen dieser Michaelsgestalt zählt Hotho (in seiner Gesch. der deutschen u. niederl. Mal. B. II. S. 143) zu den Trefflichsten, welche Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenschmucke noch zarten Glieder ist geschwungener und freier als auf der grossen Mitteltafel. Eben herabgeschwebt, den einen Fuss vorgestellt, den andern zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke streckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwertes gegen den Drachen, nicht drohend, sondern engelhaft mild, weil er als Gottes Bote und Bevollmächtigter des Sieges gewiss ist. Der am Boden gekrümmte Satan sucht vergebens mit der einen Krallenfaust den Schild herabzuziehen und mit der andern den Mantel zu fassen, den eine zweite Höllengestalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm ob der Niederlage. — Einen sehr ernsten und imposanten Michael mit der Gerichtswage, der sich als Fragment eines grossen Weltgerichtsgemäldes herausstellt und die Hand des Hubert van Eyck verrathen soll, trifft man unter den vom Stadtrath Lyversberg in Köln zusammengebrachten altdeutschen Bilderschätzen. — In einem bei dem russischen Gesandten Tatitscheff zu Wien befindlichen, von Jan van Eyck herrührenden Flügelbildchen eines Reisealtärchens bietet die erhaben ausgedachte Darstellung des jüngsten Gerichts einen sein Schwert schwingenden Richtengel, dessen Gestalt von ergreifendster Poesie ist. — St. Michael und St. Restituta zu Seiten der heil. Jungfrau, höchst ausgezeichnetes, den Arbeiten der umbrischen Schule verwandtes Werk des um den Schluss des 15. Jahrh. blühenden Neapolitaners Silvestro de' Buoni (Schülers des Zingaro und der Donzelli) in der Basilika der heil. Restituta zu Neapel. — Zwei Darstellungen des Drachenbesiegers von Raffael, im Louvre zu Paris. Die eine ist ein zierliches Seitenstück zu dem ebendaselbst befindlichen raffaelischen Ritterbildchen des heil. Georg. Der jugendlich schöne, gepanzerte Erzengel, auf den Hals des Drachen tretend, haut mit dem Schwerte nach demselben; in der nächtlichen Landschaft Ungethüme aller Art, verdammte Seelen von Täufeln gequält, und eine brennende Stadt, nach dem 8. und 23. Gesange der Danteschen Hölle. (Raffael scheint dies Bildchen noch im J. 1504 zu Urbino für den dasigen Herzog gemalt zu haben.) Das zweite Gemälde enthält die lebensgrosse Gestalt des Erzengels und ist mit der Jahrzahl 1517 versehn. Besteller desselben war König Franz I. von Frankreich. St. Michael steht auf dem am Rande von Felsenklüften niedergeschmetterten Satanas und erhebt mit beiden Händen die Lanze zum Stosse. Er ist eben als Gottgesandter mit Blitzesschnelle herabgefahren und erscheint schon als Sieger, indem er den sich unter der Uebermacht krümmenden Teufel kaum mit dem Fusse berührt hat. „Nie, heisst es in David Passavants Raffaelwerke, ist wohl von einem andern Meister eine jugendliche, stark bewegte Heldengestalt in gleicher Würde und Schönheit gebildet worden wie dieser Erzengel, in welchem wir sogleich die göttliche Sendung, die überwindende Kraft des Guten über das Böse erkennen müssen.“ Uebrigens hat Raffael nicht minder charakteristisch das Abscheulische des Satans in Form und Ausdruckt dargestellt; allein nach des Meisters richtigem Gefühle ist der Teufel in solcher Verkürzung veranschaulicht, dass der Blick nicht zum Bösen, sondern unwiderstehlich zum göttlichen Kraftengel hingelenkt wird. Aus den Felsenklüften sprühen Flammen und Schwefeldampf. Den Hintergrund bildet eine öde Felsenlandschaft mit Aussicht aufs Meer. Die Färbung des Bildes besteht fast nur aus Blau, Gelb und Fleischfarbe, aber die Tinten dieser Hauptfarben sind so mannichfaltig, die Beleuchtung so gut berechnet, dass trotz der allgemeinen Dreifarbigkeit das Kolorit einen grossen Zauber übt. Jetzt ist das Bild stark überarbeitet, aber immer noch höchst wirkungsvoll. Raffaels Name steht am Saume des Untergewandes des Engels. Stiche nach dem grossen Michael hat man von Nik. Beatrizet, P. Lombardus (1641), Gilles Rousselet, A. Seraphin (bei Edelinck geliefert, von der Gegenseite und in Grossfolio), J. Godefroy (1810, ebenfalls in Grossf.) und neuerdings sehr trefflich in Linienmanier von *Gustav Lüderitz.* — Die drei Erzengel Michael, Gabriel und Raphael von dem tüchtigen Lionardonachfolger Marco d'Oggione, ein in der Brera zu Mailand befindliches Staffeleibild von schönem ruhigen Adel, sehr bemerkenswerth in der Zeichnung der Gestalten und im zarten Ausdruck der Gesichter. — St. Michael von Jan de Mabuse in der Münchener Pinakothek, bekannt durch die Lithographie von Nep. Strixner. — Engelsturz von Tintoretto (Jacopo Robusti) in der Dresdener Gall. — Sturz der bösen Engel von Frans Floris (Frans de Vriendt), gemalt 1554 für die Michaelskapelle der Frauenkirche zu Antwerpen, jetzt in der Akademie daselbst. Dies berühmteste Werk des Floris ist indess nur als eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien zu betrach-

---

Versuch jenes Künstlers in der Stylweise der Eyckschen Schule anzusehen, wird im Museo Borbonico zu Neapel aufbewahrt.

ten. — Engelsturz in einer Zeichnung von Jaques van Palermo (Jaques de Backer aus Antwerpen) in der Samml. des Fürsten von Ligne. — Der glorreiche Kampf des Erzengels gegen die gefallnen Engel, reich componirtes Hauptaltarblatt von Kristof Schwarz, dem deutschen Tintoretto, in der St. Michaels-Hofkirche zu München. Bekannt durch eine sehr schöne, aber sich selten machende Radirung von Johann Weiner. — Gemälde St. Michaels von Dionys Calvart aus Antwerpen, in der Kirche des heil. Petronius zu Bologna. (Vergl. Baldinucci *T. IX. p.* 119. Lanzi: Gesch. der Mal. in Italien, Bd. 3. Leipz. 1833. S. 49.) — Gemälde des Erzengels von Guido Reni in der Kapuzinerkirche zu Rom, bekannt durch den Stich von Jakob Frey (Blatt aus dem J. 1734). — Zwei Darstellungen des Falles der bösen Engel von Rubens, nämlich das grosse ergreifende Gemälde in der Pinakothek zu München (gestochen 1621 von Lukas Vorsterman) und das kleinere Bild des Engelsturzes, welches bis 1840 im Schampschen Kabinet zu Gent gesehen ward. Im Münchener Bilde bewundert man die kühne Zeichnung des herabstürzenden Satans und der satanischen Sippschaft; ergreifend ist der Ausdruck ihrer ohnmächtigen Wuth. Dabei setzt sich, trotz dem Durcheinander der Stürzenden, doch Alles deutlich auseinander, so dass die Gesammtwirkung das Auge staunen macht und zugleich den kritischen Blick befriedigt. Prächtig ist auch das Genter Bild. Im obern Theile erscheint der Engel in himmlischem Lichte und schleudert mit dem Blitze die rebellischen Engel in den Abgrund. Links sind die Körper nicht so gedrängt wie im Mittelpunkte. Sie erscheinen hier in bläulicher Atmosfäre, während rechts ein schauerliches Dunkel vage Gestalten zeigt, die in das Flammenmeer hinabstürzen, wovon der untere Theil des Bildes beleuchtet wird. „Diese grossartige Composition — so schreibt der Autor des Katalogs der Schampschen Samml. — scheint ein Traum Dante's oder Miltons zu sein, gemalt von Rubens glühendem Pinsel; diese Masse stürzender Körper ist ein hohes und gewaltiges Gedicht; die schreckliche Verwirrung, welche der Vollstrecker des Zornes Gottes im Augenblicke hervorruft, ergreift den Beschauer mit solcher Gewalt, dass er sich fassen muss, um die energischen Episoden zu überschauen. — Ferner ein Engelsturz von dem gemässigten Caravaggisten Simon Vouet, nach dessen Bilde François Ragot gestochen hat. — St. Michael stürzt die hoffärtigen Engel, Gemälde von Giordano in der Gall. des Wiener Belvedere. Bezeichnet: *Jordanus f.* 1666. Eine Leinwand von 13 Fuss Höhe bei nah an 9 Fuss Breite. — Engelsturz von dem nach Primaticcio gebildeten Zeichner Raymond Lafage, der seine Composition selbst in Kupfer gebracht hat. Sonst ist dieselbe durch den Stich von Joh. Theophil Prestel bekannt. — Sturz der Engel in einer Zeichnung, welche Asmus Carstens noch auf der Akademie zu Kopenhagen fertigte. — Erzengel Michael, Gemälde von Otto Mengelberg. — Der schützende Engel mit Schwert und Schild, Zwickelbild eines Gurtbogenfeldes unter dem Laubgange des Kölner Domchores, nebst den genüber befindlichen Freskofiguren des Reiseengels und des Verkündigungsengels von Ed. Steinle, dem Schüler Philipp Veits zu Frankfurt.

Skulpturen. Der Erzengel als Besieger des Lucifer, nach der Zeichnung des Pieter de Witte (P. Candido) von Hubert Gerard modellirt und von Martin Frey in Erz gegossen, Nischenbildwerk der Vorderseite der Münchener Michaelskirche. Nach der Urzeichnung gestochen von Lukas Kilian. — Der kolossale bronzene Erzengel auf der Engelsburg (*Castello S. Angelo*) zu Rom, der 1740 unter Papst Benedikt XIV. hier an der Stelle errichtet ward, wo Papst Gregor der Grosse bei einem feierlichen Umzuge während der Pest im J. 593 den Himmelsboten erblickte, wie derselbe sein Schwert in die Scheide steckte zum Anzeichen, dass der Opfer genug seien. Dieser gleich dem zu München buchstäbliche Erzengel, in Bezug auf die Sage der Pestabwendung mit gesenktem Schwert dargestellt, ist ein Werk des Peter Verschaffelt von Gent, eines tüchtigen aber manierirten Bildners, der 1752 vom Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz als Hofbildhauer und Akademiedirektor nach Mannheim berufen ward. Der jetzige Mannheimer Galleriedirektor Götzenberger besitzt die Originalskizze zu jenem Burgengel. — Endlich die Marmorgruppe des Erzengels mit dem niedergestürzten Dämon von Carlo Finelli zu Rom, dem zweiten neben Tenerani bedeutenden Carraresen unsers Jahrh. Dieser Satanssturz zeigt den majestätisch gestalteten Erzengel voll edler Ruhe im Handeln. Michaels Rechte hält hochgeschwungen das Schwert. Neben und halb unter ihm auf der linken Seite liegt der Ueberwundene, das Haupt gegen den Boden gekehrt, so dass nur das krause Haar sichtbar ist; der fleischige Nacken und der übrige Körper vortrefflich modellirt. Die ganze Gruppe (ausgeführt um 1838 für die verwittwete Königin von Sardinien) macht eine bedeutende Wirkung.

Erzengel Gabriel, dem in die Hand ein Lilienstengel gegeben wird, ist nach der jüdischen Engellehre der Engel der Geburt. Daher ist er auch der

absichtlich mehr eintönig gehalten sind, um den Innenbildern alle Fülle und Pracht der Färbung aufzusparen. — Ferner ein Verkündigungsbildchen vom sogen. Kalkarer Meister, eins der Aussenbilder der zwei kleinen obern Tafeln des berühmten herrlich durchgeführten Hochaltarwerks in der Kirche zu Kalkar am Niederrhein, dessen sämmtliche 20 Bilder in Auffassung und Behandlung vom Einfluss der Eyckschen bedingt erscheinen. — Der englische Gruss in lebensgrossen stehenden Figuren, Aussenbild zweier Altarflügel von Martin Schongauer in der öffentlichen Samml. zu Kolmar. Die Maria von höchst edler Bildung, mit schön gewölbten Augenliden. (Unter den eigenhändigen Radirungen Schongauers trifft man einen verkündenden Engel, der nach rechts gewendet steht und ein mit einer Bandrolle umwickeltes Scepter in der Hand hat; ferner als Gegenstück dieses Blattes die stehende Maria im Moment des Empfangs der Botschaft. Sie legt die Rechte auf ihre Brust und hält in der Linken ein Buch. Ein drittes Blatt schildert die ganze Verkündigungsscene. Maria kniet rechts vor einem Stuhle; der Engel, links nach dem Grunde hin knieend, segnet mit seiner Rechten und fast mit der Linken den Vorhang des rechts stehenden Bettes. Des Meisters Zeichen ist mitten unten. Nachgestochen haben dieses Blatt Israel von Meckenen und Wenzel von Olmütz, beide mit Anbringung ihres Zeichens.) — Zwei englische Grüsse von Hugo van der Goes, dem nüchternsten Schüler der van Eycks, im Berliner Museum. Das eine Bild ist ein miniaturartiges Diptychon von einer Genauigkeit der Ausführung, die bis ins Unglaubliche gesteigert ist. Auf dem rechten Theile schwebt der Verkündigungsengel herab mit einem Scepter in der Linken. In der Luft der heil. Geist. Der himmlische Glanz durch Goldgrund ausgedrückt. Auf dem linken Täfelchen Maria, welche vor ihrem Betstuhle kniet und mit niedergeschlagnen Augen das Haupt gegen den Engel wendet. Das sehr geräumige Gemach mit Aussicht auf einen Gang, in welchen die Morgensonne scheint. Das Ganze auf Holz, jede Abth. 6 Zoll hoch, 3½ Zoll breit. Die andere grössere Verkündigung (3 F. hoch, 2 F. br.) hat durch Thür und Fenster des Gemaches Durchsichten ins Freie. — Von einem den Eyckschen Schülern nachstehenden, zumal dem Goes verwandten kölnischen Meister das ansehnliche Bild einer Verkündigung in der Nürnberger Moritzkapelle (Nr. 18 daselbst); vergl. Waagens Kunstw. etc. in Deutschl. I. S. 174. — Von dem Ulmer Hauptmeister Bartholomäus Zeitblom in der Kapelle des Hohenzollerschen Landschlosses Krauchenwies eine sehr gut erhaltene Tafel mit viertellebensgrossen Figuren auf Goldgrund. Die Composition einfach und voll Anmuth, wahrhaft grossartig die Stellung des Gabriel, welcher knieend seinen rechten Arm sanft gebogen ausstreckt. Dabei der Faltenwurf seines weissen Kleides unter rothem Mantel mit grünem Futter ausgezeichnet schön. Die Farben durchaus brillant ohne Störung, und obwohl bei der Marie, die ein blaues Unterkleid und blauen Mantel mit gelbem Futter hat, die Zusammenstellung verwegen erscheint, so trennen sich doch die Farben sehr angenehm. Aus dem J. 1497 Zeitbloms Altar auf dem Heerberge bei Gaildorf im Kocherthale, mit herrlichem Aussenbild der Verkündigung. (Diesem Bilde in Haltung, Ausdruck und Typus verwandt, doch ohne dieselbe Grossheit: das äussere Gemälde der Altarflügel im Kirchlein zu Mittelroth bei Gaildorf. Links kniet die heil. Jungfrau vor dem Betpulte, ihre Linke legt sie auf die Brust, mit der Rechten macht sie eine Bewegung des Erstaunens. In dem Buch auf ihrem Pulte ist zu lesen das *Ecce virgo concipiet etc.*, in einem verschlungenen Spruchbande über ihrem Haupte das *Ecce ancilla Domini etc.* Auf dem rechten Flügel ist der Engel in rothem Mantel und mit einem das *Ave gratia plena* enthaltenden Stirndiadem. Das Datum des Altarschreines ist 1499.) — Sehr bemerkenswerth ist sodann eine Verkündungstafel von 7 F. 2 Z. Höhe und 5 F. 2 Z. Breite, die aus dem J. 1500 datirt und mit *M. S.* bezeichnet sich als ein ausgezeichnetes Werk der Ulmer Schule herausstellt (vielleicht eine Leistung Martin Schaffners aus dessen Entwickelungszeit). Dies Gemälde trifft man unter andern grossen und schönen altdeutschen Tafeln von seltner Erhaltung, die aus dem Kloster Pfullendorf herrühren sollen, im Verbindungsgange des Schlosses und der Kirche zu Sigmaringen. Man sieht sich in eine die ganze Bildfläche umfassende Halle versetzt, wo Maria vor dem Betpulte kniet und mit niedergeschlagenen Augenliden ihr Gesicht gegen den Beschauer wendet. Angethan ist sie mit dunkelblauem Mantel und goldbrokatenem Unterkleide. Links von ihr der Lilienkrug, zu ihrer Rechten aber, etliche Schritte zurück, der knieende Gabriel im weissen Gewande mit dem Spruchbande, den goldnen Stab in der andern Hand. Seine ausgebreiteten Flügel sind sehr bunt, die Schwungfedern bestehen aus lauter Pfauenfedern. Die Halle hat zu beiden Seiten einen Abschluss von schlanken Säulen, welche eine hölzerne Bogendecke tragen. Der Fussboden ist bretspielartig eingetheilt und reich mit Blumen bestreut. In der goldigen Luft erscheint Gott Vater von Wolken umgeben, unter ihm die weisse Taube auf Maria sich richtend. (Durch eine Fenster-

öffnung schaut man im Hintergrund eine Stadt, auf deren Thorbrücke sich Maria und Elisabeth bewillkommnen.) In der ganz wohnlich eingerichteten Halle steht hinter der am Betpulte niedergeknieten Maria ein in lichter Holzfarbe fleissig ausgeführtes Kästchen mit einem weissen Tuche darüber, worauf zwei silberne Kannen stehen, deren eine an Fuss und Deckel mit Wappenschilden geziert ist und darin ein *S* im *M* verschlungen aufweist. — Eine besonders merkwürdige, weniger der Ausführung als dem Sondergedanken nach bedeutsame Darstellung der Verkündung findet sich als Flügelbild am Baldungschen Hochaltarwerke zu Freiburg im Breisgau. In dieser, wie es bedünken will, von andrer Hand ausgeführten Composition Hans Baldungs erscheint der Engel wie ergriffen von dunkeln Ahnungen; es sträubt sich sein Haar und er deutet auf ein in himmlischem Lichtglanze niederschwebendes Kind, welches schon das Kreuz im Arme trägt. Maria, voll ruhiger Ergebung, schaut auf den bewegten Engel hin. —

Als Werke alter Italiäner mögen hervorgehoben werden: eine Annunziata von Lorenzo Monaco in Santa Trinità zu Florenz, aus der Frühzeit des 15. Jahrh., im zarten und milden Ausdruck der Köpfe und in liebevoller Ausführung die vielen andern italischen Verkündigungsbilder jener Zeit übertreffend; — ein wunderbar schöner Engelsgruss vom Fra Angelico da Fiesole, Wandbild im Kloster San Marco zu Florenz; — eine Annunziata von Baldovinetti, dem Lehrer Ghirlandajo's, im Berliner Museum, merkwürdig nur durch den sehr bemerklichen Einfluss der flandrischen Kunstrichtung, denn der toskanische Maler versetzt hier in seinem Streben nach Wirklichkeit die ganze Scene nach Florenz, das er uns mit Thürmen, Kirchen und Palästen, mit Gärten, Villen und einem Theile des Arnothales durchs offene Fenster zeigt, und weiss seinen reellen Cult der heil. Jungfrau nicht deutlicher zu bezeichnen, als dass er sie in ein prunkvolles Gemach auf einen prächtigen Sessel setzt und dem Engel vor ihr die köstlichsten Kleider umhängt; — Verkündigung in einer reichverzierten, auf Säulen ruhenden Halle, Jugendwerk des Andrea Mantegna aus dem J. 1450 (in der Dresdner Gallerie); — Annunziata von Bastiano Mainardi im Battisterio der Pfarrkirche zu Gimignano. (Vergl. Rumohrs ital. Forsch. II. S. 286.) — Ein Freskobild der Verkündigung aus dem J. 1492 von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels, in der Dominikanerkirche zu Cagli. — Fresko von dem Sienesen Jacopo Pacchiarotto in S. Bernardino zu Siena. — Eine zierlich miniaturartige Darstellung der Verkündung von Raffael (aus seiner peruginesken Zeit), Predellenbild der Krönung Mariens in der Gall. des Vatikans.

Werke späterer Meister verschiedener Herkunft: Annunziata von Federigo Baroccio, Gemälde in Santa Maria zu Loretto, bekannt durch ein Aetzblatt des Malers selbst und durch den Stich von Jakob Gole; Verkündungsgemälde von Calvart (mit dem Künstlernamen, in der Sammlung zu Burleighouse in der Grafschaft Northampton); zwei Compositionen der Verk. von Heinrich Goltzius, bekannt durch dessen eigene Stiche; Annunziata in der Palastkapelle auf Monte Cavallo zu Rom, eins der anmuthigsten Werke des Guido Reni; Verk. in ganzen lebensgrossen Figuren von Rubens (in der k. k. Gall. zu Wien), gestochen von Schelte Adams Bolswert; tüchtig gemalte Verk. von Simon Vouet im Berl. Mus.; englischer Gruss auf Kupfer gemalt von Cornelis Poelenburg in der Wiener Gall.; zwei ausgezeichnete Gabrielsgrüsse von Murillo, das eine Bild im Louvre, das andre im Madrider Museum; der Engel der Verkündigung, berühmtes Gemälde von H. Decaisne; Erzengel Gabriel, ebenfalls namhaftes Gemälde von Delaroche, bekannt durch den Stich von A. Blanchard dem Sohne (Blatt in Grossfolio, mit Bordüren); Verkündigung *al fresco* von Heinrich Hess in der Allerheiligenkirche zu München.

Skulpturen. Relief der Verk. an der Brüstung der hochberühmten Kanzel vom J. 1260 im Battisterio zu Pisa, von Nicola Pisano. — Maria und der verkündende Engel, Sandsteinbilder an der rechten Wand des Chores in St. Sebald zu Nürnberg. Die schlanken Verhältnisse, das wenig Geschwungene der Stellung, die gradlinigen reinen Faltenmotive deuten auf das 13. Jahrh., die schöne Ausbildung der Köpfe und aller Theile auf einen sehr guten Meister. Sonach müssten sie erst eine geraume Zeit nach ihrer Entstehung an ihre jetzige Stelle in dem 1361—77 erbauten Chore versetzt worden sein. — Engel mit Lilien am Portale der Nürnberger Marienkirche, von Sebald Schonhofer um 1360. — Statuarische Gruppe der Verk. in der Katharinenkirche von Pisa, ein Werk des Nino Pisano aus dem J. 1370. — An einem Portale der 1377 vollendeten Marienkapelle zu Würzburg ein englischer Gruss guten Styles, der das Merkwürdige in der Darstellung hat, dass in einem Strale, welcher von Gott Vatters Munde auf die Maria herabgeht, das Christuskind mit dem Kreuze schwimmt. Schon hier ist also dieselbe Idee ausgesprochen, welche auch im Flügelbild der Verk. am Freiburger Hochaltar auffällt. — In Silber getriebene Darstellung

der Verk. am reichen Altar in der Jakobskapelle der Kathedrale zu Pistoja, von Pietro, dem „Sohne des deutschen Heinrich“, aus dem J. 1386. — Relief der Marienverkündigung von Donatello in Santacroce zu Florenz; eins der frühsten Werke dieses 1466 verst. Meisters, welches ebenso entschieden die Auffassung des Momentanen in der Darstellung, wie das Streben, der Antike nahzukommen, erkennen lässt. — Relief von Andrea Sansovino (A. Contucci) am heiligen Haus in Loretto. — Der berühmte englische Gruss von dem grossen Bildschnitzer Veit Stoss in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Dieses originelle Werk, welches vor dem Altare frei vom Gewölbe herabhängt, zeigt immitten eines 13 Fuss hohen, 11 F. breiten Kranzes von Rosen in zierlich bemaltem und vergoldetem Schnitzwerke die Jungfrau und den Verkündigungsengel, welche von kleineren Engeln umschwebt werden. Oben über dem Kranze der segnende Gottvater zwischen zwei verehrenden Engeln, unten ein Engel, welcher das den Fussboden bildende Gewölk unterstützt. An dem Rosenkranze in kleinen Runden Reliefbildchen der sieben Freuden Mariens, und herabhängend die Schlange mit dem Sündapfel, deren Kopf Maria zertreten soll. — Verk. von Veit Stoss, Bildwerk an dessen Schnitzaltare von 1523 in der Bamberger Marienkirche. — Relief der Verk. in *terra cotta* von Einem aus der Bildnerfamilie Robbia, im Ospedale grande del Ceppo zu Pistoja. — Neben dem Hauptaltare des Orvieter Doms die Verk. in zwei Marmorstatuen von Franc. Mocchi von Montevarchio.

Erzengel Raphael — der Pilgerengel, Reiseengel — hat Wanderstab und Kürbisflasche zu Attributen, weil er den jungen Tobias auf der Reise begleitete; oft auch einen Fisch in der Hand, weil der alte Tobias mittels der Galle eines Fisches von seiner Blindheit geheilt ward. Der Tradition nach erschien dieser Erzengel auch den Hirten bei der Geburt des Heilands.

Darstellungen des Pilger- und Hirtenengels. Gemälde vom Veroneser Paolo Cavazzola in S. Maria in Organo zu Verona. — Raphael mit dem Tobias, Altarbild von Franc. Torbido il Moro (einem Schüler des Giorgione) in S. Eufemia zu Verona. — Der Engel mit dem Tobias von Raffael (ein beim Duca Scotti zu Mailand befindliches Hauptstück von einem Peruginischen Altarwerke aus der Pavier Karthause). — Der Erzengel Raphael empfiehlt der Madonna den jungen Tobias, das unter dem Titel der Madonna del pesce (der Fischmarie) berühmte raffaelische Bild im Madrider Museum (s. die Abb. S. 472). Der grosse Urbiner lässt uns hier eine wundersam idyllische Handlung betrachten. Der heil. Kirchenvater Hieronymus, auf der Stufe des Marienthrones knieend, hat der heiligen Mutter und ihrem noch heiligeren Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch den mit dem fischtragenden Tobias erscheinenden Engel unterbrochen werden. Sich gegen die Eintretenden wendend, legt der Christknabe die Hand aufs Buch, gleichsam um die Stelle festzuhalten, deren Vorlesung eben gestört ward. Maria wendet ihr Angesicht zum Engel, welcher den Jüngling mit dem Fische vorführt, während dieser, schüchtern zum göttlichen Knaben aufblickend, sich auf die Knie niederlässt. Der alte Heilige, dem der klug ausschauende Löwe zu Füssen ruht, blickt über seinen Folianten weg auf die Ankömmlinge, gleich Einem, der bereit ist, nach Ablauf der episodischen Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräg holdester Würde, edelster Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen Mariens, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönstem Einklange, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Betrachters. — Zierliche Landschaft mit dem jungen Tobias und dem Engel, Gemäldchen von Elzheimer auf Kupfer in der Beckfordschen Samml. zu Bath. — Der alte und der junge Tobias, welche den Engel beschenken wollen, reizende Darstellung von Anton Bilevelt von Maestricht (*Antonio Biliverti*), einem Schüler des Florentiners Cigoli. Dies Bild im Palast Pitti.

Erzengel Uriel hält auf den Darstellungen eine Rolle und ein Buch in der Hand, mit welchen Attributen auf die im neuen Testamente erfüllten Weissagungen des alten Testaments hingedeutet wird. Der Tradition zufolge soll er die beiden Jünger nach Emaus begleitet haben, wozu wohl sein Name (im Hebräischen „Licht Gottes“ bedeutend) die Veranlassung gegeben hat, insofern jene beiden Christusjünger auf dem Emausgange zur vollkommenen Klarheit über den göttlichen Rathschluss der Erlösung kamen.

Nächstdem werden in Darstellungen gefunden:

Der Engel Chamuel (zuweilen auch Chamael geschrieben) mit Becher und Stab. Die Tradition bezeichnet ihn nämlich als den Himmelssendling, welcher dem Heiland in Gethsemaneh erschien und den Becher der Stärkung brachte. Auch soll es Chamuel gewesen sein. der mit dem Erzvater Jakob rang.

Der Engel Jophiel, Wächter des Paradieses, ausgezeichnet durch das flammende Schwert und durch eine Geissel. — Bei den Kabbalisten war Jophiel der Fürst der Thora und der besondre Beschützer aller Weisen, die mit heiligem Ernste und in frommer Demuth nach der Wahrheit forschen, während er diejenigen, welche nur einem eitelen Wissen nachjagen, streng von sich weist. Da nun die Thora oft mit dem „Baume des Lebens“ parallelisirt ward, so lag es nahe, den Fürsten der Thora auch als Wächter des Garten Eden zu denken.

Der Engel Zadkiel mit einem Opfermesser in Händen und einem Widder neben sich, denn er soll jener Himmelsbote gewesen sein, der zum geprüften Abraham geschickt ward, um die Opferung Isaaks zu verhindern.

Erzengel Raphael
den jungen Tobias der Madonna empfehlend.
(*Die sogen. Mad. del pesce von Raffael.*)

Der Engel Zaphkiel mit einer Ruthe oder einem Stab in der Hand. Nach der Tradition zog dieser Engel den Kindern Israels beim Auszug aus Aegypten und durch das rothe Meer voran.

Das ganze Engelplenum, oder wenn man biblisch reden will: alle himmlischen Heerschaaren figuriren in der Weltschöpfung, im Weltgericht und in der Marienhimmelfahrt. Letztere wird in der Regel so geschildert, 'dass die Leiche der Muttergottes auf dem Sterbebette liegt, während die emporschwebende Seele von Christus unter Begleitung aller Engel und Erzengel feierlichst in den Himmel abgeholt wird. Doch ist auch kein Mangel an solchen Darstellungen, wo Maria ähnlich wie Christus zum Himmel auffährt, während unten die trauernden Apostel das leere Grab

umsieben. Bei der Krönung Mariens durch Gott den Vater und Sohn spielen die Engelschaaren wiederum eine festliche Rolle; oft halten die Krone über Marien zwei auserlesene liebliche Engel.

Es bliebe uns nun übrig, eine Uebersicht zu geben über die vorzüglichsten Darstellungen der Malerei und Bildnerei, in welchen Engel als Hauptfiguren auftreten oder als formell und ideell bedeutsame Nebenfiguren erscheinen. Da wir bereits eine Anzahl von Bildern bei Besprechung der drei vornehmsten Erzengel in Erwähnung gebracht haben, so beschränken wir uns hier auf folgende Angaben. Im Allgemeinen sind als bedeutende Engelmaler anzuführen: der Dominikaner Fra Angelico da Fiesole (1387—1455, unerreichbar in Bildern, wo er Engel und Selige in begeisterter Verklärung schildert), Meister Steffan von Köln (um 1400), Benozzo Gozzoli (1420—1478), Martin Schongauer von Ulm (1420—1488), Giovanni Bellini (1426—1516), Melozzo da Forli (gest. 1492), Hans Memling (thätig 1462—1499), Pietro Perugino (1446—1524), Francesco Francia (1450—1530), Filippino Lippi (1460—1505), der Veroneser Gianfrancesco Carotto (1470—1546), Hans Baldung (1476—1545), Raffael (1483—1520), der Piemontese Gaudenzio Ferrari (1484—1549), Correggio (1494—1534), Ambrogio Borgognone (blühend um 1500, ausgezeichnet in Kindengeln), Bernardo Luini (1500—1530, berühmt durch die reizendsten Engelknaben), Guido Reni (1575—1642), Estevan Murillo (1613—1685, berühmt durch die himmlische Naivetät der Kindengel in seinen Kirchenbildern) u. A. m. Zum Schluss dieses Art. mögen aus der unendlichen Menge hieher gehöriger Darstellungen, von Malern sowie von Bildnern älterer und neuerer Zeit, noch die nachverzeichneten Werke von meist entschiedenem Werthe Heraushebung finden, worunter freilich noch so manches vermisst werden wird, was gleichen Anspruch erheben kann.

Von Hubert van Eyck (1366—1426) und dessen jüngerem Bruder Jan (1390—1445): das grosse Genter Altarwerk, vollendet 1432, aussen den herrlichen englischen Gruss, innen die berühmten Darstellungen der Dreieinigkeit mit lobsingenden und spielenden Engeln und der Anbetung des Lammes mit den Engeln der Offenbarung enthaltend, als Ganzes eine der umfänglichsten bildlichen Verherrlichungen des Christenthums unter dem Grundgedanken der Versöhnung. — Von einem Nürnberger Meister aus dem J. 1430: ein für jene Periode der fränkischen Malerei höchst bedeutendes Epitaphbild der Heilandsgeburt, wo Maria und Josef das im Goldschein liegende Kind verehren, während drei Engel darüber das Gloria singen. (In der Frauenkirche zu Nürnberg.) — Von Donatello (geb. 1381): Engel in Marmor in der Capella Pazzi des Klosters Santa Croce zu Florenz. — Von dem Toskaner Masaccio (geb. 1402): die Vertreibung aus Eden durch den über der Paradiesespforte schwebenden Schwertengel, äusserst anmuthiges Freskobild in S. Maria del Carmine zu Florenz. (Vergl. den Art. „Adam“, wo ein Abbild gegeben ist.) — Von dem Ferraresen Cosimo Tura (geb. 1406): eine Verk. im Dome zu Ferrara. — Von René d'Anjou, dem kunstfleissigen Grafen der Provence und Titularkönige von Neapel (geb. 1408): ein Flügelbild mit fast lebensgrossen Figuren, im obern Aufsatze den Gottvater zwischen Engelchören, im Mittenbilde den vor dem Engel seine Schuhe ausziehenden Moses bei den Schafen vorstellend, in der Kathedrale zu Aix. — Vom Meister Rogier van Brügge (blühend um Mitte des 15. Jahrh.): der Profet Elias in der Wüste schlafend und von einem Engel geweckt, Gemälde aus der Boisseréeschen Samml., jetzt im Berliner Museum. Es bleibt bei Betrachtung dieses vortrefflichen Bildes zweifelhaft, was mehr zu bewundern ist, der tiefe Schlaf des träumenden Profeten, die sanfte Geberde des leise niedergeschwebten Engels oder der blumige Rasen und die zarte Behandlung des Gesteins und lehmgrauen Weges, der sich hindurchwindet. — Von dem Karmelitermönch Fra Filippo Lippi (geb. um 1412): die zwischen Engeln stehende Maria, im Louvre zu Paris. — Von Vittore Pisanello (gest. 1451): Freskodarstellung der Verk. über dem Mausoleo de' Brenzoni in S. Fermo zu Verona, und eine im Blumengärtlein sitzende Madonna mit Engeln und Heiligen im öffentlichen Palast daselbst. — Von dem Toskaner Benozzo Gozzoli (geb. 1420): der Rosengarten mit anbetenden Engeln in der Altarnische der Kapelle des Palastes Ricardi zu Florenz. — Von Martin Schongauer (geb. um 1420): die die berühmte Maria in blühender Rosenumhegung auf Goldgrund, mit zwei anmuthvollen Engeln in blauen Gewändern, welche schwebend eine Krone über dem Haupte der in Demuth dasitzenden Jungfrau halten. Im Münster zu Kolmar. — Von dem venezianischen Altmeister Giovan Bellini (geb. 1426): die thronende Madonna mit zwei Engeln, Altarbild aus dem J. 1488 in der Sakristei von Santa Maria de' Frari zu Venedig. In diesem Gemälde sind die beiden kleinen Engel von wunderbarstem Reize; der eine schlägt die Laute und horcht mit geneigtem Köpfchen, ob sie rein gestimmt

Samml. des Herzogs von Devonshire zu Chiswick das zierliche Altärchen mit der Mad. zwischen Engeln; in den Uffizien zu Florenz die reizvolle Mad. auf dem Throne zwischen zwei Engeln mit Geige und Harfe, deren einer dem Kind einen Apfel darreicht.) – Vielleicht von dem Meister der Lyversbergschen Passion das grosse goldgrundige Altarwerk von 1463 auf der südlichen Empore der Kirche zu

(Engelköpfe aus dem Danziger Weltgericht.)

Linz am Rhein, wo in der Krönung Mariens und in den singenden und musicirenden Engeln neben der mit Christus thronenden Maria eine sehr schöne Wirkung erreicht ist. — Nahe verwandt der Lyversbergschen Passion erscheint das sogen. Rosenkranzbild im Besitze des Hrn. Mäglin zu Basel, welches mit der ächt bedünkenden Inschrift *J. M.* 1457 oder 59 versehen und sowohl in der mittlern Darstellung der Marienkrönung als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie reich an schönen sinni-

gen Köpfen ist. — Von einem Nürnberger Meister nach 1450: das Epitaph mit den Darstellungen des Erzengels Michael, wie er den Drachen überwindet und wie er die Verdammten und Seligen abwägt; dabei der knieende Stifter, ein Ritter mit seinem Wappen. In Allem höchst edel und lebhaft an Martin Schongauer erinnernd. — Von einem mässigen Meister derselben Zeit ein Aussen- und Innenbild des Hochaltares der Nördlinger Herrgottskirche, nur bemerkenswerth wegen der in Gestalt und Gewandung sehr gelungenen Darstellung des Gerichtsengels, der hier eine Waage hält, deren eine Schale mit einem Kinde tief herabsinkt, obgleich ein Teufel in die andre einen Mühlstein wirft. — Von dem liebenswürdigen **Liesborner Meister** ein Flügelbild der Verkündigung im Besitze des Regierungsraths Krüger zu Preussisch-Minden. (Bruchstück eines grossen nun völlig zersplitterten Altarwerks vom J. 1465 aus dem westfälischen Kloster Liesborn bei Münster.) — Von dem Neapolitaner **Pietro Donzelli** (dem bedeutendsten Schüler des „Zingaro“ zubenannten Antonio Solario): eine schöne thronende Maria mit Engeln im kön. Museum zu Neapel. — Von dem Nürnberger **Michel Wolgemut** (geb. um 1434) eine tüchtige Verkündigung auf den Innentafeln des Altarschreins von 1480 in der Marienkirche zu Zwickau im sächsischen Erzgebirg. Diese Verk. findet Schorn den Aussenflügeln des Kölner Dombildes ähnlich; indess gleicht sie in der Composition mehr dem englischen Grusse, der von dem Genter Altarwerke auf die flandrische Schule übergegangen ist, doch überragt der fränkische Meisfer die Eyckschen Schüler in ruhiger Grösse und Macht der Formen. — Von **Domenico Ghirlandajo** (1449—1495): eine Annunziata in der Gallerie der Studj zu Neapel. — Vielleicht von Raffaels Vater **Giovanni**

(*Engelkopf aus dem jüngsten Gericht zu Danzig.*)

Santi (1443—1508): der Erzengel Raphael mit dem kleinen Tobias, in der Chornische der Kirche San Francesco zu Urbino. (Wahrscheinlich schuf Raffael in Erinnerung an dieses Heimathsbild seine Madonna del pesce.) — Von dem Bologneser Francesco Francia (geb. um 1450): Gottvater mit lobsingenden Engeln, in der ersten Kapelle der Petroniuskirche Bologna's. — Von dem Umbrier Pinturicchio (geb. 1454): Fresko der Verk. im Appartamento Borgia im Vatikan; ferner eine Verk. in S. Pietro fuori di mura zu Perugia. — Von dem Florentiner Filippino Lippi, Sohne des Fra Filippo (geb. 1460): die Erscheinung der heil. Jungfrau beim heil. Bernhard, in der Badia zu Florenz. Dieses schönste Staffeleibild Filippino's zeigt uns zunächst den heiligen Mann, der um die Abendzeit sein Schreibpult ins Freie vor das Kloster hinausgesetzt und eben weitergeschrieben hat; — da überrascht ihn die liebliche Gottesmutter mit ihrem Gefolge von anbetenden oder neugierig herbeiguckengen Engelchen, so dass ihm über seinem frommen Erstaunen die Feder aus der Hand fallen will. — Von dem Meister der leider meist übermalten Wandmalereien in der Kirche zu Weilheim in Schwaben ein grosser dreifacher Rosenkranz, immitten Maria mit dem Kinde vor einem Rosenhage, umgeben von Engeln, welche Rosen pflücken, winden und überreichen; hoch oben aber eine kolossale Dreieinigkeit mit Engeln. (Aus dem letzten Decennium des 15. Jahrh.) — Von Hans Baldung von Gmünd (geb. 1470 oder 76): das Hochaltarwerk zu Freiburg im Breisgau mit der prächtigen Krönung Mariens, welche von leichten musicirenden Engeln umschwebt wird und zum Hintergrund ein lichtes Wolkenmeer hat, das sich bei näherer Betrachtung in zahllose Cherubimköpfchen auflöst. Des Flügelbilds der Verk. haben wir bereits unter Gabriel gedacht; hier verdient noch Erwähnung das Seitenbild der Heilandsgeburt, wo das Licht, vielleicht zum Erstenmal in der nordischen Kunst, allein vom Kind ausgeht und wo ausser der meisterhaften Beleuchtung der überaus zarte Ausdruck Mariens und der fünf Engel, welche die Windeln in die Höhe heben, zu bewundern bleibt. Sodann aber ist die anziehendste Vorstellung auf den Seiten die Flucht nach Aegypten, wo man die heil. Familie an einer Dattelpalme vorüberziehen sieht, auf welcher vier äussert liebliche Engelknaben herumklettern und wo ein fünfter vom äussersten Zweige sich auf das Maulthier herablässt und dem an die Mutter geschmiegten Christusknäbchen mehre Früchte reicht. — Von Martin Schaffner von Ulm: auf der Rückseite des Altars der Wasseralfinger Dorfkirche (in Oberschwaben) zwei auf dem linken und rechten Vorstosse stehende, eine sinnige Passionsdarstellung flankirende Engel in schöner graziöser Haltung. Der links hat ein weisses, bauschiges und aufgeschürztes Kleid, das Rohr mit dem Schwamm und den Spiess in der Hand. Der rechts hat ein gleiches aufgeschürztes aber grünes Kleid mit Bauschärmeln, Ruthen und Geisseln in der Hand. Offenbar zeigt sich in der aufgeschürzten Gewandung dieser Engel eine italische Einwirkung, übrigens die einzige in dem ganzen zwischen 1515—25 entstandenen Altarwerke. — Von dem Lombarden Borgognone (*Ambrogio Fossano*, blühend-um Beginn des 16. Jahrh.): im Berliner Museum eine höchst preiswürdige Maria auf dem Throne mit zwei das Christkind anbetenden Kindengeln, — Englein von so zarter Unschuld und so innigem Gefühle, wie vielleicht nicht wieder gemalt worden sind. An der Chorwand in S. Ambrogio zu Mailand das Fresko des Auferstandenen zwischen zwei Engeln. — Von dem Veroneser Carotto (1470—1546): in S. Girolamo zu Verona ein Verkündigungsbild aus dem J. 1508 und in der Capella degli Spolverini der Kirche S. Eufemia daselbst das Altarbild der drei Erzengel, deren Köpfe von äusserst mildem und edlem Ausdruck sind (zumal der Michael voll einer eigenen himmlischen Reinheit) nnd deren Oberkörper entsprechend treffliche Bildung zeigen, während die Beine minder gelungen erscheinen. — Von dem Lombarden Sodoma (*Antonio Razzi*, geb. 1480) eine Auferstehung in der kön. Gall. zu Neapel, ausgezeichnet durch herrliche Engelgestalten, ein treffliches Opfer Abrahams in der Camposantokapelle zu Pisa und die Verzückung der sienesischen Katharina, das Hauptwerk des Meisters in S. Domenico zu Siena, mit mehren unbeschreiblich schönen Engelknaben. — Von Raffael (geb. 1483) ausser den schon unter den Erzengeln genannten Bildern: die nicht lange vor des Meisters Uebersiedelung von Florenz nach Rom entworfene und unvollendet gebliebene Madonna del Baldacchino (jetzt im Palast Pitti), welche in Allem den Einfluss des Fra Bartolommeo kundgibt, mit Ausnahme der Köpfe Mariens und des Kindes, sowie der beiden reizenden Engel, welche im Vorgrunde die Schriftrolle halten und so nur von Raffael gemalt werden konnten. Dem Frate nachgeahmt ist augenfällig der am Wenigsten hier zu lobende schwere von Engeln getragene Baldachin. (Dies Bild führt auch den Namen der *Madonna di Pescia*, weil es bis Ende des 17. Jahrh. in der Pescianer Collegiatkirche sich befand.) Die nach 1513 gemalte Vision des Ezechiel (ebenfalls im Palast Pitti), wo der Gott des alten Bundes in einer Glorie heil-

öffnet und streckt in schöner Hast die Rechte gegen den Apostel aus; dieser, ein etwas schwächlicher Greis, ist von dem blendenden Glanze der himmlischen Erscheinung betäubt und schirmt mit der Hand seine blöden Augen; man sieht übergewaltig das Licht hereinbrechen, dessen Personification gleichsam der himmlische Jüngling ist. — Von Spagnoletto (geb. 1593) zwei Behandlungen desselben Gegenstands, das eine Bild mit lebensgrossen Figuren (Petrus auf einem Strohlager blickt mit freudigem Erstaunen den öffnenden Engel an) in der Gall. zu Dresden befindlich und durch den Stich von M. Pitteri bekannt; das andre im Escurial. — Von Gerard van Opstal (geb. 1595): das Abrahamsopfer oder die englische Rettung des Isaak, berühmtes Schnitzbildwerk in Elfenbein im Hause Rondi zu Brescia. — Von dem Spanier Eugenio Caxes, dem um 1625 blühenden Sohne des Patricio Caxes: das correcte und energische Bildchen einer von Engeln bedienten Madonna im Madrider Museo. — Von Andrea Camassei (geb. 1601): ein Gemälde der Engelschöpfung, bekannt durch ein Bl. in grossem Querfolio von dem Stecher Camillo Congio. — Von Pietro Liberi (geb. 1605): Jakobs Kampf mit dem Engel, bekannt durch den Stich von Pietro Monaco. — Von Joachim v. Sandrart (geb. 1606): der Traum des Jakob, in der Barfüsserkirche zu Augsburg; eine der besten Arbeiten des Meisters. — Von Stefan Murillo (geb. 1618): Aufnahme der drei Engel bei Abraham, in der Gemäldesamml. des Herzogs von Sutherland; Bild der Empfängniss mit leicht auf Wolken die heil. Jungfrau umschwebenden Engelgenien, im Louvre zu Paris; grosses Bild der heil. Familie, über welcher Gott Vater und der heil. Geist mit Engelchören gesehen wird, in der Nationalgallerie zu London; der heil. Anton von Padua, zu dem sich das Christkind in einer Glorie von Engeln niederbeugt, in der Seviller Kathedrale; St. Bernhard die Gebenedeite auf Wolken zwischen Engelchören erblickend, im Madrider Museum; endlich der heil. Johannes de Dios, der einen Kranken ins Spital trägt und dabei von einem Engel unterstützt wird, ein höchst ergreifendes Bild in der Hospitalkirche de la Caridad zu Sevilla. — Von Gerbrandt van den Eeckhout (geb. 1621): in der Gall. Doria zu Rom die Opferung Isaaks, in welcher Darstellung der erste Lebensschrei des Knaben beim Erscheinen des Engels vortrefflich ausgedrückt ist. — Von Nicolas Guibal (geb. zu Luneville 1725): zwei anbetend knieende Engel vor dem Leichname des Herrn, im Museum zu Stuttgart. — Von dem Venezianer Angelo Trevisano (um 1750): die drei Engel, welche dem Abraham erscheinen, und der Engel, welcher Balaam entgegensteht, zwei Gemälde, wonach Pietro Monaco gestochen hat. — Von dem Niederländer Andreas Lens (geb. 1739): ein englischer Gruss von zartem und wahrem Gefühl in St. Michael zu Gent. — Von dem Hauptmeister der heutigen deutsch-römischen Schule, dem Lübecker Friedrich Overbeck (geb. 1789): die Auffahrt der Himmelskönigin in einer grossen von Engeln gebildeten Mandorla, im Carton 1847 vollendet. (Das ausgeführte Gemälde wird als ein Hauptwerk der christlichen Kunst unserer Zeit im Dome zu Köln glänzen.) — Von dem genialen, etwa Asmus Carstens verwandten Bonaventura Genelli (geb. 1801): das hochpoetische Bild des Unterganges von Sodom, links mit dem Strafengel Michael, der über der brennenden versinkenden Stadt das Schwert der Vernichtung schwingt, rechts mit dem Friedensengel, der auf einer Anhöhe vor der Nachbarstadt Zoar sitzt, in der Linken die Palme hält und mit der Rechten gleichsam das Feuer abwehrt. (Die mit reinen Wasserfarben ganz leicht angetuschte Originalzeichnung von 63 Zoll Länge bei 34 Zoll Höhe befindet sich im Besitze des Dr. Heinrich Stieglitz. Im Umriss wiedergegeben findet man sie im 2. Hefte der „Münchner Jahrbücher für bildende Kunst, herausgeg. von Dr. Rud. Marggraff“, Leipz. 1839.) — Von dem Düsseldorfer Meister Heinrich Mücke (geb. 1806): die von Engeln über Land und Meer getragene Katharina, bekannt durch den Meisterstich von Jakob Felsing. — Von Eduard Steinle (geb. zu Wien 1810): das sehr anmuthige Verkündigungsbild in der Burgkapelle auf Rheineck; die Krippenfeier des heil. Franziskus mit musicirenden Engeln in den Zweigen des Baumes über dem Heiligen, bekannt durch die Steinzeichnung von H. Knauth; der mit dem Engel ringende Jakob, treffliches Gemälde aus dem J. 1839; Madonna mit dem Kinde und einem lautespielenden Engel, ebenso meisterhaftes Bild aus dem J. 1841 im Privatbesitze zu Frankfurt am M., und die 1843 nach grossartigem Plane begonnenen Engelfresken im Kölner Domchore, auf die wir weiter unten zurückkommen. — Von dem Salzburger Maler Georg Pezolt (geb. 1810): die einfach poetische Darstellung des jüngsten Gerichts in zwei Figuren zu Seiten des Altars in der Hauskapelle des Kardinalbischofs Fürsten von Schwarzenberg zu Salzburg. Zur Rechten eine himmelwärts schwebende Engelsgestalt von edelstem Ausdruck, eine Hand auf die Brust gelegt, in der andern Lilie und Palme tragend; über dem Haupte die Flamme der Erleuchtung mit der Unterschrift: *Voca mecum benedictis!* Zur Linken ein Engel, der aus einer Schaale die

Flamme des göttlichen Zornes ausgiesst und sich über den ewigen Jammer das Antlitz verhüllt, mit der Unterschrift: *dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla.* — Von dem Tyroler Karl Blaas in Rom das poesievolle Bild der Katharinenbestattung durch Engel, welche den Leichnam der Heiligen über Meer nach Alexandria tragen, in mässigem Format ausgeführt für den österreichischen Gesandten Grafen Lützow, und in der sinnig grossartigen Auffassung sowie in der edlen Durchführung die einige Jahre zuvor erschienene vielbewunderte Darstellung desselben Gegenstandes von Heinrich Lehmann zu Paris gar sehr überragend. — Vom Berliner Ciseleur Netto zwei vierthalb Fuss hohe Altarwandleuchter von gediegenem Silber in Säulenform, welche von im Fluge begriffenen Engeln auf den Häuptern getragen werden (in der Schlosskirche zu Kamenz in Schlesien). — Von Karl Friedr. Schinkel mehre für evangelische Kirchen berechnete Erfindungen von Altären mit Engeln, welche in ihren Händen die Leuchter halten.

Als systematische Cyklen von Engeldarstellungen bleiben erwähnenswerth die in der Kuppel des Florenzer Domes (Santa Maria del fiore) durch Giorgio Vasari 1572 begonnenen und durch Federigo Zuccaro und Pieter de Witte [*Pietro Candido*] vollendeten Fresken. Zuoberst zwei Engel, welche die Namen tragen, die Pilatus dem Heiland gegeben: *Ecce homo!* und *J. N. R. J.* Christus thronend, umgeben von Serafim und Cherubim, nebst der Maria und dem Täufer Johannes. Ein Engel schlägt einen Nagel in einen Himmelskörper, zur Bezeichnung der ersten Bewegung. Darunter die drei theologischen Tugenden und die streitende Kirche, welche von Engeln entwaffnet und mit dem Gewande der triumfirenden Kirche geschmückt wird. Auf der Erde die Natur, die vier Jahrzeiten, die Zeit, welche ihren Lauf vollendet hat, und als zwei Knaben der natürliche und der gewaltsame Tod. In der 2. Abth. wird von zwei Engeln das Kreuz gehalten; man sieht die Throni, die Apostel und Patriarchen, Seligpreisungen der Friedfertigen, Weisen und Liebenden, unten den bestraften Neid in Schlangengestalt. In der 3. Abth. Engel mit der Lanze des Longinus. Die himmlischen Kräfte (*Virtutes*), Märtyrer über Tyrannen, Seligkeit der Verfolgten zwischen Tapferkeit und Geduld; unten der Zorn als Bär. In der 4. Abth. Engel mit der Schmachsäule. Die himmlischen Gewalten (*Potestates*). Geistliche. Seligkeit der Sanftmüthigen mit Erkenntniss und Verstand. Unten die Trägheit als Kameel. In der 5. Abth. Engel mit dem Schwamm. Die himmlischen Herrschaften (*Dominationes*), Kirchenväter und Profeten; Seligkeit der Hungrigen mit Weissagung und Besonnenheit; unten die Schlemmerei als Cerberus. In der 6. Abth. Engel mit den Nägeln. Die Erzengel (*Archangeli*). Nonnen und Mönche. Seligkeit derer, die reines Herzens sind, mit Frömmigkeit und Mässigung; unten Luxuria. In der 7. Abth. Engel mit der Dornenkrone. Die himmlischen Fürstenthümer (*Principatus*). Weltliche Fürsten. Seligkeit der Barmherzigen, mit Gerechtigkeit und gutem Rath. Unten der Geiz als Kröte. In der 8. Abth. Engel mit Christi Gewand. Die himmlischen Diener (einfache *Angeli*). Das Volk Gottes. Die Seligkeit der Armen, mit Gottesfurcht und Demuth; unten der Hochmuth als Lucifer. — — Das grossartige Fresko der Weltschöpfung mit den neun himmlischen Chören von Peter Cornelius in der Ludwigskirche zu München. Zuoberst die dreifach geflügelten Serafim; unter dem thronenden Gottvater die vierfach geflügelten Cherubim, welche den Erdball tragen und halten, der dem Herrgott zum Schemel seiner Füsse dient; in der Nähe des Gottesthrones, zu beiden Seiten der Cherubim, die prächtig angethanen gekrönten Throni in anbetender und huldigender Stellung mit Opferschaalen; über ihnen, etwas tiefer zurück, zur Rechten Gottvaters die anmuthenden Gestalten der Virtutes mit Zithern und Harfen; diesen genüber die belorberten Sapientiae (Weisheiten oder Wissenschaften) in zwei jugendlich ernsten Gestalten, deren eine mit Himmelskugel und Zirkel, die andre mit dem Stundenglase attribuirt ist. Hoch über ihnen zur Linken Gottvaters die mauerkrontragenden Potestates mit Palmzweig, Friedensstab und Erdgloben; genüber die Dominationes mit Buch und Schwert und mit dem Oelzweige. An diese sieben obern Chöre reihen sich in Seitendarstellungen die beiden letzten Ordnungen der Erzengel und Engel. Die schützenden und vermittelnden Engel schaut man an der Seite des Weltgerichts, wo die Gruppen der Seligen aufsteigen. Hier sehen wir Raphael, den Führer des Tobias, und Gabriel, den Botschafter für die wunderbar Gebärenden, zwei allzeit liebesdienstfertige Engel, die überhaupt das Geschäft über sich haben, die Auserwählten des Herrn zu beschirmen und die geistige Gemeinschaft zwischen der Menschheit und Gott zu vermitteln; ferner Uriel, der mit dem Senkblei die Tiefen des neuen himmlischen Jerusalems misst, und die drei Heilsengel, welche Abraham erschienen. Hingegen nach der Höllenseite zu erschaut man die abwehrenden oder streitenden Engel: den Ueberwinder und Schiedsrichter der

heil. Karmeliterprior Cyrillus (der während der Messe von einem Nebel umhüllt ward und durch einen Engel zwei silberne Tafeln mit griechischen Lettern empfing, um den Inhalt auf Pergament abschreiben und aus dem Silber der Tafeln Kelch und Rauchfass schmieden zu lassen), bei der heil. Dorothea (welcher ein Engelknabe einen Korb voll Rosen und Früchte brachte), bei dem heil. Bischof Dunstan (der in einer Vision Engelschaaren vor sich sah), bei dem heil. Bischof Eleutherius (der durch einen Engel von Ruthenstreichen befreit ward), bei der heil. Nonne Francisca Romana (welche einen als Diakon gekleideten Schutzengel zur Seite hat), bei der heil. Cisterzienserin Hildegunde (welche als Junker Josef verkleidet einen Canonicus nach Rom begleitete, unterwegs aber von den Bluträchern eines von ihr angezeigten Diebes aufgehängt, doch von vorbeikommenden Hirten losgeschnitten ward, worauf ein Engel zu Ross erschien und sie wieder zum Canonicus führte), bei dem heil. Karthäuser Hugo (den ein Engel vor dem Blitz beschützte), bei dem heil. Humbertus (dem während seines Gebets in der alten Peterskirche zu Rom ein Engel das Kreuz vor die Stirn drückte), bei dem heil. Bauer Isidor (hinter welchem Engel mit weissen Stieren das Feld bearbeiten, um ihn — da er statt zu pflügen heilige Bücher las — vor den Vorwürfen seines Herrn zu retten), bei der heil. Katharina von Alexandrien (deren Leichnam von Engeln über Land und Meer getragen ward), bei dem heil. Jesuitenjüngling Stanislaus Kostka (dem ein Engel, als er zu Wien im Hause eines Nichtkatholiken krank lag, in einer Vision das Sakrament reichte), bei dem heil. Schafhüter Magnus (dem ein Engel Gold gibt), bei der heil. Magdalena (welche in ihr langes Haar gehüllt von Engeln gen Himmel geführt wird), bei dem heil. Eremiten Marcus (dem, wie er selbst höchst glaubwürdig mehren andern heiligen Leuten erzählt hat, ein Engel das Sakrament in einem Löffel eingab), bei dem heil. Bischof Narcissus (dessen Seele von Engeln gen Himmel getragen ward), bei dem heil. Nikolaus von Tolentino (welcher während der letzten sechs Monde vor seinem Tode zur Nachtzeit die Engel singen hörte und mit denselben um die Wette sang), bei dem heil. Einsiedler Onufrius (der blos im Laubfrack dasass, als ein Engel ihm erschien und ihn segnete), bei dem heil. Franziskaner Paschalis Baylon (welchem die Engel mehrmals, als er noch Hirt war, das Sakrament auf dem Felde reichten), bei der heil. Restituta (über welcher in den Darstellungen ein Engel schwebt, weil ein solcher auf besondern Befehl des Heilands sie von Rom nach Sora begleitete, wo sie unter Kaiser Aurelian geköpft ward), bei dem heil. Rochus (in dessen Darstellungen gewöhnlich ein Engel auf die Pestwunde am Schenkel des Heiligen deutet), bei dem heil. Secundus (dem ein Engel das Brot des Herrn, die Hostie, bringt, nachdem er mit dem Wasser einer Wolke getauft worden, und der auch von Engeln begraben wird), bei dem heil. Sergius (der in Stachelschuhen ging und dessen zerstochene Füsse von einem barmherzigen Engel geheilt wurden), bei dem heil. Ulrich (dem ein Engel das Kreuz oder den Krummstab und Kelch reicht), bei dem heil. Valerian (der einen Schutzengel neben sich hat) und bei noch manchen andern Seligen.

Engel, laut Wilhelm Füssli (im 2. Bande des 1843 erschienenen Kunstreisewerks über die wichtigsten Städte am Rhein) ein Genremaler zu Frankfurt am Main, der unter dem Namen Entenengel bekannt sei, weil er in seinen Bildern die Ente als Lieblingsvieh in allerlei komischen Positionen anzubringen pflege. — Wie in den unter Fr. Hohe lithographirten „Neuen Malerwerken aus München" und in Rud. Weigels Kunstkataloge von 1842 ersichtlich ist, lebt ein tüchtiger Volksmaler C. Engel zu München, von dessen Gemälden folgende in Steinzeichnungen verbreitet sind: Hessenmädchen aus der Rebnau (durch F. Heister), Münchener Mädchen im englischen Garten (durch H. Kohler), Unterhaltung am Brunnen in Oberhessen (durch Josef Bauer für das Hohesche Nachbildungswerk), der Sonntagsmorgen in einem oberhessischen Dorfe, Gemälde beim Herzog von Leuchtenberg (durch Freymann für dasselbe Werk) u. a. m.

Engelberger, Burkhard, ein altdeutscher Baumeister aus Hornberg in Schwaben gebürtig und der Endzeit der Gothik angehörend. Als Steinmetz und Werkmeister war er zu Augsburg ansässig, wo er beim Baue der Kirche St. Ulrich und Afra beschäftigt ward. Bis auf den Chor entstand dieser Bau unter dem Abte Melchior von Stammheim in den Jahren 1467—1499. Im J. 1473 (?) musste Engelberger das durch einen Sturm sehr beschädigte Dach (das vorerst doch wohl Nothdach gewesen) wiederherstellen. Um 1490 vollführte er die künstliche Ueberwölbung der Simpertuskapelle, und um 1499 vollendete er die Wölbung der Schiffe. Im J. 1506 leitete Engelberger den Bau des zweiten Thurmes, der sechs Jahre nachher von einem Andern weitergeführt ward und nachmals unvollendet blieb. Im J. 1494, wo der erste (bekanntlich in Form eines kolossalen Rettigs unangenehm abschliessende) Thurm

der Ulrichskirche beendigt war, finden wir Engelberger nach Ulm berufen, wo er den gesunkenen Münsterthurm unterfahren und neue befestigende Grundpfeiler anbringen musste, welche plump und bar alles Schmuckes aufstreben. Er blieb acht Jahre als Werkmeister beim Ulmer Münster angestellt (also bis 1502). Sein Tod erfolgte zu Augsburg 1512. Hier erhielt er am Eingange der Kirche, deren Werkmeister er gewesen, sein Grab, bezeichnet durch einen Stein, auf dem er *ein viel kunstreicher Architector der Statt Augspurg Werke und St. Ulrichs Gebäu Meister* heisst. Sein schönstes Steinmetzwerk ist die Kanzel im Ulmer Münster.

Engelbert, der im J. 1225 ermordete Erzbischof von Köln, der den ersten Gedanken zum hohen Dom hegte, zählt mit unter den Heiligen und gilt als Patron des Stiftes Essen. Sein Todes- und Cultustag ist der 7. Nov. In der Schatzkammer des Kölner Domes wird ein kostbarer silberner und grossentheils vergoldeter Reliquienkasten mit Engelberts Gebeinen aufbewahrt, der von dem Kölner Goldschmied Duesbergh 1633 — 35 beschafft ward und ein Silbergewicht von 149 Pfunden hat. Auf den Längenseiten sieht man in getriebener Arbeit Momente aus dem Leben dieses Heiligen, — links seine Geburt im J. 1185, seine mit zu grosser Jugend entschuldigte Ablehnung des Münsterschen Bisthums, seine Einweihung zum Erzbischof von Köln und die durch ihn vollzogene Krönung des römischen Königs, — rechts seine Werke der Mildthätigkeit, seinen 1225 erfolgten gewaltsamen Tod, die Ausstellung seiner irdischen Reste vor dem berathenden Collegium und die Anerkennung seines Martyrthums durch die Mainzer Synode. Die weitern Darstellungen beziehen sich auf die durch ihn geheilten Blinden, Stummen etc. — Im Domchore enthält der offene innere Raum im Untersatze des Hochaltares (auf der Rückseite) die ebenfalls aus neuerer Zeit herrührende Statue des heil. Engelbert, eine liegende lebensgrosse Marmorfigur mit zwei Engeln daneben. Die Gestalt stützt den Kopf auf den rechten Arm. Das Gesicht ist nicht grade leer, aber auch nicht geistreich, die Arbeit im Ganzen manierirt, die Figur und Draperie schlecht.

Engelbrechtsen, Cornelis, geb. in Leyden 1468, gest. 1533. — Das einzige, durch van Mander beglaubigte, uns bekannte Werk dieses Meisters ist ein Altarblatt mit Flügeln im Rathhaus zu Leyden, welches bei dem Bildersturm aus der „Marien Poel" genannten Klosterkirche gerettet worden ist. Das Mittelbild stellt Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern dar, eine figurenreiche Composition, in welcher nach der herkömmlichen Anordnung Magdalena klagend am Stamm des Kreuzes knieet und im Vorgrund Maria, in Ohnmacht gesunken, von den Frauen unterstützt wird. Das linke Seitenbild zeigt in felsiger Landschaft den Patriarchen Abraham, seinen Sohn zum Opfer führend, das rechte die im Lager der Israeliten erhöhte eherne Schlange. Diesen Beziehungen auf das Opfer und den Erlösungstod Christi ist noch in der Altarstaffel der alte, todt hingestreckte Adam beigefügt, aus dem ein Baumstamm zu neuem Leben emporwächst. Zu der Seite links knieen ein Chorherr und eine Aebtissin bei dem heiligen Bischof *Thomas a villa nova*, zu dessen Seite sich ein Bettler befindet. Gegenüber rechts knieen fünf Klosterfrauen bei S. Augustin. Auf den Rückseiten ist von einem Schüler die Geisselung, Verspottung und Dornkrönung Christi in landschaftlicher Umgebung dargestellt. Des Cornelis Darstellungs- und Behandlungsweise weicht schon sehr von der ab, welche in der van Eyck'schen und noch zu seinen Zeiten in der Harlemischen Schule herrschend war. In der Composition ist er weniger einfach, im Costüme öfters etwas phantastisch; das Nackte, obgleich ziemlich verstanden und nicht allzu mager, ist jedoch nicht gründlich genug behandelt, einzelne Köpfe ausgenommen, wie namentlich der des Chorherrn, welcher zart und wahr gemalt ist; andere dagegen sind scharf und geschnitten in den Umrissen. Das Oval der Frauenköpfe ist in der Regel länglich mit langer spitzer Nase. Der Auftrag der Farben ist stark, etwas glatt und steif. Die Färbung, obgleich satt und in den Schatten von tiefem Braun, hat jedoch wenig Harmonie, ist oft fleckig in der Gesammtwirkung; hiezu tragen eines Theils die häufig angewendeten Schillerfarben seiner Gewänder bei, z. B. Rosa mit Grün, Gelb mit Roth, Hellgrün mit Purpur; anderntheils fehlt es den Bildern an Luftperspective. Sein Faltenwurf ist indessen nicht kleinlich und scharf gebrochen, und seine Fernen sind von einem lichtblaugrauen Ton. Nach diesen Bildern zu urtheilen darf Meister Cornelis zwar zu den guten, aber keineswegs zu den vorzüglichsten Malern seiner Zeit gezählt werden. (Vergl. die Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen im Februarheft des Kunstblattes 1841.)

Engelhäuschen, soviel wie Heiligenhäuschen, Apostelhäuschen, hie und da auch verkehrterweise Baldachine und schlechtweg Himmelchen genannt, — die Schirmstände an den Chorsäulen, wo die Profeten- und Apostelstatuen stehen. Wie auf den alten Bund der neue folgt, so schliessen sich im hohen Chore der Kirche den

Profeten die Apostel an. Auf beiden ruht nach Paulinischem Ausspruche der Bau des Christenthums. So nehmen z. B. im Kölner Dome die Apostel ihre zwölf Säulen unter ihren Engelhäuschen ein, mit dem Heiland an der Spitze, dem um des Gleichmaases der Säulen willen die Maria beigegeben ist. Diese Chorstandbilder der evangelischen Häupter unter Dächelchen floriren natürlich vorzugsweis in gothischen Kirchen. Ueber jedem Apostel befinden sich (wie einst auch in der Sofienkirche, wo auf den vier Hauptpfeilern die vier Evangelisten, im Gewölbebogen Petrus und Paulus nebst den übrigen Aposteln und vielen noch jetzt erkennbaren Bildern in musivischer Arbeit standen) in den Kathedralen Strassburgs, Kölns etc., nach den Worten des 148. Psalms lobpreisende und musicirende Engel; dagegen sieht man solche keineswegs (denn es hätte sich nicht geschickt) über der Königin der Engel und ihrem Sohne, der zur Rechten des ewigen Vaters sitzend über allen Engelschaaren thront. Die überlegsame Sinnbildnerei stellte den Heiland auf der Seite des Männerschiffs im Süden, die heil. Jungfrau aber auf der Seite des Frauenschiffs im Norden auf. Doch konnte eine so grossartige sinnbildliche Durchführung nur in so grossartigen Domanlagen wie zu Köln, Strassburg etc. mit Chören von 14 oder wenigstens 12 Aposteisäulen stattfinden. In andern Münstern, wie in dem zu Freiburg, sowie in den spätern und kleinern Jesuitenkirchen, sind die Profeten weggelassen, so dass gleich die Apostel beginnen.

Enger, ein nordwestlich von Herford in Westfalen liegendes Dorf, welches merkwürdig ist durch seine Vorgeschichte, da es einst eine stolze Stadt war, die den ganzen Gau der Angrivarier beherrschte, denn sie umschloss die Burgresidenz des in der Volkssage König genannten Wittekind, dem Karl der Grosse nach seiner Bekehrung nur ein erbliches Herzogthum über Engern und Westfalen übertragen. Die Stadt Enger hatte sieben Thore, sie dehnte sich gen Süden bis an den Elsternbusch aus; Westerenger aber war die Vorstadt und hier hatte der König ein Vorwerk, dem auch noch der Name geblieben ist. Von dieser alten Stadt entdeckt man jetzt keine Spur mehr: die Kirche und an ihrer Südseite, am Raine des etwas erhöht liegenden Friedhofs, der die Kirche umgibt, ein kleines Mauerstück von Wittekinds Burg sind alles, was aus des Herzogs Tagen übrig geblieben ist. Die Entstehung der Kirche und der Burg wird nach der mündlichen Tradition des Volkes so erzählt: als Wittekind ein Christ geworden war und Frieden im Lande hatte, da beschloss er, einen Königsitz sich zu bauen, wo er in Ruhe, seine treuesten Genossen um sich, den Rest seiner Tage verleben könne. Drei Orte aber waren ihm vor allen lieb, die Höhe von Bünde, der Werder von Rehme und das hügelichte Angerthal: unschlüssig über die Wahl, erklärte er deshalb, er würde den Ort wählen, wo zuerst eine Kirche erbaut wäre. Nun begann man an allen drei Orten eifrig zu werken: aber der Baumeister im Angerthale war der listigste; er baute, sich buchstäblich an des Königs Wort haltend, eine Kirche ohne Thurm, und die stand rasch und bald fertig da; so wählte Wittekind die Stelle für seine Burg aus und liess zugleich der Kirche den noch fehlenden Thurm mit gehöriger Musse ansetzen; die Stadt entstand umher und umschloss mit ihren Mauern das jetzige Marktfeld, wo sich der Hauptplatz befand und das Opferfeld, wo man zuvor den heidnischen Göttern Menschenopfer gebracht hatte, nebst mehren andern Feldstücken, über welche jetzt Pflug und Egge fahren. Eine Menge Erinnerungen an den grossen Heerführer bewahrt in Namen und Anklängen die Gegend. Man zeigt im Dorfe Enger die Stellen, wo seine Küche und der Küchengarten, wo das Backhaus und der Hühnerhof lagen: Pferdeschwemme und Burggraben werden auch gewiesen, ja der achteckige ausgekehlte Stein, welcher einst über der Schlosspforte lag und die Krone trug; unfern des Ortes bei einem dornbewachsenen Hügel sieht man den Platz von Wittekinds Vogelheerd und Vogelhaus, bei dem er oft und gern verweilte und zwei junge Bursche zu Fang und Pflege der Thiere angestellt hatte. An der Stelle der Umgegend, wo gegenwärtig das Wahrzeichen des Ganes, die heiligen sieben Buchen stehen, hatte er eine Warte zur Rundschau erbauen lassen neben einer Eiche, die ein Heiligthum aus alter Zeit war: er mochte dort in schwachen Stunden mit seinen Gedanken zu den alten Göttern zurückwallfahrten, denen er untreu geworden war. An der Stelle des uralten heiligen Baumes wuchs später die wunderbare Buche auf, deren Ueberreste noch zu schauen sind: es war ein Stamm, der nahe an der Erde in sieben mächtige Aeste sich auseinander zweigte und oben wieder vereinigt mit den sieben Wipfeln die gewaltige Krone eines einzigen Riesenbaumes bildete. — Wittekinds Gebeine selbst ruhen in der stillen Dorfkirche, und man betritt dies einfache, ein hohes Alter in seinen etwas verworrenen Strukturen verrathende Gotteshaus mit einer Art heiliger Scheu vor dem hier waltenden Numen des grossen Mannes, der so standhaft und muthig für sein altes gutes Recht sich stemmte gegen die fränkischen Eroberer, die aufs Neue mit einem neuen Glauben in das Land

haben, da wir eine in jeder Hinsicht vollkommenere Malart, als die Wachsmalerei je hat besessen, in unserer Oelmalerei besitzen.

Wir wissen (schreibt Bud. Wiegmann in seiner 1836 zu Hannover erschienenen Schrift über die Malerei der Alten), dass die Malerei von den Zeiten der blühendsten griechischen Kunst an bis auf unsere Tage in ununterbrochener Ausübung blieb, so lief auch die Kunst als solche im frühesten Mittelalter sank. Dadurch pflanzten sich die Tempera- und Freskomalerei, diese jedoch mit gewissen Modificationen fort, ohne etwas Wesentliches für das Feld ihrer nunmehrigen Anwendung in der langen Tradition einzubüssen. Muss es nun nicht auffallen, dass allein die Enkaustik sich verlorene und auch nicht die geringste Spur hinterlassen hat? (Die von Brn. von Bismoble angeführten Untersuchungen aller byzantinischer Bilder von Morona schienen keineswegs den Gebrauch des Wachses als Bindemittels der Farbe ausser Zweifel zu setzen.) Wir besitzen eine unendliche Menge aller Fresken, sehr viele alte Tempera-bilder, aber nicht die unbedeutendste Probe eines enkaustischen Gemäldes. Wie verträgt sich damit die gepriesene Dauerhaftigkeit? Wie denkt man ihre übrige Vortrefflichkeit? — Es folgt daraus, dass die berühmten Werke des Alterthums den Zerstörungen der Zeit und anderen Unfällen unterlegen sind, woran hauptsächlich der Umstand schuld gewesen sein mag, dass sie auf Holztafeln gemalt, also transportabel waren. Daher entgingen sie der Verschüttung durch die vulkanische Asche, die für uns die reichsten Magazine von Werken des Alterthums gestiftet hat, wurden dann Gegenstände des Handels und Tausches und der Raubsucht der Sieger, wodurch sie sich in die Richtungen zerstreuen und endlich spurlos verschwinden mussten. Es folgt aber noch aus dem gänzlichen Mangel aller Proben der Enkaustik, dass spätere Generationen diese Art der Malerei — gleichviel aus welchen Gründen — haben fallen lassen; vielleicht, weil ihre Vorzüge nicht die Schwierigkeit der Technik aufwogen; vielleicht auch, weil man damit die Dauerhaftigkeit ausser Verhältniss fand, an Wahrscheinlichsten aber, weil sie von einer vollkommneren Malerei, die neben den selben Vorzügen zugleich noch andre, z. B. eine leichtere und bequemere Technik, besass, schon sehr früh verdrängt worden ist. Und diese vollkommnere Malerei war ohne Zweifel nichts anderes, als die Oelmalerei (wie auch schon Caylus in *Mém. sur la peinture à l'encaustique* vermutet). Dass diese viel älter ist als Vasari angibt, ist längst bewiesen. Lessing (Gesamtw. Scharl. Bd. 6. Vom Alter der Oelmalerei) hält die Handschrift des Theophilus Presbyter, die er in der Bibliothek zu Wolfenbüttel fand, und welche ausdrücklich Oelmalerei handelt, für 700—800 Jahre alt, und schreibt die einem Mönch Tutilo von St. Gallen aus dem 9. Jahrh. zu. (Dieser Tutilo ist eben der Theophilus, der laut den Geschichtschreibern des St. Galler Klosters ein grosser, eigentlich bestimmter Künstler war.) Ist aber damit erwiesen, dass die Oelmalerei schon gegen 800 Jahre bekannt ist, ohne dass die frühern Kunsthistoriker es wussten, so ist sie möglicherweise auch noch älter. Sollte es wirklich seine Richtigkeit damit haben, dass Jan van Eyck der Erste war, der sie vorzugsweise als Tafelmalerei bestätte, so sieht doch nichts im Wege anzunehmen, dass sie bis dahin zu rohen Anstrichen gedieht hätte, Heinrich v. Gerji, zu schaffen und zu schätzen, worin sich aller Wahrscheinlichkeit nach der Hauptdienst der Enkaustik bestand. Ohne Zweifel während wir die Oelmalerei schon bei den Alten finden, wenn bei diesen nicht die Oliveuöl unbekannt und vielleicht das einzige Bindemittel gewesen wäre. L. Roux in seiner zu Heidelberg 1824 erschienenen Schrift über die Technik alter und neuer Malerei meint zwar den Alten den Besitz eines zur Malerei tauglichen Oels nicht abspreechen zu dürfen, und sucht den Grund, weshalb dieselben das Wachs vorgezogen würde, darin, dass dieses an der Luft stets heller, jenes dunkler wurde, dieses immer glänzend, jenes an Sprödigkeit immer zunahm. Es ist aber keineswegs bewiesen, dass die alten Griechen ein zur Malerei taugliches, nämlich trocknendes Oel gekannt hätten. Olivenöl besitzt diese Eigenschaft nicht und konnte deshalb auch in der Malerei keine Anwendung finden. Nur in einem südlichen Klima, wo die Natur das Olivenöl versagte und man mit dem aus Leinsamen gewonnenen Oele für den täglichen Gebrauch vorlieb nehmen musste, konnte das letztere gar bald als vortreffliches Bindungsmittel der Farben erkannt werden und seiner Trägheit zur Anwendung kommen.

Wie nun die Technik der antiken Enkaustik gewesen sein mag, — Wachs war das Bindungsmittel der Farben. Wachs aber ist ein dem vegetabilischen fetten Oele sehr verwandter Körper. Das die Farben bindende und gegen Auflösung in Wasser widerstehende Princip ist in beiden ein Fett, welches im Wachs als ein mehr fester Körper, im Oel dagegen als ein flüssiger erscheint. Das chemische Verhalten beider Substanzen, sofern es von Einfluss auf die damit ausgeführte Malerei sein konnte, ist im Wesentlichen nicht verschieden, ausser dass das Oel nach dem völligen Austrocknen

glühenden Instrumenten, den *cestris*, eingebrannte und sodann mit Farben ausgeführte Zeichnung), so bleibt die Wachsmalerei mit dem Griffel unter den drei enkaustischen Methoden der Alten die einzige Technik, in welcher wirkliche Gemälde ausgeführt wurden und allein ausgeführt werden konnten. Die Malerei in dieser Art ging, wie Otfried Müller bemerkt, mehr auf Illusion und malerischen Effekt in Licht und Schatten aus, dagegen die ältere Pinselmalerei (Tonmalerei in Wasserfarben und Wandmalerei in ebenselchen auf Erdfarbengrunde) mehr auf den historischen und ethischen Inhalt der Darstellungen der Götter- und Heroenmythen. Die Griffelmalerei in Wachs brachte also etwa solche Bilder hervor, die wir jetzt Kabinetstücke nennen, während die alte Pinselmalerei symbolische und heilige Darstellungen im grossen und symmetrischen Style, etwa unsern Fresken entsprechend bildete. Überhaupt war die Cestrum-Enkaustik in der blühendsten Zeit hellenischer Kunst noch eine ziemlich neue Erfindung, da zuerst Pausias sich darin ausgezeichnet. Vielleicht ist sie sogar die jüngste von allen Enkaustiken, denn wenn auch Plinius die Pinselenkaustik (die wir sie gesehen, nicht zur höhern Malerei tauglich, sondern nur Annalerei und Tischlerei) doch für die zuletzt aufgekommene Methode ausgab, so war diese (die Wachsgriffelmalerei) doch schon seit langem Zeiten bei der Schiffsbemalung in Anwendung gewesen und war eben nur in weitere, folglich wieder neu erscheinende Anwendung für andere ornamentistisch-praktische Zwecke gekommen.

Über die fragliche kunstwichtige Griffelmalerei besagt Plinius weiter nichts als dass sie in Wachs geschah. Man ist nun auf das Feld der Conjekturen versetzt und muss zunächst annehmen, dass bei der Cestrummalerei im Gegensatz zu der mit zerlassenen Wachsfarben hantierenden Pinselenkaustik das Wachs weder mit Hilfe der Wärme noch eines andern Mittels geflüssig verdünnt sei. Auf welche Weise hier aber das Wachs zur Malerei verwendet ward, darüber hat man in keinem Autor des Altertums eine authentische Nachricht auffinden können, obgleich uns grade hierüber eine vollständige Aufklärung wünschenswerthest sein müsste, weil nur diese Art, die Cestrummalerei, es sein kann, in welcher die berühmten alten enkaustischen Gemälde, deren Plinius eine beträchtliche Anzahl nennt, ausgeführt waren. Bekanntlich sind die verschiedensten Vermuthungen über das Wesen dieser Enkaustik ausgesprochen worden, aber nur eine hat hohe Wahrscheinlichkeit für sich, nämlich die Ansicht, welche Aloys Hirt in seiner Abhandlung *ser les différentes méthodes de peindre chez les anciens* in den *Memoires de l'Acad. Royale de Berlin* (1815—1816 *Sigt* 312) ausgesprochen hat. Nach dieser hirtschen Conjektur bestand die Methode der Cestrummalerei darin, dass man auf einer mit zwei verschiedenfarbigen Wachsarten überzogenen Tafel eine Zeichnung mittels Griffels ausführte, und dass man auf diese gefärbtes Wachs mit dem Cestrum auftrug, mit dem im Feuer erwärmten Stäbchen verarbeitete und zuletzt über der Wärmpfanne (*cauterium*) einschmolz.

Blüthe und selbst von den Alten wird auch die Kausis mit zur enkaustischen Malerei gerechnet. Diese kann indess am Wenigsten Malerei heissen, da sie nur ein nur Nüsse schattirender Firniss für Bemalungen der Kaussewände, für monochrome Ornamente und für Marmorwerke war, wie aus der umständlichen Auseinandersetzung ergibt, welche Vitruv (VII, 9.) und Plinius (XXXV, 40.) davon geben. Der Wachsüberzug, den man Kausis nannte, war nicht allgemein gebräuchlich, und kam nur bei Zinsoberanstrichen *a fresco* sowie bei nackten Marmorbildern vor.

Ueber neuere enkaustische Malarten, wie über die Montabert'sche Technik und über die vom Conservator Fernbach zu München erfundene (daselbst bereits als aber unvollständig publizirt) Kausis für grosse Tafel- oder Wandgemälde, wird der Art. „Neuere Malerei" zu berichten haben.

Enkyklos, eine zum Unterwurf dienende Gattung des hellenischen Hination, oder der halbe Oberschlage der hellenischen Frauen. Vergl. die Artikel Chiton und Hination.

Enna (oder Henna) liess eine Stadt im Mittelpunkte des alten Sicilien. Sie hatte eine hohe, die umliegenden Gegenden beherrschende Lage, und war von dem fruchtbarsten Weizengefilde umgeben. Seit uralten Zeiten war sie eine Hauptstätte des Cultus der Demeter (der Ermutter Ceres); hier war die Blumenau, auf welcher Proserpina spielte; hier die Grotte, durch welche Pluto aus der Unterwelt kam, als er die Proserpina raubte. Daher galt Enna für den geheiligten Mittelpunkt des Eilands der Ceres, für den Nabel Siciliens, wie Sallustius in seiner Cereshymne diese Stadt der Fruchtgöttin bezeichnet. Hier stand laut Strabo's Bericht der ehrwürdigste der Demetertempel. Uebrigens war diese uralte, von den Sicilienern erhaben Stadt sehr fest, und es kreuzten sich in ihr die durch das Innere der Insel führenden Hauptstrassen. Während des Sklavenkrieges unter Eudus war hier ein Hauptwaffenplatz

der Aufklärungen. Jetzt liegt an Enna's Stelle das Castro Giovanni. — Von Enna führt ein Fahrbeschr, den man gewöhnlich „Henna" schreibt, den Namen.

Enoetach, Ort bei Mengen in Oberschwaben, weist eine alte ziemlich grossartige Kirche auf, welche den Kunstfreunden viel Interessantes bietet. Der viereckige mit der Kirche nicht unmittelbar verbundene hohe Thurm an der Mitternachtseite hat ein Satteldach, dessen Giebel mit Lesinen, Figuren und durchbrochenen Fenstern geziert sind. In der Kirche selbst, die zu einem (1801) abgebrochen, 1825 abgebrochenen Frauenkloster gehörte, bewundert man die schönen Chorstühle. Die sogenannten „Levitenstühle", links vom Hochaltar, sind laut Inschrift von Jörg Sürlin 1505, und von demselben Meister führen auch die zwei grossen Seitenflügel zu diesem Schein des Chores. Wenn diese Chorstühle (an deren einem sich „Jörg Sürlin zu Ulm 1505" eingeschnitten befindet) auch nicht so reich an Bildnissen etc. wie die Ulmer Münsterstühle sind, so gehören sie doch unter die vorzüglichen Werke des berühmten Schnitzmeisters. Leider sind sie in jüngster Zeit weiss angestrichen worden. — In den ersten Decennien unseres Jahrhunderts sah man noch den alten Altar mit Schnitzereien und Gemälden; jetzt steht an seiner Stelle ein geschmackloser Rasten im Zopfstyl ohne alle Harmonie mit der Umgebung. Rechts vom Altare steht das über dreissig Fuss hohe steinerne Sakramentshäuschen von zierlichster Ausarbeitung.

Ennis in Irland, mit einer von einem Edien O'Brien errichteten Abtei, die in J. 1240 ihre gemalten Fenster erhielt.

Ensingen, Name einer hochberühmten altdeutschen Baumeisterfamilie. Die Ensinger stammten aus der Schweiz und haben ihren Namen von dem Ort Ensingen bei Freiburg im Uechtlande. Das älteste Glied dieser Familie ist Ulrich Ensinger (geb. um Mitte des 14. Jahrh.), der als Steinmetz von Bern nach Ulm kam und unerst unter den (wahrscheinlich schwäbischen) Meistern Heinrich und Michel bei Erbauung des 1377 begonnenen Münsterthurms thätig war. Nach dem Abgange oder Tode des 1387 angestellten Werkmeisters Michel erhielt Ulrich im J. 1390 die Oberleitung des ganzen Münsterbaues, und er verblieb in diesem Amte bis zu seinem 1429 erfolgten Tod. Im J. 1391 ward der Ulmer Kirchenrat nach Mailand gerufen, um in der Dombauangelegenheit seine Stimme abzugeben. Nach wiederholten Rufe erschien Ulrich daselbst im J. 1394. Sein Gutachten ging dahin, dass das Meiste von dem was fertig ist wieder eingerissen werden müsse, weswegen aber die dortigen Baumeister gewaltig protestirten. Nachdem er auf Verlangen das grosse Mittelfenster und die Säulenhalle entwarf, trat er noch in dens. J. seine Rückreise nach Ulm an. In einem 1430 datirten Erbschaftsvertrage seiner fünf Kinder heisst er Werkmeister zu Strassburg, woraus erhellt, dass er auch an diesem Münsterbaue beheiligt war und dass er dort leichtverständlich seine Vaterstadt verlassen hatte. Seine Söhne und Enkel Hans, Kaspar und Matthias setzten theils den Ulmer Bau fort, theils bauten sie die schönen Kirchen zu Bern. Kaspar verstarb schon 1430 zu Ulm; nun folgte dem Vater Ulrich, der jedenfalls als Hauptmeister des Riesenmünsters zu betrachten ist, der älteste Sohn Matthäus im Ulmer Werkmeisteramte. Letzterer stand dem Münsterbau 33 Jahre vor, bis 1463, wo sein Tod eintrat. Er vollendete um 1449 die Gewölbung des Chors und brachte dann die drei Schiffe empor. Ihm folgte sein Sohn Moritz, der zu Bern geboren war. Mit diesem schloss der Ulmer Rath 1465 bezüglich des Fortbaues einen auf zehn Jahre lautenden Vergleich, doch schon 1469 scheinbar muss dem vielleicht vorher zu jung befundenen Meister volles Vertrauen, indem man ihn aus auf Lebenszeit annahm. Moritz vollendete 1471 oder 72 die Wölbung des Mittelschiffs und 1478 die der Seitenschiffe. Seine Werkmeisterschaft dauerte bis 1480, in welcher Jahr auch wohl sein Tod fei. Nach diesem letzten Ensinger trat Matthäus Böblinger (von Böblingen bei Stuttgart) als Münsterbaumeister auf, der den Aufbau des Riesenthurmes betrieb, aber 1492 wegen einiger geloockerten Steine, die während des Gottesdienstes aus der Thurmwölbung in die Kirche niedergefallen waren, mit Verbannung aus Stadt und Gebiet bestraft ward. — Die Steinmetzzeichen Ensingerfindet man auch Oensinger geschrieben. Die Italiäner, denen namentlich Ulrich von Ensingen nicht unbekannt blieb, haben den Heimathsnamen in Fisingen und Filingen verwandelt. — Ein Bildniss des Matthäus Ensinger steht man an der Westgeltreppe der Mittagseite des Thurmes. Dies Brustbild ist nebst den Bildnissen dreier andern berühmten Ulmer (des Dichters und Dominikanermönchs Amandus Suso, des Bildhauers und Schnitzmeisters Syrlin und des Malers Zeitblom) von Prof. Keller, Mauch in einer Steinzeichnung wiedergegeben worden, die im Verlag der Stettinischen Buchhandlung zu Ulm erschienen.

Enslen; s. die Art. Landschaft- und Perspektivmalerei, Panoramen und Rundgemälde.

Entablement (franz.), Hauptgesims. *Entablement renversé,* verkröpftes Gesims.

nämlich ein aus Holz geschnitztes, bemaltes und vergoldetes Abendmahl, das aus der kleinen Peterskirche, die noch zu Heinrichs des Löwen Zeit im J. 1176 ausserhalb des ehemaligen Münchens entstanden sein soll, gerettet worden ist. Auffassung und Styl dieses merkwürdigen Bildwerks mit seiner unbehilflichen Anordnung und Gruppirung der Figuren um den runden Tisch, mit der düstern Strenge der Gesichtsbildungen und den unverhältnissmässig kurzen Gestalten tragen das Gepräg der romanischen, von byzantinischem Einfluss noch stark durchdrungenen Kunstweise an sich.

Entresol, der franz. Ausdruck für das Halb- oder Zwischengeschoss zwischen zwei Stockwerken oder auch nur zwischen Theilen derselben, wenn Säle in den Stockwerken vorhanden sind, deren Höhe für die übrigen Zimmer zu bedeutend sein würde. Gewöhnlich dient das Entresol zu Wohnungen der Dienerschaft, zu Garderoben oder zu andern untergeordneten Zwecken.

Entretoise, Stichbalken.

Entrevoux bedeutet bei den Holzdecken den Zwischenraum zweier Balken, welcher ausgestakt oder mit Schrägboden versehen wird.

Enveloppe, der franz. Ausdruck für die zweite äussere Umwallung einer Festung innerhalb des Hauptgrabens und bedeckten Weges.

Enyalios, der Schlachtwüthige, ein in der Iliade häufig vorkommender Beiname des Ares (Mars), der auch schlechthin als andrer Name des Kriegsgottes gebraucht wird. Später kommt Enyalios als eigener Kriegsgott neben Ares vor, als dessen mit der Enyo erzeugter Sohn. In Sparta wurde, laut Pausanias, dem Ares Enyalios geopfert.

Enyo, der althellenische Name der Kriegsgöttin, welche als Begleiterin des Ares in der Schlacht erschien. (Iliade V. 33. 592.) Zu Athen stand im Tempel des Kriegsgottes auch ihre Bildsäule. (Pausanias I. 8, 5.) Weiter ausgebildet ward die Idee der Kriegsgöttin bei den kriegerischen Römern, die sich das in den Verbildlichungen nicht eben schöne Wesen der Bellona herausputzten.

Enzing-Müller, Joh. Michael, geb. 1804, ein trefflicher Schüler des trefflichen Albrecht Reindel zu Nürnberg, stach die schöne Maria mit dem Kinde nach J. Schraudolph, welche der Münchener Kunstverein seinen Mitgliedern als Geschenk für 1841 ausgab. (Das Format des Blattes ist Grossfolio, der Druck auf chines. Papier.) Im Dürerhaus zu Nürnberg sah R. v. Rettberg die Enzing-Müllersche Zeichnung eines leidenden dorngekrönten Heilandes von 1844.

Eos, die Göttin des Frühroths, welche die Tageshellung aus der Morgengegend heraufführt, war laut der hellenischen Mythe eine Tochter des Hyperion und der Theia oder Euryphaëssa, und als solche des Helios und der Selene Schwester. Bei den Römern lautet ihr Name *Aurora*. Um Göttern und Menschen das allerfreuende Licht zu bringen, erhebt sich die rosenfingrige Eos an jedem Morgen aus dem safranfarbigen Lager ihres Geliebten, des Tithonos, und fährt mit dem Gespann der schnellfüssigen Rosse Lampos und Phaëton vom Strom des Okeanos empor am Himmel hin. Aber sie bringt nicht allein die Morgenhellung; sie macht auch den Tag über die grosse Lichtfahrt durch alle Weltweiten mit ihrem Bruder Helios und vollendet ihre Bahn erst am Abend. An verschiednen Stellen dieser ihrer Bahn und zu den verschiedenen Zeiten des Tages gedacht, hat die Eos daher auch verschiedene Bedeutungen. So bezeichnet ihr Name den Morgen (Iliade 21, 111.), den Mittag oder Süden im Gegensatz zum Norden (Odyssee 10, 190.), das Tageslicht überhaupt (Iliade 2, 48; 7, 451.), ja den Tag schlechthin. (Odyssee 19, 571. Iliade 1, 492.) Daher tritt bei spätern griech. Dichtern (z. B. bei den Tragikern) die Göttin des Tageslichts, die Hemera, welche in Hesiods Theogonie als Tochter der Nacht und des Erebos noch von ihr verschieden ist, gradezu anstatt der Eos auf, und es werden von jener dieselben Sagen berichtet wie von dieser. Bei den römischen Poeten kehren meist die homerischen Vorstellungen der Göttin des Morgenroths wieder. Bei Ovid ruft Lucifer die Aurora und diese die Sonne hervor. Erwachend röthet Aurora den Osten und erschliesst das purpurne Thor und den rosenbestreuten Vorhof der Sonne. (Metamorphosen II. 112.)

Die selber so Reizendschöne verliebte sich auch in Schönheiten und hatte ihre Lust an Entführungen. So raubte Eos den schönen Orion (vergl. Odyssee V. 121. Apollodor I. 4.) und den nicht minder anmuthigen Erdensohn Kleitos, dessen Vater Mantios hiess. (Odyssee XV. 250.) Ferner entführte die „goldenthronende Göttin" den Tithonos, dem sie den Memnon und Emathion gebar. Sie bat den Zeus um Unsterblichkeit für Tithonos, versäumte aber, die Bitte um ewige Jugend hinzuzufügen. So lange ihm Kraft und Jugend blühte, wohnte er mit der Göttin am Okeanos, an den Enden der Erde. Als er zu altern begann, pflegte ihn Eos, bis endlich seine Stimme dahinschwand und seine Glieder völlig vertrockneten. Da verschloss sie

bei den Leichenspielen des Patroklos den Euryalos), wird er in spätern Nachrichten als bloser Diener und Wasserträger der Atriden dargestellt und wegen seiner Feigheit gebrandmarkt. Im Apollotempel zu Karthea auf der Insel Keos war er in dieser Eigenschaft gemalt. — Auf einem etruskischen Spiegel (mitgetheilt in Micali's *Antichi monumenti, tav.* 48.) sieht man Epeios mit dem Hephästos an dem trojanischen Pferde arbeitend.

Ephesische Göttin. Diese gewöhnlich, aber irrig eine Artemis (Diana) genannte Göttin der blühendsten, reichsten und üppigsten kleinasiatischen Stadt des Alterthums, einst weltberühmt durch ihren Prachttempel daselbst (vergl. Pausanias IV. 31. VII. 5.), war — nach fast allgemeiner Annahme der Alten selbst — eine von den Ioniern vorgefundene, in Kleinasien von uraltersher einheimische Wesenheit, die zur hellenischen (dorischen und arkadischen) Artemis nicht in mindester Beziehung stand, aber sonderbarer Weise deren Namen empfing. In der ephesischen Gottheit sah man die Fruchtbarkeit, die gebärende und ernährende Mutterkraft der Natur versinnlicht. Der obere Theil ihrer Bildsäule zeigt einen der sinnlichsten Venusberge, die je von der Kunst gebildet wurden, denn es wimmelt daran von Brüsten und Brüstchen. Für ihren Cultus waren Eunuchen als Priester bestellt. Der Oberpriester hiess Essën, Bienenkönig, weil die Biene das Symbol der Göttin zu Ephesus war. Der Dienst dieser seltsamen, an die Anaitis des Orients erinnernden Gottheit soll von Amazonen begründet worden sein. Daher bildeten auch die kleinasiatischen Künstler ionischer Herkunft diese sogen. Artemis als Beschützerin ihres ephesischen Heiligthums im Amazonenkostüm. Ihr Cultusbild war weit verbreitet und ward in späterer Kaiserzeit in Statuen und auf Münzen unzählige Male wiederholt. Die oben mit Brüsten, unten mit Thiergestalten bedeckte ephesische Artemis war übrigens ein Prototyp vieler andern kleinasiatischen Naturgöttinnen. So bestand das Bild der cilicischen Göttin, das sich auf Münzen erhalten hat, von oben bis unten aus weiblichen Brüsten, und ein Schleier verhüllte das Antlitz der geheimnissvollen Allmutter. Einzig in ihrer Art ist aber die Figur einer Artemis Priapine (*Diana Priapina*) auf Münzen der cilicischen Stadt Mallos. Wir sehen hier eine weibliche Gestalt mit einem Stern neben ihrem Haupte und mit einer langen Fackel in ihrer Rechten, in der Stellung (nur dass das Gesicht im Profil erscheint) der ephesischen Göttin ähnelnd, aber von oben bis unten mit aufgereckten Phallen besetzt. Also ein hermafroditisches Gegenstück des Bildes mit den vielen weiblichen Brüsten! Deutlicher konnte man ohne Zweifel die zeugende und gebärende Kraft der Natur nicht darstellen, als in diesen Bildern geschehen ist. Die eine der betreffenden Münzen ist unter Demetrius II. von Syrien, die andre unter Antoninus Pius geschlagen und nur letztre mit dem Stadtnamen Mallos versehn.

Ephesus, eine der Bedeutendsten unter den 12 ionischen Städten, welche in Kleinasien zu altgriechischer und römischer Zeit bestanden. Ihr Alter reicht hoch in die Sagengeschichtsperiode hinauf, was auch durch die sechs verschiedenen Namen (Alope, Morges, Ortygia, Ptelea, Samornia und Smyrna Trachea) bestätigt wird, die derselbe Ort vor Eintritt der historischen Zeit geführt hat. Laut der Sage ward der Ort durch Amazonen gegründet und dann durch Karier und Leleger bewohnt. Zuletzt setzten sich attische Auswanderer unter ihrem Führer Androklos, einem Sohne des letzten Athenerkönigs Kodros, noch vor dem J. 1000 vor Chr. in den Besitz des für den Handel höchst günstig gelegenen Platzes. Ephesus erblühte nun allmälig zum hellenischen Haupthandelsort des diesseit des Taurus liegenden Asiens. Durch das ganze Alterthum hindurch war diese Stadt von grösster commercieller Bedeutung; sprüchwörtlich waren ephesischer Luxus, ephesische Ueppigkeit und Weichlichkeit, welche sich bei der ionischen Bevölkerung als natürliche Folgen der hier aufgehäuften unsäglichen Reichthümer einstellten. Als gegen Anfang der christlichen Zeitrechnung andre Städte des griechischen Kleinasiens sanken, verblieb Ephesus nicht nur in seiner Blüte, sondern hob sich noch immer mehr. Zum Theil hatten zu diesem lang andauernden Glanze auch Begünstigungen von Seiten der Machthaber (z. B. des Lysimachus und des Attalus Philadelphus) beigetragen. Unter den Römern war Ephesus die Metropolis von Ionien nicht allein, sondern von der ganzen Provinz Asia. Der Apostel Paulus bildete hier eine der Urgemeinden des Christenthums, aus welcher sich eins der grössten Bisthümer entwickelte, dessen mit Patriarchenvorrechten begabter Bischof alle christlichen Gemeinden Kleinasiens zu seiner Diöcese zählte. Uebel zugerichtet ward Ephesus durch ein furchtbares Erdbeben unter Kaiser Tiberius, welches gleichzeitig dreizehn andre kleinasiatische Städte verwüstete. Tiberius stellte sie sämmtlich wieder her, wofür ihm die 14 Städte der Provinz Asia ein öffentliches Marmordenkmal ihrer Dankbarkeit auf dem Platze zu Pozzuoli errichteten. Die Basis dieses Monuments hat sich bis heute erhalten. Die Stadt Ephesus sieht man

daran zwischen den Stadtgruben von Apollonia und Myrina dargestellt, und zwar als Artemis mit einem Thurm auf dem Haupte, worauf verschiedene Thiere hervorspringen, ähnlich den Thierbildungen an Untertheile des Cultusbildes der ephesischen Göttin. In der Linken zwei Kornähren und Mohnköpfe; den linken Fuss setzt sie auf eine trapezähnliche Maske. Noch hielt sich Ephesus ein paar Jahrhunderte, auch aber dann unter den Wirren der Völkerzüge bis zur trostlosen Ruinenstätte. Jetzt liegt an Ephesus Stelle der Ort Ayasaluk, dessen Name aus „Hagios Theologos" (seinem Beinamen des Evangelisten Johannes, dem die Hauptkirche der christlich gewordenen Stadt geweiht war) türkisch verdreht ist.

Die grösste Merkwürdigkeit der heidnischen Ephesus war der von dem Grosser Cherisiphron erbaute, mit Asylrecht begabte Tempel der ephesischen Göttin, der in den Niederungen ausserhalb der Stadt lag. Bekanntlich wurde dieses Heiligthum in derselben Nacht, in welcher Alexander der Grosse geboren wurde, ein Opfer der thörigsten Ruhmsucht des Herostratus, der ihn bis auf die Mauern niederbrannte. Hierauf wetteiferten um alle kleinasiatischen Griechen, das weltberühmte Heiligthum noch viel herrlicher wiederaufzubauen, und dieser neue Tempel ist es, den man zu den sieben Wunderwerken der Welt rechnete. Die Baumeister dieses ionischen Prachttempels waren Ktesiphon und dessen Sohn Metagenes, die von Kaisaus auf Kreta geholt wurden. Um Rath bei diesem Tempelbau hatten die Ephesier auch den Theodoros von Samos befragt. Dass die Erstgenannten die wahren Obermeister des Prachtbaues waren, geht schon daraus hervor, dass bei Alkthemon eine von denselben verfasste Handschrift (die noch Vitruv vor Augen gehabt zu haben scheint) bekannt und geschätzt war, in welcher sie über ihre Verfahrungsweise bei diesem Bau und über die Einzelheiten ihrer mechanischen Vorrichtungen, mit deren Hilfe sie die ungeheuren Steine an dieser prächtigsten aller bisherigen hellenischen Tempelarchitekturen an Ort und Stelle gebracht hatten, genauen Bericht erstatteten. Den Ruf eines Weltwunders erlangte das Gebäude sowol durch seine Grösse und durch die Pracht seiner marmornen Säulen und Balken, als durch seine edele und ungewöhnlichen Architekturformen. Zu den umfangreichsten Bauwerken des Alterthums zählend, hatte dieser Tempel eine achtfache Stirnseite und ringsumher eine Doppelreihe von Säulen, welche weiter gestellt und bedeutend schlanker waren als die der gleichzeitigen dorischen Gebäude. Somit waren die Ionici, Dipteros, Diastylos und Hypathros. Laut Vitruv (*de arch. IV.* 1.) waren die Säulen acht Diameter hoch. Man darf aus den Angaben Vitruvs und anderer römischer Autoren, welche wenigstens die Schrift des Kleanthes und Metagenes vor Augen hatten, den Schluss ziehen, dass hier im Wesentlichen die Formen des ionischen Basstyls schon die charakteristische Ausbildung erlangt hatten, welche ihnen in den nachmaligen Bauten verblieb. Freilich mag manches Einzelne noch nicht völlig festgestellt gewesen sein; es fragt sich z. B., ob die Form der Polsterkapitäle schon ganz vollendet war. Uebrigens ist ausserdem, dass diesem alten Basspätekanon ionischer Architektur ein in Vorderasien einheimischer Typus zu Grunde gelegen hat, der jedoch von dem griechischen Geiste so frei und unbefangen behandelt wurde, dass man das Resultat als ein völlig selbstständiges und neuerfundenes kann, bei welchem die Bauhütten und der Geschmack der Architekten gleich bewundenswerth sind. Die Steigerung der Säulenhöhe von vier auf acht Durchmesser der unteren Säulendicke; das schöne Maass der Verjüngung, wo der obere Durchmesser nur als Siebentel weniger als der untere misst, da bis dahin der Unterschied ein ganzes Viertel betrug; die Verbesserung der Kannelirung mit den breiten Stegen und tiefen Ausbiegungen in Vergleich zu der dorischen mit der flachen Vertiefung und den scharfen Stegen; das Kühne der Intercolumnien von drei Säulendicken bei steinernen und also den Bruche ausgesetzten Gebälken, die Zierlichkeit der vielgegliederten Basis und des mannichfaltigen und anmuthigen Kapitells, das leichte Verhältniss des Gebälkes und die Wegfassung der Triglyphen, diese durchgreifenden und harmonischen Neuerungen sind so wichtig und nachwirkend für die hellenische Architektur geworden, dass man darin eine der seltsamen Leistungen des Genius erkennen muss, wie sie von Zeit zu Zeit in die Geschichte eingreifen und gegen den ruhigen Gang der Entwickelung wie ein plötzlicher und überraschender Sprung erscheinen. (Aloys Hirt: Gesch. der Bauk. I. 254. Karl Schnaase: Gesch. der bild. Kunst bei den Alten, II. 196 ff.) — Jetzt ist kaum noch die Stelle zu erkennen, wo der Tempel gestanden. — Beschreibungen der ephesischen Ruinen finden sich in Prokesch „Erinnerungen aus Aegypten und Kleinasien" II. 321 — 336; in dessen „Erinnerungen aus dem Orient" II. 92 — 145; in der „Reise des Herzogs von Ragusa" II. 317 ff.; in Schubert's „Reise in das Morgenland" I. 298 ff.; in Arundells *seven churches* 27 — 56; in Fellows *excursion in Asia minor* 274 ff.; endlich in der *Revue des deux mondes* 1847. *Janv.* 2me *Liv.*

p. 165. (*J. J. Ampère: une course dans l'Asie mineure.*) — Einen Plan von Ephesus hat Kiepert auf Taf. XIX. seines Atlasses von Hellas und den hellenischen Kolonien aufzustellen versucht.

Ephesus war nicht allein voll von herrlichen Architekturen, sondern bot auch eine überschwengliche Fülle von Werken der gestaltenden und malenden Kunst. Hier hatte sich eine der blühendsten Schulen der Malerei gebildet und namentlich war Ephesus in Agesilaos Zeit ein wahres Emporium der Maler und Malereien aller Art. Als ephesische Künstler sind bekannt: Euenor, Zeuxis, Parrhasios (Euenors Sohn und Schüler), Ephoros und Arkesilaos, auch Apelles von Kolophon, der die Letztgenannten zu Lehrmeistern hatte und sich später der sikyonischen Schule des Pamphilos anschloss, und Andre mehr. Aus der nicht minder bedeutenden Bildnerschule, welche Ephesus aufwies, hebt sich namentlich die Bildgiesserfamilie Hegesias hervor, die man gewöhnlich in der dorischen Namensform Agasias erwähnt findet. Der berühmteste Erzbildner dieses Namens ist der als „Agasias des Dositheos Sohn" bezeichnete Meister jener Fechterstatue, die sich bis auf unsre Zeit erhalten hat und ungebührlicher Weise „Borghesischer Fechter" betitelt wird. Nächst diesem Meister, der etwa noch der alexandrinischen Zeit angehört, kommt ein „Agasias, Sohn des Menophilos" (etwa um ein Jahrhundert vor Christus) und ein dritter Agasias vor, welcher letztere auf einer Statue im Louvre (411.) Vater des Heraklides heisst. — Ueber die Kunstwerke zu Ephesus findet man Mittheilungen bei dem byzantinischen Autor Tzetzes, Chil. VIII. 198.

Ephraim der Syrer, Eremit und Kirchenlehrer, gestorben in Asturien im J. 378, erhält in den Darstellungen bisweilen eine Rolle oder ein Buch, womit auf seine theologischen Schriften und Hymnen hingedeutet wird. Ein Gemälde der Bestattung des heil. Ephraim, von einem griechischen Meister Emanuel Tranfurnari gemalt, findet sich im christlichen Museum der vatikanischen Bibliothek zu Rom. S. die Beschr. dieses werthvollen Ueberbleibsels byzantinischer Temperamalerei im Art. „Byzantinische Kunst." (B. II. S. 334.)

Ephrem Syrus; s. Ephraim.

Epiblemata, griechischer Ausdruck für die umgelegten Gewänder. Die übergezogenen hiessen Endymata.

Epidaurus, die berühmte Stadt des Heilgottes, lag auf der Akte der Argolis am Saronischen Meerbusen und hatte eine gemischte Bevölkerung von Ioniern, Kariern und Doriern. Sie bildete mit ihrem Gebiet einen eigenen Staat, welcher das östlich gelegne Trözen von dem eigentlichen Argolis trennte, und erhielt sich immer unabhängig von Argos. Hier hatte Asklepios (Aesculap), der Heiland der Hellenen, seinen Haupttempel. Das Heiligthum stand jedoch nicht in der Stadt selbst, sondern etwa eine deutsche Meile südwestlich in einem Thale, wo man noch heute die Trümmer der weitläufigen und mannichfaltigen Gebäude dieses ersten Kurortes der griechischen Welt antrifft. Noch Kaiser Antoninus sorgte für Erweiterung der mit dem Tempel zusammenhängenden Kranken- und Gebäranstalten. Die Stadt heisst noch jetzt Epidauro, die Tempelruinen Jero. Berühmtheit hatte auch das Epidaurische Theater, welches um die 90. Olympiade entstanden und ein Werk des Polykleitos war. Es galt an Schönheit und Ebenmaas für das erste aller hellenischen Theater. Noch ist Einiges von den sehr zweckmässig angelegten Stufen übrig. (Vergl. Clarke's *Travels II. ii. p.* 60. Donaldson's *Antiq. of Athens, Suppl. p.* 41. *pl.* 1.) Der Stadt genüber auf einer Landzunge stand ein Heräon; auch hatte Epidaurus am Tempel des Poseidon zu Kalauria Antheil.

Epidius Nuncionus, der Gründer von Noceria, ist dargestellt (wie Avellino vermuthet) auf Münzen dieser Kolonie. Man sehe Millingen's *Méd. In. pl.* 1, 7. *p.* 14.

Epigrypon heisst in der Aristotelischen Physiognomik die Nasenart, welche mit dem Profil des Raben verglichen wird.

Epigunis, griechischer Ausdruck für den *musculus magnus internus* der Schenkel, dessen hervortretende Form für männliche Bildungen charakteristisch ist. Die Epigunis ist schon in der Odyssee das Wahrzeichen einer kräftigen Muskulatur, weil sie bei hoher Schürzung des Gewandes in ihrer Rundung hervortrat.

Epikurios, d. h. der Helfende, ein Beiname des Apollo, den derselbe zu Bassae in Arkadien führte. Hier hatte der Gott, weil er das Land von einer Seuche errettet, als Apollon Epikurios einen schönen Tempel, der von Iktinos dem Athener erbaut worden war.

Epinal, Hauptstadt des französ. Departements der Vogesen, liegt an der Mosel in sehr anmuthiger, von Hügeln durchschnittener Gegend, weist zwölf Kirchen auf (über die uns genügende Notizen mangeln) und besitzt eine 17,000 Bände starke Bibliothek sowie ein kleines aus erlesenen Gegenständen der Kunst gebildetes Museum. In die-

ser alten lotharingischen Stadt, die jetzt etwa 9000 Bewohner zählt, wurde Claude Gelée, genannt Lorrain (der Lothringer), geboren. Drei kostbare Bände mit Zeichnungen von seiner Hand finden sich seit 1845 auf der gedachten Bibliothek, wohin sie der Buchhändler Hingray geschenkt hat. In ebenbemerktem Jahre ward der Bildhauer Desbeufs in Paris mit Errichtung eines Monuments für den grossen Maler, der in der Landschaft ein Klassiker heissen darf, von dessen Vaterstadt beauftragt.

Epische Darstellung. — Das epische Gedicht (Epos, Heldengedicht) entwickelt eine grosse Begebenheit, an welche sich wichtige Folgen knüpfen. In der bildenden Kunst eignen sich die Reliefbildnerei in Wand- oder Mauerfriesen und die über die umfänglichsten Flächen gebietende Fresko- und Wachsmalerei, sowie die Oelmalerei, der sich auf Leinwand ein gleichfalls ansehnlicher Spielraum bietet, vornehmlich zur Darstellung des epischen Stoffes, zur Schilderung einer grossartigen Handlung. Indess wird der Künstler nicht wie der Dichter diese Aufeinanderfolge der einzelnen Vorfälle, Scenen u. s. w., welche das Ganze bilden, im Zusammenhange darstellen können. Die Verbindungsglieder (bei dem Dichter oft nur einzelne Worte, geschickte Wendungen, schlagende, treffende Uebergänge) bleiben dem bildenden Künstler versagt, und so muss sich derselbe mit seinen ihm für die Darstellung zu Gebote stehenden darauf beschränken, lediglich das Wesentliche oder den Blütenpunkt der Begebenheiten, aus welchem die Folgen wie die Frucht sich entwickeln und erkennen lassen, in möglichst klare Veranschaulichung zu bringen. Der bildliche Darsteller kann und darf nur den Augenblick einer Begebenheit oder jene Scene vorführen, welche eine ganze Reihe von Vorfällen in sich schliesst, sichtbar werden oder doch ahnen lässt. Diesen Moment richtig zu wählen, treffend zu zeichnen und allgemein verständlich auszubilden, ist die bedeutende Aufgabe, in deren Lösung sich der Meister und wahrhaft epische Künstler offenbart. Das epische Bild, gehöre es nun der Plastik oder der Malerei an, ist also die Darstellung irgend einer bedeutsamen Handlung aus dem menschlichen Leben alter oder neuer Zeit, ferner oder naher Völker, geschehener oder erdachter Zustände. Dieselbe muss in jedem Fall wahr oder wahrscheinlich, d. h. der historischen Zeit und Wirklichkeit oder überhaupt der Geschichtsmöglichkeit entsprechend sein, oder mit andern Worten: die bildlich zu schildernden Zustände müssen als natur- und kunstgemässe sich herausstellen und nichts Widersprechendes in sich haben. Das epische Kunstwerk ist immer nur ein Bruchstück, wenn auch bedeutsames Stück aus irgend einem klassischen oder romantischen, mehr und minder geschichtlichen oder rein poetischen Epos, oft die Quintessenz des Epos, aber nie dieses (das Gedicht) selbst. Das bildlich erzählende Kunstwerk ist also gegen das dichterische bedeutend beschränkt, gewährt aber in seiner Beschränkung das concentrirteste Geschichtsbild, indem es eine Haupthandlung mit kürzester, aber anschaulichster Andeutung der wichtigsten Vor- und Nachverhältnisse zur Unmittelbarkeit bringt, so dass alle Gestalten in offenbar auf einander bezüglicher Bewegung oder auf den Hauptgegenstand (Helden) gerichtet sind, mithin das Auge des Beschauers sofort auf den Schwerpunkt der Darstellung leiten. Ist dies im Kunstwerke mit Geist erstrebt und durch Meisterhand glücklich ausgeführt, so wird das Ganze als ein abgerundetes und harmonisches Zusammenspiel der verschiedensten beziehungsreichen Einzelheiten, die im Mittelpunkte Vereinigung und Abschluss finden, das Auge des Betrachtenden nicht nur anziehen, sondern nachhaltig fesseln.

Epistylion bedeutet in der Tektonik der Hellenen das erste Glied des vom Abakus vorbereiteten Oberbaues, des Pterons oder der Deckengliederung, welche über dem Innerraume schwebend gehalten wird, indem sich von Säule zu Säule das Epistyl, von Epistyl zu Epistyl der Balken, von Balken zu Balken die Kreuzgurte oder Stroteren spannen. Das Epistyl wird von den Alten selbst ausdrücklich als ein gespanntes Gurtband bezeichnet; Zone nennt es auch Pausanias bei Beschreibung des olympischen Zeustempels.

Epitaphios (*Epitaphius*) hiess bei den Alten der Lobsalm bei Leichenfeiern, die Leichenrede. Was die Neuern unter Epitaphien verstehn, sind nicht oratorische Ehrennachreden, sondern Ehrenmale zum Gedächtniss Verstorbener an den Wänden und Pfeilern der Kirche. Epitaphien sind also stehende Todtenmale, Gedächtnisstafeln, Denksteine etc., und unterscheiden sich als Ehrenmale über dem Boden von den auf dem Boden liegenden und grabdeckenden Denkmalen, Leichensteinen und Tumben. Die Epitaphien waren im ganzen Mittelalter hochbeliebt und viele der kunstbedeutsamsten Skulpturwerke, welche aus den Zeiten des romanischen und germanischen Styles übrig sind, gehören dieser Art Denkmalen an. Man brachte sie gern in der Nähe der Grabstätte selbst an, und zwar in mannichfaltigen Formen: als

Haare muss sich ein Neuerer verwirrt haben, wiewohl dieser Nachpinsel nicht bedeutend geschadet hat. Basel, das auf den Rotterdamer Erasmus stolz sein darf, besitzt in diesem Ebenbilde einen geschichtlich und künstlerisch unabschätzbaren Schatz. Es stellt ihn dar als ein andres Holbeinisches Erasmusportrait im Louvre zu Paris. Da, Wagen sagt vom Basler Hauptexemplar, dass er dasselbe „ebenso warm im Lokalton, aber feiner modellirt finde als das Bildniss zu Paris, und dass es etwa derselben Zeit angehöre, in welcher (1529) das unter Nr. 12 in der Basler Samml. befindliche Familiengemälde (Holbein mit Frau und Kindern) entstanden sein mag. Unter Nr. 6 derselben Samml. ist noch ein kleines, aber ebenfalls ächtes und schönes Holbeinsches Bildniss des Erasmus vorhanden. Nach dem Bilde im Louvre hat Franz Jakob Deguevaviller gestochen. Von Holbein selbst hat man einen berühmten Holzschnitt, welcher den Erasmus (mit dem Terminus) in ganzer Figur vorstellt. Auf der Basler Bildnisbank findet man ebenso einen trefflichen Abdruck aus jenem den alten Holzstock. (Die Anzeichnung auf Holz gehört Holbein unbedingt an; ob er jedoch selbst Hand an den Stock gelegt, bleibt unentschieden.) Ebenbasselbst befindet sich das berühmte Exemplar der bei Froben im J. 1514 erschienenen Ausgabe des Lobes der Narrheit von Erasmus Rotterdamus, wo Holbein auf dem breiten Rande nicht weniger denn 83 sehr geistreiche Federzeichnungen gemacht hat. Dort derselbe stellt den an seinem Pulte schreibenden Erasmus dar. Dieser scherzte über das Bild, schrieb aber zur Vergeltung zu einer andern Zeichnung, welche einen Zecher darstellt, der ein Mädchen umarmt, den Namen Holbein. — An einer Säule unfern von Chore steht im Basler Münster der grosse marmorne Grabstein des Erasmus mit goldner lateinischer Inschrift, zufolge welcher Basilaeus Amerbach und Bonvisius Freiden ihm diesen Denkstein setzten, im obern Theile des Epitaphs, welcher die bekannten Verdienste des 1536 zu Basel verstorbenen Rotterdamers schildert, erhält man das Beilelbild des römischen Grenzgottes Terminus, welcher symbolisch den Termin andeutet, nach dessen Ablaufe das menschliche Leben endet.

Erato, s. den Art. *Musen*.

Erbach, ein stattliches Bergschloss, etliche Stunden von Ulm, imponirt schon dem Wanderer im Donauthale von Weitem durch seine massige Gebäudlichkeit, bietet aber auch, wenn man bis an den Fuss des Berges die etwas einfache Gegend zurückgelegt hat und aufsteigend in die Nähe der Burg kommt, überraschende malerische Ansichten, wozu die runden, vier Stock hohen Eckthürme und Anlagen früherer Befestigung, umgeben von grossen Bäumen, ein kräftiges Bild für den Vordergrund geben, während die Durchblicke auf die südwestliche Ferne mit ihrer Gebirgskette am Horizont und gegen Osten Ulm mit seinem schwarzen ernsten Münster am Angesicht des Donaustromes den interessantesten Hintergrund bilden. Das freundliche saubere Dorf liegt bei diesem Standpunkte hart am Rücken, zur Linken steiner Länge nach am Bergesabhang hinziehend; rechts ohne aber die Dorfkirche mit ihrem spitzenhaften, im sogen. Jesuitenstyl erbauten Thurme, — Das Schloss mag um Mitte des 16. Jahrh. auf viel älteren, ja vielleicht römischen Substruktionen erbaut sein. Es bildet im Aeussern zwei grosse, hart mit einander verbundene, vier Stock hohe Häuser, die Quartiere gegen Morgen und Abend gekehrt, mit den bereits erwähnten Eckthürmen. Hings um das Ganze führt ein Graben mit Mauerwerk und kleinern Thürmen. Hat man vom Dorf aus die Zugbrücke passirt und kommt man nun durch das Thorhaus (den offenbar ältesten Theil aller Gebäulichkeiten) in den grossen Schlosshof und über denselben weiter gradaus gehend in das Schloss selbst, so eingetritt auch das innere dem Aeusseren ganz, wozu namentlich die gewölbte Eingangshalle (in deren Hintergrund die Kapelle mit fünfseitigem Abschluss angesetzt ist), die breite Treppe, die gerdumigen mit Backsteinplatten belegten Flure und die gewölbten Decken das Ihrige beitragen. Alles hell und zu jedem der vielen Fenster eine schöne Aussicht. Es lässt sich wohl glauben, dass vor fast fünfhundert Jahren ein Kaiserlicher Prinz, der Erzherzog Ferdinand von Oesterreich mit seiner Gemahlin Philippine Welser öfter im Sommer hier wohnen mochte; die Thürfassungen von tyrolischem Marmor und einige Kamine mit Skulpturen (in Renaissancestyl) weisen noch besonders auf solche Gäste hin. — Jetzt sind die bewohnten Theile des Schlosses modernisirt. Man findet daselbst viele Gemälde auf Leinwand, zumal Familienbildnisse, auch Geschichtsbilder aus italienischer Schule und einige ausgezeichnete niederländische Thierstücke und Still-Leben. Altdeutsche Gemälde vermisst man; dagegen findet sich in dem schon erwähnten Thorhause (einem in seiner Anlage vierseitigen Bau von glatgefugten Backsteinquadern mit Giebeldach und halbrund geschlossenen Thoröffnungen) hinter einem Thorflügel an der Wand eine lebensgrosse, fünf bis sechs Fuss hohe bemalte Holzfigur des heiligen Alexius, welche mit dem Namen des Bildschnitzers M. B. Loscher und dem Da-

tum 1513 versehen ist. Die starkbärtige Gestalt, in ein einfaches Gewand gehüllt, ist auf dem Boden liegend und der Kopf auf einer Treppenstufe ruhend gedacht, denn laut der Legende war Alexius, der Sohn eines römischen Statthalters, an seinem Hochzeitstage entflohen, hatte sich dem beschaulichen Leben gewidmet und war später wieder nach Rom gekommen, wo er unerkannt als Bettler ein Asyl im Hause seiner Aeltern fand und sich erst kurz vor seinem um das J. 400 erfolgten Tode zu erkennen gab. Die Schnitzfigur ist vollkommen rund, nicht schlecht gearbeitet und noch gut erhalten. Ob sie von Alters her diesem Orte angehörte oder woher sie gekommen, bleibt noch zu ermitteln. — In den untern gewölbten Räumen des Schlosses trifft man neben vielen alten Papieren und Stammbaumzeichnungen auch noch Reste einer ehemaligen Bibliothek, Gypspasten- und Naturaliensammlung. — Vom Erbacher Schloss, dessen schöne Gartenanlagen ebenfalls einen Blick verdienen, führt ein aussichtsvoller Fussweg auf den Bergrücken nach Oberdischingen, wo über und zu den Seiten der Hauptthür der neuen Kirche sieben altdeutsche, aus der Klosterkirche von Blaubeuren hieher versetzte grosse steinerne Tafeln mit stark erhobenen Arbeiten eingelassen sind, welche als werthvolle Werke aus der Syrlinschen Bildhauerschule gerühmt werden.

Erbach, ein Grafensitz unweit Heidelberg, in der Odenwaldgegend, enthält im Schloss eine Sammlung antiker Bildwerke, welche von einem kunstsinnigen Grafen im vorigen Jahrhundert angelegt worden ist. Man sieht hier eine lebensgrosse sitzende Marmorstatue des Kaisers Trajan, die von sehr gutem Motiv, aber in der Ausführung nicht vorzüglich ist; ein überlebensgrosses stehendes Marmorbild des Kaisers Hadrian von ziemlich roher Arbeit, und eine behelmte Marmorbüste des ältern Drusus mit der Inschrift: *Nero Claudius Drusus Germanicus.* Diese leider an einigen Stellen beschädigte Büste scheint das wichtigste Stück der Sammlung zu sein. Die edlen Züge des Gesichts sind lebendig und weich durchgebildet. — Ausserdem findet man Marmorbüsten, welche den Herodot, den Miltiades, Alexander den Grossen, den makedonischen Perseus, den jungen Tiberius, den Germanicus und dessen Gemahlin Agrippina, und den Caracalla vorstellen sollen. — Unter den Reliefs ist vornehmlich anziehend ein schlafender Endymion mit seinem Hunde, in lebensgrosser Darstellung, die jedoch nur bis zu den Knieen vorhanden ist. Auch die Reliefbilder einer Muse und eines Antinous sind bemerkenswerth. — Unter den Anticaglien, welche dieser Sammlung sich anschliessen, findet man viele bemalte Thonvasen. Die meisten davon zeichnen sich mehr durch die Schönheit der Formen als durch die flüchtigen fabrikmässigen Malereien der gelben Figuren auf schwarzem Grunde aus. Die Vorstellungen der Mehrzahl gehört den bacchischen Mysterien an. Eine ist von ansehnlicher Grösse. Von Vasen hieratischen Styls, mit schwarzen Figuren auf gelbem Grunde, sind nur wenige vorhanden. Eine derselben stellt einen sehr lebhaften Zweikampf von Helden vor, wobei zwei Herolde. Auf einer andern sieht man den Hermes mit dem Spitzbart und den alterthümlich geformten Fussflügeln. Auf einer dritten macht sich ein mit gewaltigem Schritt ausgreifender Läufer bemerklich. — Im ersten Bande der Abhandlungen Friedrich Creuzer's „zur Archäologie oder zur Geschichte und Erklärung der alten Kunst" (Leipzig u. Darmstadt 1846) werden zur Abhandlung über Raoul Rochette's „*Monumens*" auf einer lithographirten Tafel zwei Erbachsche Vasen alten Styles vorgeführt, welche den Hermes, der die drei Göttinnen zum Paris geleitet, als Hauptgegenstand aufweisen. Die eine dieser Vasen stellt auf der obern Seite ein Siegesopfer dar, welches betende Männer- und Frauenpaare der Afrodite als der Göttin darbringen, die durch das Urtheil des Paris den Sieg der Schönheit gewonnen hat.

Erdenleben, oder das menschliche Leben von der Geburt bis zum Tode, dem Schritte ins Jenseits, ist von den Alten und Neuern öfter zum Gegenstande sinnbildlicher Darstellungen erkoren worden. Eine der merkwürdigsten und schönsten symbolischen Verbildlichungen des ganzen irdischen Lebens und Strebens bis zur Himmelfahrt der Menschheit findet man an den beiden Hauptseiten des sogen. Pamfilischen Sarkofags im Kapitolinischen Museo zu Rom. Die Seitenreliefs dieses aus spätrömischer Zeit datirenden Todtenkastens bilden neben einander gedacht ein einziges Ganze, das sich in fünf Theile oder Akte zerlegen lässt. Die Bildung und Belebung des Menschen durch Prometheus und Pallas macht als der Beginn, die Entseelung des Menschen als das Ende des Lebensdrama's den Mittelpunkt des Sarkofags. Die beiden Enden sind Adam und Eva unter dem verhängnissvollen Apfelbaume auf der einen, der Kaukasus mit dem Schlangenmann auf der andern Seite. Einerseits sind noch die Schicksalsgöttinnen und die vier Elemente, andrerseits die Bestrafung des gefesselten Prometheus am Kaukasus zu sehen. So zerfällt das Ganze in folgende Theile: 1) Prometheus der Menschenbildner nebst der Pallas und den zwei

Schicksalsgöttinnen. 2) Eros und Psyche zwischen den Elementen. 3) Adam und Eva unter dem Baume des Lebens und der Erkenntniss (Erfahrung). 4) Die Entseelung, mit der Todtenparze zur Seite und mit dem Hermes als Psychopompos, als Entführer der Psyche. 5) Der gefesselte und befreite Prometheus auf dem Kaukasus.

I. Dem vollendeten Menschenbilde, das der Thonbildner Prometheus mit seinem Bossirholze geschaffen hat, setzt Minerva auf den Kopf den allein alle Seelenorgane habenden Psycheschmetterling. Schon erglüht der alldurchdringende Lebensfunke in dem Belebten; dies beweist die leise Bewegung und Einbiegung des linken Schenkels. Mit Staunen blickt Prometheus selbst auf das neubelebte Thonbild, sein Geschöpf. (Das animalische Leben konnte Prometheus mit der Fackel geben, aber die göttliche Psyche kommt ihm durch Minerva, weil diese aus Jupiters Haupte als dessen verkörperter Machtgedanke entsprang. Verständig ist die Eule auf dem Schilde Minervens sitzend so gestellt, dass es scheint, als habe sie dem Menschenbilde etwas zuzuflüstern. Der Baum, der oben zu sehen ist, lässt eine Doppeldeutung zu, indem er an den Oelbaum, womit Minerva die Welt beglückte, und zugleich an den Lebensbaum des Paradieses denken lässt.) Auch neuere Bildner haben die Bildung und Belebung des Menschen bearbeitet, z. B. Thorwaldsen in einem der für ein öffentliches Gebäude der dänischen Hauptstadt erfundenen Medaillons. Dies Rundrelief (Nr. 20 in der Sammlung: *le Statue e li Bassi-Rilievi inventati e scolpiti in marmo dal Cav. Alberto Thorwaldson, scultore Danese*, von Riepenhausen und Mori gezeichnet und gestochen, Rom 1811) ist in der Composition äusserst einfach. Minerva im langen Peplos ist blos durch den Helm beglaubigt. Der auf die Basis gestellte Mensch wird zum Dädalischen Werke, bewegt Hände und Füsse, und blickt aufwärts zu seiner Beleberin, die den Schmetterling aufs Haupt setzt. Prometheus sieht mit frohem Ausdrucke des ruhigen Staunens zu, das Bildwerkzeug in den überkreuzten Händen haltend.

Hinter und neben dem Menschenbildner stehen auf dem Sarkofagrelief zwei Schicksalsgöttinnen, die eine den Lebensfaden spinnend, die andre auf die Sternkugel mit dem Radius zeigend. Wir denken uns freilich die Parzen nur immer als Todtengöttinnen, allein sie sind mit der Eileithyia Geburtsgöttinnen, wie denn auch *Parca* nach Varro's Erklärung soviel als *Parta* ist. (Hiermit muss ein vordem im Palast der Sacchetti befindlich gewesener Sarkofag verglichen werden, der in den *Admirandis Rom.* Nr. 65 abgebildet und von Bartholinus in einem besondern Commentare *de puerperio* erläutert worden ist. Da stehen auch nur zwei Parzen; die eine punktirt gleichfalls das Horoskop auf der Kugel.) In den zwei Parzen aber ist der Grundgedanke des astrologischen Glaubens ausgesprochen, nämlich dass die Geburtsstunde über das ganze Schicksal des Menschen entscheide.

II. Die vier Elemente mit Eros und Psyche. Einige Erklärer dieses Theils des Pamfilischen Sarkofagreliefs haben die hier allegorisirten Elemente als die vier Grundstoffe angenommen, aus welchen der Mensch zusammengesetzt sei. Allein da wäre kein Zusammenhang mit der vorausgehenden Darstellung, denn da der Künstler einmal die Bildung durch Prometheus und die Belebung durch Pallas Athena angedeutet hat, so wird er schwerlich diese Composition noch einmal versinnbilden wollen. Weit richtiger wird wohl der Sinn erfasst, wenn man die zweite Zusammenstellung für eine Allegorie des menschlichen Lebens überhaupt annimmt. Damit stimmt die Gruppe von Amor und Psyche sehr gut überein, welche (der berühmten florentinischen Gruppe völlig gleichend in der Stellung und Umarmung) gleichsam den Mittelpunkt dieser vier Elemente bildet. Das Tagewerk wird durch die oben emporsteigende, aufgehende Aurora bezeichnet. Es sind nur drei Rosse, mit welchen die Figur dahinfährt. Dies mag bezüglich der Morgenröthe allegorisch auf die drei Horen oder Jahreszeiten zu deuten sein. Wäre die Figur der Sonnengott, so dürften die Stralen ums Haupt und das vierte Ross nicht fehlen. Auch würde Pholbos unbekleidet erscheinen; hier hat die Figur jedoch eine mächtige Tunika und einen vom Morgenwinde zurückgewehten Mantel. So ist Eos als die Erweckerin zur Tagesarbeit sehr passend hinaufgestellt. Als Vertreter des Lebens auf dem Wasser, des mühvollen Schiffer- und Fischerberufes, erscheint der Ozean, angekündigt durch seinen das Seemuschelhorn (die Buccina) blasenden Triton. Ozean (Okeanos) ist zugleich der ewige unsterbliche Vater der Götter und Menschen. Alle Flüsse des Lebens entströmen ihm. Sehr passend ist seine Stellung hinter der Aurora, weil diese aus ihm, der ältesten Vorstellung gemäss, emporsteigt. Als Vertreter des Feuers und der Geschäfte durchs Feuer steht die vulkanische Schmiede da: drei Kyklopen, deren einer den Blasebalg hinter der Grotte besorgt, und der bemützte Vulkan (Hephästos) selbst. Nicht ohne guten Grund hat der Sarkofagbildner seiner Darstellung

[illegible]

Bildung und Belebung des Menschen. Tod und Himmelfahrt.

Adam und Eva. Die vier Elemente. Eros und Psyche, und die Erdgöttin.

der Kyklopenarbeit die grösste Ausführlichkeit und die hervorstechendsten Gestalten gewidmet, denn die ganze Fabel des Menschenbildners Prometheus bezieht sich ja auf die Mittheilung des Feuers und der Metallschmelzung und Zubereitung durchs Feuer. So ist hier in der Schmiede Vulkans die ganze Technologie und die Verarbeitung der Naturprodukte durchs Feuer enthalten. Indem nun der Künstler die Vulkan- und Kyklopenarbeit zum Repräsentanten des Feuers macht, zeigt er uns auch recht eigentlich alle Kämpfe mit dem verderblichsten Elemente, dem der Mensch ausgesetzt ist und das unser Schiller in seiner Glocke so schön besungen hat. Endlich kommt die liegende Figur der Gäa (Erde) in Betracht, die auf allen antiken Sargkasten, wo sie angebracht erscheint, so ziemlich gleichartig vorgestellt ist. Man hat insbesondere auf den Pinienapfel auf ihrem Füllhorne zu achten. Auch ihr weggewandtes Gesicht ist nicht ohne Bedeutung.

III. Die Protoplasti: Adam und Eva. Man hat geglaubt, der heidnische Inhalt des Ganzen erlaube nicht an diese Voraltern zu denken, vielmehr werde dies Paar zwei eingekerkerte Seelen (die Menschwerdung nach Platonischen Begriffen) bedeuten sollen. Aber, fragt man, was macht dann der Baum dabei und das Reichen des Mannes nach der Frucht dieses Baumes? Und warum bedeckt sich die Frau mit beiden Händen die Scham, was doch gar nicht nach Art der mediceischen Venus ist? Ueberall, wo Adam und Eva auf altchristlichen Sarkofagen erscheinen, bedeckt sich die Menschenmutter so die Scham mit beiden Händen. Es ist unzweifelhaft, dass hier mosaische Sage mit der allegorisirten Mythe des Hellenismus zusammenfliesst. Auch die Figur des Ophiuchos gehört hieher: es ist Jehova und die Schlange. Freilich bleibt es räthselhaft, dass der Bildner die Schlange der Paradiesessage nicht um den Baum wand, sondern unerhörterweise dem alten Jehova in die Hand gab. Bei genauer Erwägung scheint es, als sei diese Schlange in der Hand des Alten die sogenannte Nehustan oder die erzene Schlange, durch deren Anblick die Israeliten gesund wurden. Vielleicht gehörte auch der Verstorbene, dem dieser Sarkofag gemacht worden, der Sekte der Ophiten an, welche die Schlange verehrten, weil sie als Verführerin dem Adam zugleich die Kenntniss des Guten und Bösen gegeben hatte. Der schlangenhaltende Alte, wenn man ihn auch als zum Baume gehörend annehmen wollte, sitzt indess offenbar ohne Beziehung zu demselben da, denn er wendet sich ganz davon ab nach dem Herkules und dem gefesselten Prometheus hin. Dann ist beachtenswerth, dass er auf einem Felsen sitzt, an welchen selbst die Löwenhaut und Keule des rettenden Herkules gelehnt ist. Nach Visconti und K. A. Böttiger wäre es nun wahrscheinlich, dass diese Figur weder den Jehova mit der ehernen Schlange, noch den Atlas mit dem Drachen des Hesperidenbaumes, sondern den Genius des Berges Kaukasus nebst dem diesen Genius vorstellenden Drachen zu bedeuten habe. Mit dieser letztern Erklärung kann man sich freilich schon des auffällig darin liegenden Kunstpleonasmus wegen nicht befreunden.

IV. Darstellung der vier letzten Dinge. Neben der Geburt und dem Psychekuss zwischen den vier Elementen steht die Entseelung. Letztere Handlung zerfällt in vier Momente. 1) Der Moment des Todes. Man sieht den Vertreter des ewigen Schlafes, den Genius mit der umgestürzten Fackel, wie er, selber schlummernd, die Fackel auf die Brust des Entseelten gestemmt hat. Der Todtenkranz an der Fackel erscheint hier wie an allen andern Monumenten des so aufgestützt schlummernden Genius. Eigenthümlich ist nur die Anwendung, welche der Bildner von der sonst sehr gewöhnlichen Figur gemacht hat, indem er auf die Fackel den Psychenschmetterling, die Fackel selbst aber auf den Theil des Menschen setzt, wo der Springquell des Lebens ist, aufs Herz. Die Gestalt des offenbar als Tod figurirenden Genius hat Gotthold Efraim Lessing in seiner Abhandlung: „Wie die Alten den Tod gebildet haben" auf dem Titelblatt vorstechen lassen. — 2) Der Schicksalsbeschluss. Eine kolossale, also göttliche Gestalt, gehüllt in ein grosses faltiges Tuch, steht beim entseelten Leichnam. Ihr genüber sitzt an der andern Seite, zum Kopfe des entseelt liegenden Knaben, eine unverhüllte Weiblichkeit mit einer aufgeschlagenen Rolle. Unzweifelhaft haben beide Figuren Beziehung zu einander. Das Todesurtel kann von der sitzenden Göttin nicht erst abgelesen werden, denn es ist, wie der todt Daliegende bezeugt, bereits vollzogen. Also muss es die Seele des Verlebten betreffen, was hier verhandelt wird. Die sitzende Gestalt nun ist die dritte Parze, die Atropos, da oben nur zwei Parzen die Nativität stellten. Die dritte durfte nicht fehlen. Sie liest das Schicksal aus der Rolle vor, die sie sonst nur zugerollt in der Hand hält. Nachdem sie gelesen, vollstreckt die Mors, die eigentliche Todesgöttin, das Urtheil. Nun entflieht die Psyche auf der Fackel. Der Schlaf tritt ein und stürzt seine Fackel auf die Brust des Gestorbenen. In den zwei noch übrigen Figuren dieser Scene werden nun die zwei verschiedenen Bestimmungen der Seele in einer Höllen- und Himmelfahrt ver-

sinnbildet. Wir sehen nämlich 3) den **Seelenführer Merkur** (Hermes Psychopompos), wie er die aus dem entseelten Körper erlöste Psyche empfängt und entführt, und 4) die **Himmelfahrt** in der Figur eines Hinauffahrenden. Man hatte im Alterthume die Himmelfahrt vieler Heroen; so ging Herkules in den Himmel durchs Feuer;

Prometheus gefesselt am Kaukasus und erlöst durch Herkules.

so fuhr der vom Mars entmenschte Quirinus auf. Die Himmelfahrt des Romulus sehen wir auf einem elfenbeinernen Diptychon, das Buonarotti in seinem Werke *sopra alcuni frammenti de' vetri antichi tav. I. p.* 239 mittheilt. Hier aber, an dem lebenscyklischen Sarkofage ist offenbar eine Himmelfahrt aus der heiligen Geschichte vorge-

stellt, und zwar die des Elias, womit das Aufsteigen der frommen Seelen angedeutet wird.

V. Der gefesselte und erlöste Prometheus. Der an den Kaukasus Angeschmiedete und von der Reue (dem Geier, der ihm die Leber, den Sitz der Leidenschaften abfrisst) Gemarterte büsst für die Schuld, dass er das Unsterbliche mit dem Vergänglichen (das Himmelsfeuer mit dem Erdenklose) gepaart und die leichtschwebende Psyche in den engen Kerker (den Körper) gebannt hat. Herkules, das Heldenideal menschlicher Vollkommenheit im Kampfe mit den feindlichen Principien, der Juno im Himmel, dem Eurystheus auf Erden, und geschützt durch die Besonnenheit, die Pallas, die personificirte Tugend, — versöhnt die Reue und bringt alles was im Menschenleben misskllingt, in Einklang, — er erschiesst den Geier und erlöst den Prometheus. Die Art, wie Letzter gefesselt ist, erinnert an die *cruces Caucasorum*, vergl. Tertullian *adversus Marcianum I.* 1. und des Lipsius Schrift *de cruce*. Er ist wirklich gekreuzigt; den einen Fuss setzt er auf die Mutter Erde, die hier zum Zweitenmale auf demselben Sarkofage vorkommt. Die Art, wie Herkules den Geier erschiesst, ist die in der Tragödie des Aeschylus V. 870 angegebene. Den lebendigsten, ergreifendsten Commentar zu diesem Abschnitte des besagten Sarkofages gibt Gottfried von Herder in seinen Scenen des entfesselten Prometheus; s. Herders Schriften zur Literatur und Kunst Th. VI., wo gleich in der Zueignung an Gleim der wahre Gesichtspunkt dieses vor allen gehaltreichen hellenischen Sinnbildes aufgestellt wird. Prometheus bezeichnet die Fortbildung des Menschengeschlechtes zu jeder Cultur, das Fortstreben des göttlichen Geistes im Menschen zur Aufweckung aller seiner Kräfte.

Nächst dem besprochenen Kapitolinischen Sarkofage, der sonst unter dem Namen des Pamfilischen aufgeführt wird, ist der merkwürdigste Sarkofag mit dem Lebenscyklus der durch Millin zu Arles in Südfrankreich in der Gruftkirche der dasigen Kathedrale aufgefundene. Der erste Abschnitt des Seitenreliefs zeigt ebenfalls die Prometheische Schöpfung. Minerva steht dem Bildner im Rücken und berührt blos ihn; doch hält ein Genius die belebende Fackel über den Kopf des Menschengebildes, und zur Andeutung, dass diese Fackel am Sonnenrade gezündet sei, steht zwischen der Minerva und dem Prometheus der Helios mit seiner Stralenkrone. Das auf der Bank stehende Bild, woran der Menschenbildner eben den letzten Strich mit seinem Bossirholze gethan hat, ist ein männliches. Unten steht das weibliche. — Die zweite Hauptscene betrifft den Tod. Hermes entführt die Psyche wie auf dem vorigen Sarkofage. Zwischen seinen Füssen umarmt sich das Pärchen Eros und Psyche, also auf disem Arler Sarkofage nicht zwischen den vier Elementen. Der mit Tunika bekleideten Psyche fehlt die Beflügelung, vielleicht in Folge Abbruchs. Weiterhin der Kampf zweier Menschen. Kain erschlägt den Abel. Sodann Adam und Eva, und die verführerisch ihnen zusprechende Schlange. Es ist eine besondre Abstufung darin, dass diese Menschenfiguren alle nur wie Pygmäen gegen die grossen Göttergestalten auf dem Boden herumkriechen. Ueber das menschliche Schicksal, Geburts- und Sterbestunde walten die drei Fata, die drei Parzen: Lachesis, welche das Horoskop auf der Sternenkugel stellt, Klotho, die den Lebensfaden spinnt, und die Atropos, welche die Schicksalsrolle aufgeschlagen auf den Knieen hält und mit der andern Hand ein Loos aus der ihr zur Seite stehenden Schicksalsurne dem Neptun hinreicht, der mit seiner (durch die Krebsscheeren auf dem Kopfe beglaubigten) Amfitrite in der Stellung des meerberuhigenden Gottes (also als Asfalios) dasteht. Vermuthlich hatte der Verstorbene, dessen Asche dieser Sarkofag zuerst aufnahm, vom Fatum das Loos des Seelenlebens empfangen. Doch könnte Poseidon mit seiner Geliebten auch lediglich im Gegensatz zu der am Sarkofagende ruhenden Erdgöttin gesetzt worden sein. Merkwürdig sind die hinter den meergöttlichen Gestalten vorragenden Dioskurenköpfe. — Die letzte Scene schildert das Schicksal einer in die dionysischen (bacchischen) Mysterien eingeweihten und dadurch seliggemachten Seele. Diese erscheint als verschleierte Figur mit einem Stern an ihrer Seite, der ihre Seligkeit andeutet. Bacchus in räthselhafter Figur, aber doch kenntlich durch das Hörnerpärchen an der Stirn, fasst die Schleiergestalt an der Schulter, nimmt also offenbar Besitz von der Seele als eines ihm angehörigen Wesens.

Diese und noch so manche andre auf uns gekommene Sarkofage, in deren Bildwerken der Cyklus des menschlichen Lebens, verflochten mit der Psychenfabel, vorkommt, gehören (abgesehn von ihrer nur die Gesunkenheit der Antike bezeugenden Arbeit) durch ihren Inhalt zu den denkwürdigsten Monumenten der zwar äusserlich noch an Göttercult hängenden, aber schon gemüthszerfahrenen und ihr letztes Heil in allerlei Mysterien suchenden Kaiserzeit. Mit dem Kaiser Hadrian und seinen nächsten Thronfolgern, den Antoninen, brach im Umfange der römischen Welt eine immer

weitergehende Vermischung aller Religionen und ein unbegrenzter Hang zum Mysticismus und zur Theurgie, zum Glauben an Einwirkung höherer Geister, denen bald die gutes, bald die bösen Principien gehören, über die Menschheit herein. Der Neuplatonismus mischte sich mit dem morgenländischen Gnosticismus und nahm selbst so Dogen des bereits innnitten der heidnischen Welt erstarkten Christenthums, freilich bei andringenswis und ungeschaffen, in sich auf. Die Menschheit, entwachsen der alten Staatsreligion, war in Unglauben und Zweifelsucht versunken. Zur Befriedigung des Gemüthes suchte man also neue Aufschlüsse im Geisterreiche. Das Christenthum wirkte mächtig. So mussten vor allen Dingen nun die bisherigen Cultusmythen zu neuen Allegorien dienen. Wie weit es in noch späteren Zeiten unter Alexander Severus in der Symbolisirung ging, beweisen die Kunstwerke, welche unter solchem Einflusse entstanden und noch vorhanden sind. Aber schon in der Kunst der Antoninusperiode, in der Wiederverweisung aller Mythen auf Münzen und auf Grabsteinen, zeigt sich die Sucht alles zu versinnbilden. Ueberall floss damals jüdische Gnosis und Kabbala mit neuplatonischen Allegorien zusammen, welche in Alexandrien der ägyptischen Philosophenschule verschmolzen wurden. Ein rechtschaffner Philosoph durfte nicht blos ein Lebensweiser, sondern musste ein Weltweiser sein, d. h. auf gut Pythagoräisch die Weisheit aller Völker geschöpft haben. So war auch die mosaische Urage vom Sündenfalle der ersten Menschen, von Adam und Eva unter dem Erkenntnissbaume und vom verlornen Paradiese, als eine der ehrwürdigsten Sagen des Orients in die jüdischen Allegorien übergegangen, daher wir uns nicht verwundern dürfen, wenn wir auf einem der Allegorie des Menschenlebens aus weisenden Sarkofage mit dem Menschenbildner Prometheus und der ganzen mythischen Familie der Parzen, der Eleusnie und der Verwirrung von Amor und Psyche, noch ein Bruchstück aus der altjüdischen Urkunde des Menschengeschlechts finden. In dem Zeitalter, wo diese Sarkofage geschaffen wurden, war der Orient in den Occident dreifach eingedrungen durch die ägyptische Isisfeier, durch den jüdisch-gestalteten Christianismus, durch den neuern Sonnendienst und die Mithrasanbetung. Da waren auch den römischen Künstlern die biblischen Urkunden nicht mehr fremd. Sie wussten allerdings nicht vom verlornen Paradiese, sondern, wie wir im Obigen gesehen, noch von der Himmelfahrt des Elias, sowie von der ehernen Schlange, welche Moses errichtete und durch deren Anblick das Volk Israel, welches von Schlangen gebissen ward, gesundete. Bekanntlich ist jene Erzschlange in der typischen Theologie das Vorbild des Gekreuzigten. Sodann findet man in dem gekreuzigten und gegeißelten Phoenikischen der Sarkofagbildwerke ein Durchkreuzen der Christsoldne, denn auch der Dulder am Rauksaus leidet als Repräsentant der Menschheit, als Vertreter des Guten durch ihn geblidten und aufgeklärten Erdengeschlechts. Ihm hält der Greis mit jenem Sarkofagrelief (man kennt dieser Alten nun Jebelm, Moses oder Aaron) die Schlange vor, das wahre Zeichen der Sünde und Erkenntniss, der Erlösung und des Heilens. (Paradiesschlange, Mosesschlange, Aeskulapschlange).

In der neuern Kunst hat man das Erdenleben theils im idealen Sinne gleichsam Anschauungsweise versinnbildet, theils hat man sich damit begnügt, es ganz sinnlich als ein natürlichen Verlauf des menschlichen Seins im Cyklus der vier Lebensalter zu schildern. Von hieher gehörigen Darstellungen ist zunächst zu nennen das herrlichste rein lyrische Gemälde Tizians, das sich in der Bridgewater-Galerie zu London befindet. Es stellt in schöner Landschaft vier Gruppen dar mit vier reizenden blonden Mädchen auf dem Rasen sitzend vor. Der Jüngling legt seine Blonde nachdenklich die Hand über die Schulter, während sie ihn mit dem Ausdrucke heiliger Unschuld und Treue anblickt. Seitwärts zwei schlummernde Kinder und ein ebenverwachtes, geflügeltes Kind; in der Ferne ein Greis, umgeben von Todtengebeinen. So stellt sich dies Bild als ein köstliches dambildliches Idyll dar, wo der Beschauer sich unwillkürlich mit in den stillen Traum hineingezogen fühlt. (Ein zweites Exemplar trifft man im Palazzo Manfrini zu Venedig, und ein vorzügliches, wie in neuern andern Geiste empfundenes Nachbild von Sassoferrato in der Borghesischen Galerie zu Rom.) — Die bedeutsamsten Entwürfe eines Cyklus der Lebensalter haben wir von einem erfindungsgrossen Meister unsers Jahrhunderts, von dem als Bannerträger Epoche machendem Karl Friedrich Schinkel. Die betreffenden Zeichnungen gehören zu dem Bildercyklus, welcher unter Cornelius' Leitung durch Karl Heinr. Hermann und Andre in den Vorhallen des Schinkelschen Museums zu Berlin ausgeführt worden sind. In durchaus idealer Auffassung und in einem den Griechen verwandten Geiste empfunden findet man hier die Entwickelungsmomente der Cultur, der harmonischen Gestaltung des Lebens in seiner Erscheinung, insofern dieselbe aus dem Geiste der Schönheit hervorgeht, auf umfassendste und durchgebildetste Weise geschildert. Wir durchlaufen in dieser grossar-

geze, eine Hauptquelle bilden. — Einige Erdgötter (Feldämonen) des altitalischen Latium blieben auch bei dem aufgeklärteren Theile des Römervolks in Ansehn, so z. B. der Wald- und Gartengott Silvanus, der an den Werkzeugen des Baumpflegers (Gartenmesser, jungem Baumstamm und Fichtenkranz) kenntlich ist; Vertumnus (von den alten Dichtern oft erwähnt, aber von den Kunstarchäologen noch nirgends mit Sicherheit auf Denkmalen erkannt, vielleicht nach Otifr. Müllers Vermuthung eine etruskische Urbildung des Dionysos, s. Müllers Etrusker II. S. 32); der Genazgot Terminus, welcher Hermen ähnlich gestaltet auf Denaren vorkommt; die Blumgöttin Flora (wahrscheinlich aus der Frühlings-Hora entstanden); die Fruchtgöttin Pomona (ebenso wahrscheinlich aus einer Herbst-Hora gebildet) und die Stallgöttin Epona, deren Bild, wie man aus Juvenals Satiren weiss, in den Pferdeställen römischer Landjunker angemalt war. Dieselbe erhielt auch Statuen in Nischen zuweilen, wie z. B. ein auf uns gekommenes Bronzebild beweist, das im Pesther Museum bewahrt wird. — Endlich sind noch die Genii loci anzuführen, die auf Monumenten als Schlangen erscheinen, welche hingelegte Früchte verzehren.

Erdgötter, s. die Art. Gäa, Tellus und Terra. Häufig sind Erdbilder auf Sarkofagen. Zwei Fälle nennt uns z. B. auch auf dem im vorigen Artikel mitgetheilten Sarkofagrelief; die Erde als sitzende Figur rechts auf dem Reliefstück S. 507, als liegende Figur, vom Fusse des gefesselten Prometheus berührt, S. 509.

Erdmannsdorf in Schlesien. Mittheilungen, das dasige Schloss betreffend, werden im Art. „Neuere deutsche Kunst" erfolgen.

Erebos, *Erebus*, bedeutet die Finsternisse. Als Personification derselben dachten sich die Alten einen Sohn des Chaos und Bruder der Nacht, welcher mit seiner Schwester der Aether und den Tag erzeugt habe. Uebrigens sind Kinder des Erebos und der Nacht: das Schicksal, die Alter, der Tod, die Enthaltsamkeit, der Schlaf, die Träume, die Zwietracht, das Elend, der Muthwille, die Nemesis, die Täuschung, die Freundschaft, das Mitleid, die Alter, die Parzen, die Hesperiden, die Liebe und Schmerz, Furcht und Neid etc. — Ferner wird mit dem Namen des Erebos in Kinderreichen Chaosschaaren die Vorhölle bezeichnet, denn Erebos heisst auch der finstere grauenvolle Raum unter der Erde, durch welchen die Schatten in die eigentliche Unterwelt, in den Hades gelangen.

Erechtheion, *Erechtheum*, heisst nach einem mythischen Könige (dem Erechtheus oder Erichthonios) als altherkömmlich Tempelnamen auf der Akropolis zu Athen, welches in künstlerischer Beziehung ganz einzig unter den architektonischen Resten der hellenischen Blütezeit dasteht. Es ist das reiche und edelste Werk ionischen Styls, das wir kennen; seine Formen sind durchweg in einer gemessenen Schönheit gebildet, in einer Eleganz und Präcision ausgeführt, dass seine Bedeutung das äusserste Wohlgefallen, eine nie endende Bewunderung erweckt, und dass es als einer der allerwichtigsten Gegenstände für das künstlerische Studium bezeichnet werden muss. (Die nähere Beschreibung nebst den geschichtlichen Angaben s. im Art. Athen, B. I. 381 f.) Durch das bekannte Werk von Stuart erhielt man zuerst eine allgemeine Darstellung dieses Gebäudes, das schon hinsichtlich seiner Lage ein höchst interessantes archäologisches Problem bietet. Die Stuartsche Darstellung bleibt nun insofern auch gegenwärtig noch äusserst wichtig, als manche Stücke des Baues seit der durch Stuart veranstalteten Aufnahme untergegangen sind; die architektonische Detail-Zeichnung ist bis dahin zartere, feinere Motiven seiner Ausführung bedurfen eben jene höchste Vollendung der hellenischen Architektur bezeichnet wird, aufzufassen war wie andernorts so auch hier nicht Stuarts Sache, denn dieser Forscher habe hinlänglich zu thun, indem er vorerst die allgemeine Bedeutung der hellenischen Formen dem verdorbenen römischen Geschmack seiner Zeit geniebar machte. Inwood war es, der in seinem Werke über dieses Gebäude (*the Erechtheion of Athens*) mit römischer Gegenheit auf die eigentümliche Bildung der Einzelheiten dieses, der dieselben in grossem Maasstabe, ihre plastische Formation überall durch eingreifendere Profildurchschnitte darstellte und auf solche Weise Gelegenheit gab, das unnachahmliche Werk hellenischer Baukunst fast vollständig vor dem innern Blicke aufzurollen. Zugleich nahm Inwood darauf Bedacht, eine Reihe anderer attischer Baufragmente und dekorativer Stücke, die demselben reichern, glänzenderen und zierlicheren Style angehören, ebenso ausführlich mitzutheilen, so dass sein Werk das Doppelverdienst erwarb, diesen Styl uns sowohl in einer Vollendung und Ausbreitung als vergegenwärtigen, von der wir früher keinen Begriff hatten, als uns auf eine höchst charakteristische und umfassende Weise in denselben einzuführen. Doch auch die Inwoodsche Werk erreichen nicht mängelfrei. Trotzdem dass Inwood eine weit grössere Sorgfalt als Stuart dem baulichen Detail zugewandt hatte, war auch er nicht aus voller Unbefangenheit an dessen Aufnahme gegangen. So hatte er namentlich die

verschiednen Nüancen der Bildungsweise, die an den verschiednen Theilen des Gebäudes mit so höchst feinem künstlerischen Gefühl hervortreten, nicht durchwegbeobachtet; er hatte diese Formen im Gegentheil gewissermaassen verallgemeinert und dadurch ihre Bedeutung auf gewisse Weise verflacht. Diesen Mängeln hat ein namhafter deutscher Herausgeber des Iawodisches Werks abzuhelfen versucht. Es erschien letztere Ausgabe zu Berlin 1840 im Verlage von George Gropius unter dem Titel: „Das Erechtheion zu Athen nebst mehren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des H. Iawood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen herausgegeben, durch eine genaue Beschreibung dieses Tempels und eine vollständige Geschichte der Baukunst in Athen vermehrt von Alex. Ferd. von Quast, Ehrenmitglied der archäologischen Gesellschaft zu Athen." (Atlas in Grossfol. mit 42 Tafeln; Text in Oktav, 193 S., und vier Inschriftafeln.) Hr. von Quast empfing durch den mehrjährigen in Athen wirkenden Architekten Schubert eine Reihe genauerer Zeichnungen, welche die Unterschiede und Nüancen der Detailbildungen mit der höchsten Sorgfalt beobachtet sind, so dass z. B. die verschiedenen Formen der Gliederungen, die verschiedne Zierden unter den Kapitellen der Säulen und Halbsäulen auf das Deutlichste hervortreten. Diese Schubertschen Zeichnungen, in der Grösse der Originale, bilden eine sehr wichtige Bereicherung und Verbesserung des Werks; ihnen anzuschliessen sich (ebenfalls durch Schubert mitgetheilte) Zeichnungen von andern Gebäudetheilen an, theils solche, die demselben Style eingeprägt, theils auch solche die andern Gebäuden oder einer anderweitig freien Bildungsweise angehören. Diesen Schubertschen Mittheilungen hat Hr. von Quast einige nicht minder wichtige, hieher gehörige Darstellungen aus Vaïssy's *Expédition de Morée* hinzugefügt *erdichtete* *ein architektonisch* begründet. Der ebenso im architektonischen als im archäologischen Bezuge wichtige Text, ganz aus der gediegnen Feder des Hrn. v. Quast, gibt im ersten Abschnitte den Umriss einer Geschichte der griechischen Baukunst, der in seiner Vollständigkeit und in der Anwendung einer genauen historischen Kritik einen sehr erfreulichen Beitrag zu einer gründlichern Geschichte der klassischen Architektur bildet. Der zweite Abschnitt enthält die Geschichte des Erechtheions, eine genaue Charakteristik des Gebäudes und einen Versuch zur Erklärung seiner einzelnen Theile. Alle Hilfsmittel sind dabei mit sorgfältigster Umsicht benutzt und den Resultat hat, wo es auch nicht zur vollen Sicherheit erhebt, wenigstens den Anspruch auf sehr grosse Wahrscheinlichkeit. So erhebt sich diese Ausgabe des Erechtheions zu einem der wichtigsten Werke für unsere Kenntniss der hellenischen Architektur in ihrer zartesten Vollendung, und hat höchste Bedeutung für das Studium selbst der ausübenden Architekten.

Erechtheus, identisch mit dem in spätern Sagen auftretenden, nur scheinbar verschiedenen Erichthonios, ist ein mythischer attischer Heros und König genannt, den der Mythus für einen Sohn des Hefästos und der Athös oder der Göttin Athene ausgibt. Letztere soll ihn, um ihn vor den Göttern zu verbergen, in eine Kiste gesteckt und an der Tochter des Kekrops, Aglaurus, Pandrosos, oder Herse, die Schwestern der Pandrosos aber, Herse und Aglaulos, waren neugierig und entdeckten in der Kiste das Kind, welches sich in Gestalt einer Schlange befand, erwachsen vertrieben Erechtheus den König Amphiktyon und stiftete zu Ehren des Fest der Panathenäen. Seine Gemahlin war Pasithea oder Praxithea, mit der er den Pandion zeugte. Sein Grab befand sich im Tempel der Hilfreichen Athene. Nach Diodors naiver Sage war Erechtheus ein Aegypter, der bei einer Hungersnoth Getreide nach Athen brachte und aus Dankbarkeit dafür zum — König gemacht wird. Daher hier er auch der Sohn des Poseidon und der Kekrope (der Tochter des Kekrops), Cerus eingeführt und die Eleusinischen Mysterien gestiftet. Später setzte man ihn ein eigenes Heiligthum, das Erechtheion. Vergl. den Art. „Athen", Bd. I. S. 380 u. 82. Aus all den bunten über ihn vorhandnen Sagen geht hervor, dass an Erechtheus, der bei Homer ein von der fruchtbaren Erde Geborener (ein Autochthon) heisst, die erste Stiftur von Attika und die Einführung der Cultus der Pallas Athene knüpft. — Als Kind der Athene figurirt Erechtheus häufig in antiken Darstellungen. Interessant ist besonders das Gemälde einer Vase aus Volci, auf dem der kleine Er. von der Göa emporgehalten und von der Pallas in ihre Aegis aufgenommen wird, wobei Vater Hefästos zusieht. Vergl. die von Inst. der archäol. Corresp. zu Rom herausgegebnen *Mon. inedit.* 10. Auch Relifs behandeln diesen Gegenstand. Selbst Statuen der Athene mit dem Er. in Aegis kommen vor; ein solches Pallasbild steht man z. B. in der kön. Antikensammlung zu Berlin.

Eredi, Benedetto, ein florentinischer Stecher, welcher der letzten Hälfte des 18. Jahrh. angehört. Er arbeitete viel mit B. Cecchi zusammen und gab mehre Folgen grosser Blätter im Selbstverlag heraus. Unter den in Verbindung mit Cecchi ausge-

führten Gemäldestichen befinden sich z. B. folgende Blätter: die Grablegung nach Daniel von Volterra, die Verklärung auf Tabor nach Raffael, das Leben Johannes des Täufers (in 14 Bl.) nach A. del Sarto, Hero und Leander nach Gimignano, Tankred und Klorinde nach Reni etc. Sodann lauten auf Eredi's Namen: die Andreasmarter, ein Hauptblatt nach Roselli; der heil. Ludwig die Pestkranken heilend, nach Franceschini; die Ehebrecherin nach Bronzino; die Galathea und die Lucretia nach Giordano; Josef vom Engel zur Flucht gemahnt, nach Cignani; St. Laurentius an der Säule, nach Jacopo da Empoli; Judith den Holofernes enthauptend, nach Furino; u. a. m.

Eremitenbilder machen bekanntlich eine sehr zahlreiche Klasse der Heiligenbilder aus. In der Regel finden wir das Einsiedlerleben in wüster Felsengegend geschildert, wo etwa noch in der Nähe ein Quell oder Fluss vorhanden ist. Ein langer, völlig naturwüchsiger Bart und eine Kleidung von Fellen oder ein Schurzfell von Baumblättern sind die Abzeichen, wodurch sich die dargestellten Heiligen als Eremiten ankündigen. Weibliche Anachoreten sind durch ihr lang niederwallendes Haupthaar kenntlich, das ihnen zugleich zur natürlichen Bedeckung ihrer gewöhnlich nackten Gestalt dient. Das Vorbild aller christlichen Anachoreten ist Johannes der Täufer, der als junger Einsiedler in ein Fell gekleidet erscheint, ein Lamm im Arme oder auf einem Buche tragend, und ein Kreuzrohr führend. (Vergl. die Darstellung von *Murillo*, die hier im Holzschnitt folgt.) Oberältester aller heiligen Einsiedler ist sodann Paulus Eremita, der erste christliche Anachoret, der von seinem 22. Jahre an in einer Berghöhle der Thebaischen Wüste Aegyptens lebte, in die er sich zur Zeit der Christenverfolgung unter Decius (um 250) geflüchtet hatte. Er erscheint in Palmblätter oder Holzschindeln gekleidet und hat einen Raben zur Seite oder über sich, der ihm ein halbes Brot bringt. Ein vor seiner Höhle stehender Palmbaum gab ihm zugleich Kleidung und Nahrung, und ausserdem brachte ihm (wie dem Elias, dessen Speisung durch Raben wahrscheinlich hier wie in andern ähnlichen Legenden nachgebildet ist) ein Rabe täglich ein halbes Brot, aber ausnahmsweise einmal, als der heil. Antonius zum Besuche dawar, auch ein ganzes. Paulus starb im J. 342. Antonius, der bei seinem Besuche den Höhlenbruder schon absterbend fand, bestattete ihn und legte ihn in eine Grube, welche zwei Löwen ausgescharrt hatten. — Der heil. Antonius selbst, der Vater der Mönche und nächst Paulus ein wahrer Erzvater der Eremiten, vertheilte laut der Legende im J. 250 alle seine Güter unter die Armen, zog sich in die Thebaische Wüste zurück, aus welcher er nur von Zeit zu Zeit nach Alexandrien kam, wenn Verfolgungen oder Ketzereien seinen Beistand forderten, und starb in seinem Wüstenverliess im J. 356. Gewöhnlich hat er einen Stab und ein Glöckchen in der Hand, oder er trägt das sogen. Antoniuskreuz mit einem Glöckchen an jedem der beiden Enden des Querbalkens; auch hat er in der Regel ein Schwein zur Seite, das freilich ein sehr doppeldeutiges Symbol abgibt, aber nur als Sinnbild der unreinen Lüste und Begierden, die der Verführungsteufel in dem heil. Wüstenmann regmachte, gelten soll. Zu den bedeutendsten Darstellungen aus der Legende des heil. Antonius gehören die vier Tafelbilder von dem Ulmer Meister Martin Schaffner, welche man in dem grossherzoglich badischen Lustschlosse Kirchberg antrifft. Jede Darstellung füllt die Fläche einer Holztafel, welche 5 F. hoch und 2 F. breit ist. Die Figuren im Vorgrunde haben fast Drittellebensgrösse und verjüngen sich je nach ihrer Entfernung bis auf ¼ F. Der Heilige ist in diesen dramatischen Darstellungen, zu welchem Behufe auch der Horizont stets sehr hoch angenommen worden, durchaus als ein alter, sehr ehrwürdiger, aber kräftiger und gesunder Greis mit weissem Barte und Haupthaar in einer grauen Ordenskleidung, barfuss, mit dem Rosenkranze und Eremitenstabe vorgeführt. Die erste Tafel gibt den Moment, in welchem der heil. Antonius vor dem auf einer Matte von Holzschindeln todt daliegenden Eremiten Paulus betet. Paulus erscheint in gleicher Ordenskleidung als alter Mann, und Beide haben stralende Heiligenscheine. Hinter ihnen sind zwei grosse Löwen beschäftigt eine Grube zu scharren. Dies alles geschieht in einer felsigen und öden Umgebung; weiter zurück betet der heil. Antonius in einem Walde vor einem Crucifix, und im Hintergrunde sieht man ihn durch einen felsigen Hohlweg hervorkommen. Die zweite Tafel zeigt den heil. Antonius im Vorgrunde, ohne Mittel- und Hintergrund, wie er über Felsblöcke schreitet, mit zurückgelegtem Kopfe gen Himmel blickt und voll Aufregung mit der Glocke schellt, — denn er ist in der grössten Gefahr und sieht sich rings von den scheusslichsten Ungeheuern und Teufeln umgeben, welche alle ihn anzugreifen versuchen. Oben, aus einem getheilten Gewölke, erscheint ihm zur Stärkung und Hilfe der Heiland. Eine grossartige Composition, in welcher sich eine reiche und lebendige Fantasie mit brillantem Farbenspiel entwickelt!

Die dritte Tafel schildert im Vorgrunde den Heiligen, wie er von drei schönen reichgekleideten Mädchen vor dem geöffneten Eingange ihres Schlafgemaches in Versuchung gebracht wird; die Vorderste packt ihn an der Kapuze und am Mantel, er

Der junge Johannes, Vorbild der heiligen Einsiedler.
(Nach Murillo.)

aber sucht zu entfliehen und richtet seinen Blick nach oben. Zurück, im Mittelgrunde, kommen lahme und gebrechliche Männer an Krücken zu ihm, und weiter zurück, am Saum eines Waldes, baden vor ihm in einem See mehre Mädchen. Sämmtliche Figuren, welche ihn in Versuchung bringen wollen, haben Bocksfüsse und Hörner. Auf

der vierten Tafel sitzt der Heilige vor seiner Hütte auf einem Felsenblocke, wie es scheint kurz vorher mit Kornbrechen beschäftigt. Vor ihm liegt ein Buch, auf welches er seine Linke legt, während er mit der Rechten schwört. In diesem Moment steht er ein schönes Mädchen an, welches vor ihm steht und eine grosse silberne Büchse anbietet. Neben dem Mädchen steht ein umgekehrter Korb, einer Krebse ähnlich, worauf ein ausserordentlich grosser Frosch mit einem Schwanze sitzt. Das Mädchen hat, gleichwie die Dirnen auf der dritten Tafel, Hörner und Bocksfüsse. Höchst son-

(*Der heil. Antonius nach Martin de Vos.*)

derbar machen sich die stierartigen Hörner, welche aus dem reichsten Kopfputze hervorstehen. Von den Bocksbeinen der Verführerin sind vermöge der langen Kleider nur die gespaltenen Hufe — gleich Schuhen zu sehen. Weiter zurück, im Mittelgrunde der Landschaft, steht vor dem Heiligen ein rothgekleideter, mit einem Schwert umgürteter Mann, gleichfalls mit Hörnern und Bocksbeinen, ohne Zweifel der Teufel selbst. An einer Leine hat derselbe zwei grosse Hunde, welche auf dem Boden umherspüren. Der rothe Mann überreicht dem Heiligen etwas gleich einer goldnen Dose. Nebenan, innerhalb eines Geheges, weiden Schweine mit bienenartigen Flügeln. Im

der Emancipation des Fleisches. Dem genüber sitzt ein Rabe oder Essenkehrer in seiner schwarzen Amtstracht, einen grossen Besen in den Händen. Ein betrunkener Musikant, ein wahrer Galgenvogel mit blauer federgeschmückter Mütze auf dem Kopfe und mit Vogelfüssen, singt saubere Lieder. Seine Frau mit dem Kuhkopfe hat ein Exemplar von dem famosen Liedlein auf Löschpapier: „Gedruckt in diesem Jahr" in der Hand. Eine schaurige Ungestalt, ein Froschmaul mit Rattenzähnen, hilft bei dieser Musik. Ueber dieser Tollheit flattern oben Vampyre in den barocksten Gestaltungen. Darunter reitet auf dem Paradiesvogel der Poesie ein gespenstisches Kammergeschirr mit Vogelbeinen und Iltisschädel, einen Trichter mit einem Lichte darauf. Eine ritterliche Kröte, welche auf einem Häringe reitet, sticht mit ihrer Lanze den Gegner durch die Kehle. Hinten in der zweiten Abtheilung der Höhle sitzt der geprüfte Heilige im Gebet, währenddem ein Rabe ihm Brot bringt. Vom Schwein lässt sich nur der Rüssel sehen, der aus dem Rahmen hervorgrunzt und das saubere Ganze sauber beschliesst.

Gleichzeitig mit den beiden Erzvätern des Eremitenthums lebte auch Abraham von Chidane in Syrien. Schon von früher Jugend an die stillen Andachtsübungen allem Andern vorziehend floh er, da seine Aeltern ihn verheirathen wollten, in die Wüste und nahm dorthin seine siebenjährige Nichte mit, eine älternlose Waise, die er sorgfältig erzog. Gleichwohl wurde das Mädchen, von einem gottlosen Mönch verführt, zur Buhldirne und lebte als solche mehre Jahre in der Stadt, bis der Eremit, durch ein Traumgesicht belehrt, in der Verkleidung als lüsterner Buhle bei ihr eintrat und durch seine eindringliche Sprache die Gefallene wieder bekehrte und zur Rückkehr in die Wüste bewog. Man setzt den Tod des chidanischen Abraham um 350.

Ein etwas jüngerer Erzvater der Einsiedlerschaft ist der Antoniusschüler Hilarion. Dieser erscheint in Felle gekleidet, die ihm sein Meister im Eremitenthum, der Abt Antonius in der Thebaischen Wüste, geschenkt hatte. Wie der heil. Antonius in Aegypten, so war Hilarion in Syrien ein Hauptbegründer des Einsiedlerlebens. Er starb auf der Insel Cypern im J. 371. Ausser dem Fellumwurf zeichnet ihn der Drache zur Seite aus, den er mit dem Zeichen des Kreuzes verjagt hatte.

Die übrige heilige Sippschaft von Einsiedlern und Einsiedlerinnen, welche mehr oder minder in Darstellungen vorkommen, lassen wir nun in alfabetischer Ordnung folgen.

Der Schlosser Apelles, der in der Einöde sein Handwerkszeug um sich liegen hat.

Der brabantische Edelmann und Wüstling Bavo, der nach dem Tode seiner Frau sich bekehrte und zuerst in einer hohlen Eiche, später in einer Zelle bei Gent lebte, wo er im J. 654 verstarb. Er kasteite sich vornehmlich gern mit einem grossen Steine, daher er auf den Bildern einen solchen im Arme trägt. Neben ihm der hohle Baum. Ihm ist die Genter Kathedrale geweiht, wo man in der neunten Kapelle des Chorumganges die „Aufnahme des Heiligen in der Amandusabtei" (eins der besten Gemälde von Rubens) sieht.

Der Drechsler Bernhard von Tironio, gest. 1117. Dieser Heilige war ursprünglich Schäfer, und die Legende erzählt, dass ein gefälliger Wolf ihm einst ein verirrtes Schaf oder Kalb unversehrt zurückgebracht habe. In die Einsamkeit zurückgezogen übte Bernhard zum Zeitvertreib die Drechselei. Daher kennzeichnen ihn die Bilder durch solch um ihn liegendes Handwerkszeug. Zur Seite der fromme Wolf und das durch denselben heimgemassregelte Schaf oder Kalb.

Der heilige Riese Christophorus aus dem Lande Kanaan, der einen jungen Palmbaum oder einen Föhrenstamm zum Stabe hat und den die ganze Welt bedeutenden Knaben auf seinen Schultern durch das wilde Wasser eines Waldgebirgs trägt. Vergl. über diesen Atlanten des Christenthums den betr. Art. im 2. Bande, S. 442.

Demetrius von Spoleto. Ein uraltes Bild in der Spoleter Paulskirche stellt diesen Heiligen als Einsiedler mit Stralen um das Haupt dar.

Deodatus, der lange Zeit Bischof von Nevers war, mehre Kirchen und Klöster baute und zuletzt wieder zu seiner frühern Einsiedelei zurückkehrte. Diesen im J. 679 gestorbenen Heiligen findet man gewöhnlich als Eremit, doch zuweilen auch als Bischof dargestellt. Seine Kennzeichen sind: eine Kirche, die sich neben ihm erhebt oder deren Modell er trägt, und vor ihm die Figur eines vom bösen Wesen geplagten, durch ihn geheilt werdenden Weibes.

Efraim, ein syrischer Eremit, der sich als theologischer Autor und geistlicher Dichter Namen erworben hat und in Beziehung darauf mit Schriftrolle oder Buch dargestellt wird. Den im J. 378 in Asturien erfolgten Tod des heil. Efraim schildert eine byzantinische, mit dem Malernamen Emanuel Tzanfurnari bezeichnete Tafel aus dem 11. Jahrh. im *Museo cristiano* des Vatikans. Den Heiligen umringen Mönche und

herumgetragenhaaren aber gebleichten Haaren völlig umhülltes Weib wieder. Sie stammt der Regierungszeit Theodosius des Jüngern. In den Darstellungen erscheint sie häufig als Mohrin und immer, der Legende entsprechend, unbekleidet und von ihren bis über den Schoos niederwallenden Haupthaaren bedeckt.

Maria Magdalena — Am Vorbild aller christlichen Einsiedlerinnen und Büsserinnen — kennlich durch das schöne lange Haar, womit sie einst Christo die Füsse trocknete, sowie durch das Salbengefäss in der einen und durch den Todtenkopf in der andern Hand. Sie, die bisher Tänzerin gewesen, kniet ernst unter den Kreuzes des Nazareners, büsst in der Wildniss und wird als gottgefällige Seele von der Erde zum Himmel entrückt. Sie ist Schutzheilige aller Busserfingen Innen Geschlechts. In den Darstellungen erscheint sie oft mit weit ausgeschnittenem Kleide, zuweilen aber auch mutternackt, einzig bedeckt durch ihr wunderlanges Haupthaar. Wo sie nicht mehr als Büsserin in der Höhle, sondern in ruhiger Stellung oder nach der Verklärung abgebildet wird, erscheint sie gewöhnlich mit mit der Salbüchse in der Hand. Die Hauptstelle über Magdalena s. bei Lukas, Kap. VII, V. 37—48. Ihr Bekehrungstag ist der 1. April, ihr Himmelfahrtstag der 22. Juli.

Marina, Einsiedlerin im Mönchsgewand, mit einem Kind auf dem Arme. Ihr Vater war nach dem Tode der Mutter ins Kloster gegangen. Marina aber wollte sich von ihrem Vater von ihrem Vater trennen und so suchte sie durch List in das Mönchskloster zu kommen. Sie verleugnete ihr Geschlecht und errang sich, als junger Mönch verkleidet, den Ruhm eines Heiligen. Nun aber begab sich, wie oft von nun an Marina's Hoss geschah, es aber, dass eine vornehme Frau, die es mit einem zweiten Manne hielt, die Frucht ihres Sonderbundes drutete und ihrem rechten Gemahl durch Rede schon anhin, wie den wahren Grund der nicht mehr regnieungenadeten Folge unser Spiel zu bringen, berief sich die Ehebrecherin auf den schönen Klosterbruder, dem sie öfter gebeichtet habe. Damit begnügte sich indess ihr Gemahl nicht, und so wurde die unmenschliche Geschichte dem Obern des Klosters kund. Dieser, der keine Ahnung hatte von der Jungfrau unter der Mönchskutte, verstiess ohne Weiteres den schönen unschuldigten Pater auf jene Angaben hin aus dem Kloster. Bei seiner Verstossung nahm er auch die vermeintliche Pater Marinus das am Kloster abgesetzte Kind mit sich. Geduldig pflegte es der jungfräuliche Mönch mit aller Sorgfalt, und immer wieder verschien er einfach seine Unschuld beteuernd, vor der Klosterpforte, um wenigstens das Vater wiederzusehen. Endlich nahm man den engelreinen Sünder wieder in der Klause auf, doch musste die Mönchin zur Strafe für ein Vergehen, dass sie nicht halte begehen können, die niedrigsten klösterlichen Dienste verrichten. Auf den Umstand, dass die Klosterleute endlich bei dem glatt und barfuss bleibenden Mönche auf ein andres Geschlecht hätten schliessen müssen, nimmt die Legende keine Rücksicht. Sie berichtet vielmehr, dass man erst beim Tode des vermeintlichen Marinus die eigentliche Marina und somit die ganze Grundlosigkeit jener Angeberei erkannt habe.

Marinus, Patron der Maurer und Steinmetzen, mit den Attributen: Kelle, Hammer und Meissel. Er war als Werkmann bei der Erbauung von Arimisium (Rimini) mit beigezogen und hatte sich dann in einer benachbarte Waldung am Berge Titus als Eremit zurückgezogen. Marinus starb in seiner Waldeinsamkeit gegen Ende des 4. Jahrhunderts. Die später auf dem Titus erbaute Stadt nahm ihn zum Schutzheiligen und heisst nach ihm *San Marino*.

Marius, der heilige Einsiedler mit dem Hahn. Laut der Legende soll einst, als die Reliquien dieses Seligen in feierlicher Prozession herumgetragen wurden, ein Hahn aufgeflogen sein und sich auf die heiligen Gebeine gesetzt haben. Zur Strafe dafür sei der Hahn sofort stumm geworden und habe nicht allein nie wieder krähen, sondern auch sie wieder fliegen können. Wahrscheinlich soll das Hahnattribut aus den Marius Wachsamkeit für den rechten Glauben besagen.

Martinus Eremita. Erscheint in den Darstellungen an einem Felsen gelehnt.

Nikolaus von der Flüe, der berühmte schweizerische Klausner, mit einem Dornbusch und dem Teufel zur Seite, der ihn einst in einen solchen geworfen hatte. Dieser ehemals fromme als patriotische Mann war 1417 zu Sarnen in Unterwalden geboren. Er bewährtschaffete mit Aellern und Kindern zusammen das väterliche Landgut, machte auch verschiedene Kriegszüge mit, in welchen er mit Heldenmuth focht, und sorgte als Landammann von Unterwalden mit grosser Umsicht und Weisheit für das Wohl seines Kantons. Nachdem er so fünfzig Jahre hindurch ein thätiges Bürgerleben in aller Gottesfurcht geführt und bereits zehn Kinder um sich versammelt hatte, fasste er unter Einwilligung seiner Frau den Entschluss Eremit zu werden, zu welchem Zweck er eine einsamliche Gegend unfern von Saxeln erkor, wo

er von aun an seine Zeit lediglich dem Himmel weihte. Bald verbreitete sich die Sage, Vater Niklas sei so gottbegnadigt, dass er ohne alle irdische Nahrung beisteuern könne und rein von Sakrament lebe. Nun wallfahrteten von nah und fern Massen Volkes zu ihm, und Jeder, der Rathes und Trostes bedurfte, suchte und fand Beides bei ihm. Inzwischen hatten sich gewaltige Reibungen unter den Schweizerkantonen eingestellt; die grössern aristokratischen Kantone wollten die kleinern volksherrlich gesinnten (damals Freiburg und Solothurn) nicht als zum Schweizerbunde gehörig anerkennen, und das Zerwürfniss war bereits soweit gediehen, dass unter den heftigst zuwartenden Luchsaugen auswärtiger Tyrannen die Freiheit der ganzen Schweiz auf dem Spiele stand. Da erschien, von edlen Patrioten der Bundesweihe angefordert, der Waldbruder Klaus von der Flüe wie ein gottgesandter Heilengel in der Versammlung der zerworfenen Eidgenossen und mahnte hier in so wunderkräftiger Rede zur Eintracht, dass man noch an demselben Tage (22. December 1481) sich in Frieden vereinigte, Freiburg und Solothurn feierlichst zu Bundesgliedern erklärte und so die alte Freundschaftsverhältniss, das zum Zusammenhalten der Republiken und zur Abwehr der lauernden Raubsucht des Auslands so nöthig war, abermals bestätigt wurde; ebenso Entgegenkommen wiederherstellte. Nachdem er durch Eintrachtstiften das Bruderwürgen, die Reibung der Schweizerfreiheit, vollführt hatte, kehrte der fromme Klausner so einfach wie er gekommen, aber begleitet von den Dankgefühlen und Segnungen aller Eidgenossen, in seine Einsiedelei zurück, wo er am 22. Mai des Jahres 1487 verstarb. Die gesammte Schweiz trauerte um ihn und verehrte ihn fortan als den thatsächlichen Schutzheiligen des geeinten Vaterlands. Papst Clemens X. sprach ihn nachmals (im J. 1571) noch kirchlich heilig.

St. Onufrius — *Sanct Onofrio* — lebte laut der Legende sechzig Jahre in der Einöde und brachte es in der strengen seiner Eremitenanacht soweit, dass er nur noch einem Wild des Waldes glich. In den Buchstaben erscheinen er entweder mit Blättern bekleidet oder in Felle gehüllt, bisweilen auch über und über behaart, auf allen Vieren sich bewegend und von Jägern und Hunden verfolgt, die den Verwilderten für ein Waldgeister halten. Die Verwilderung leitet Art wikrem freilich sehr wörig; namentlich hat Hans Schäufflein gern den wildgewordnen Waldheiligen geschildert. Unter den Bildern auf der Burg zu Nürnberg sind zwei dergleichen. Das eine zeigt den überlebt ernsten Eremiten im Bücher lesend, im Hintergrunde die verfolgenden Jäger und Hunde. Das Gegenstück zu diesem kräftig und sattig kolorirten Bilde schildert den Einsiedler, wie er die Hunde durch zauberhaft ungefügl. Hier wieder der mit Haaren bedeckte Körper, das Gemälde übrigens ebenfalls durch die bei Schäufflein sonst seltene Kraft und Härtheit ausgezeichnet.

Olivo or Ariano, Eremit im 12ten. Neben ihm die Einsiedlerhütte, auf dem Dache ein Falke sitzt. Dieser hatte sich vor dem Jäger auf das Eremitendach gesetzt, und der Waidmann konnte des Vogels nicht eher wieder habhaft werden, als bis der heilige Mann es erflehte.

Pelagia Mima, Eremitin mit den Kennzeichen der gewesenen Schauspielerin. Sie war als eine Theaterpuppe in die Kirche getreten, weniger um sich an ersehen als die Andacht Andrer zu stören. Da machte sich die Predigt von selbst. Sie ward tiefen Eindruck auf die Heidin, dass sie sich alsbald taufen liess, ihren bisherigen Namen Margaretha mit Pelagia vertauschte und nun in einer Hütte bei Antiochien bei Jerusalem die harte Rolle einer einsiedlerischen Büsserin durchspielte. (Pelagia's Leben fällt um Beginn des 5. Jahrh. Sie war eine Antiochenerin und wird bald Mim, bald Metretrix zubenannt.).

Petrus Damianus, mit einer Geissel in der Hand und dem Kardinalshut neben sich. Ersterer führt er, weil er die Selbstgeisselung dringend den Mönchen empfahl; den kirchenfürstlichen Hut aber hat er, weil er Cardinalbischof von Ostia war.

Prokop von Böhmen, der Einsiedler mit dem Birsch. Er war einst auf Abhaung eines Baumes beschäftigt, als ein von dem Böhmerfürsten Ulrich verfolgter Hirsch sich hinter ihn Büchlete und dadurch unverscharbar machte. Prokopius war später Abt eines von demselben Fürsten gestifteten Klosters und starb als solcher im J. 1053.

St. Sabas, der Einsiedler mit dem Apfel, gest. 531. Er bekam einst Lust eines Apfel zu essen, überwand aber seine beissende Begier danach und warf denselben, der ihn mit Entsetzen an die Sündfrucht des Paradieses gemahnte, weit von sich.

St. Sebald, der Einsiedler mit langem Stabe, ein Kirchenbeutel trägt und das Ochsenpaar neben sich habend, das seinen Leichenwagen zog und an Berg stehen bleib, wo sich nachmals seine berühmte Namenskirche (zu Nürnberg) erhob. Sebaldus war der Sohn eines Dänenkönigs, lebte im 8. Jahrh. und hatte sich in einer

Wald des Frankengaues, in der Gegend des heutigen Nürnbergs, angesiedelt, um hier als Heidenbekehrer zu wirken. Die kirchliche Anerkennung dieses Heiligen und Patrons von Nürnberg erfolgte erst im J. 1424. Sein Fest fällt auf den 19. August. An ihm ein Erzwerk Peter Vischers weltberühmten Sebaldusgrabes sind die Wunder des Heiligen an den beiden Langseiten des Untersatzes in mässig erhobener Arbeit dargestellt. Diese Reliefs sind das Allervortrefflichste am ganzen Grabmal, haben aber, weil sie nicht so in die Augen stechen wie die allbekannten Statuetten der Apostel, lange Zeit mindere Beachtung erfahren.

Serapion, der aus dem Fenster gestürzte Eremit. Vergl. den bes. Art. über diesen Heiligen.

Safronia, die Einsiedlerin, die in den Darstellungen von Vögeln umgeben erscheint, welche Blumen in den Schnäbeln tragen. Laut der anmuthigen Legende bedeckten die Vögel das Waldes die nackte Leiche des heil. Weibes mit Blumen.

Theodosius, der mit Waisen und Armlosen dargestellte Eremit. Im wolle der Kaiser Anastasius für die eutychianische Sekte durch Bestechung gewinnen. Der heil. Mann schenkte indess die Seele Gottes, die ihm der Kaiser gesendet, den Armen und spendete dem hohen Herrn in einem derb abweisenden Briefe. Dafür ward er gefangen genommen und in Eisen geschmiedet. Sein Tod erfolgte im J. 529. Geschmiedet findet man neben dem Dargestellten die kaiserlichen Geldsäcke.

Zum Schluss mag ein allgemeines Verzeichniss von Darstellungen folgen, welche die verschiedenen hier angeführten mehr oder minder strengen Männer und Frauen der Einsamkeit und Beschaulichkeit einzeln oder in Gruppen zur Anschauung bringen. Zunächst muss das anziehende Bild in Erwähnung kommen, welches einen Theil des beschämen, die Anbetung des Lammes in grosser Ausführlichkeit nach der Apokalypse wiedergebenden Altarwerks der Gebrüder van Eyck bildet. Eine der untern Flügelthüren steht nämlich die ganze Schaar der legendarisch wichtigsten Einsiedler dar, wie dieselben in der Felsenschlucht hervortreten und hinter der heiligen Pilgerschaar zur Anbetung nahen. Voran schreiten die Beiden, welche das erste Beispiel einsiedlerischer Zurückgezogenheit gegeben haben, Paulus Eremita und Antonius der Grosse. Hinzugesellen die beiden heiligen Frauen, welche ebenso die grösste Zeit ihres Lebens in der Wüste zubrachten, Maria Magdalena und die Ägyptiache Maria. Höchst charaktervoll und von mannigfach verschiedenem Ausdruck sind die einzelnen Köpfe; jede dieser das Eremitenthum repräsentirenden Gestalten trägt die Geschichte ihres Lebens in ihren Zügen. Würdige Greise stehen vor dem Beschauer, der Eine kräftiger, Andre geschlichter, befangener, hinfälliger. Begeisterte Paradiesvögel erheben mit ihr Haupt, während Andre schlicht, mit leis humoristischem Blicke, nebenherschreiten, und wieder Andre noch ringend im Kampfe mit ihrer bestialischen Natur erscheinen. Es ist ein merkwürdiges Bild, das uns tief in die Geheimnisse des menschlichen Herzens hineinführt, — ein Bild, das jederzeit den reichen Werken der Kunst wird zugezählt werden müssen. Aeusserst anmuthig ist der landschaftliche Hintergrund, die Felswand der Schlucht und darüber der grüne bewaldete Berghang und die fruchtbeladenen Bäume. Das Auge müsste sich hier in das reiche Einzelleben der Scharen verlieren, wenn es nicht immer wieder auf den bedeutsamen Vordergrund zurückgeführt würde. — Der Ähnlichkeit und das Vorbild aller Einsiedler Täufer Johannes in der Wüste, dargestellt von einem bedeutenden niederdeutschen Meister in dem Bilde unter Nr. 105 der Kabinette der Münchener Pinakothek. Dies Gemälde trägt die von Dr. Waagen für falsch erklärte Bezeichnung: „Hugo van der Goes 1472“, steht aber in Charakter, Gefühlsweise, Gewand und besonders in der Färbung unglaublich näher dem Hans Memling. — Eine Darstellung des jugendlichen Johannes vor einer Felshöhle, der begeistert auf das Kreuz hinweist, das ihm zur Seite befestigt ist, von Raffael in der Tribüne des Uffizienmuseums in Florenz. Mehr Nachbildner von den Hände verschiedener raffaelischer Schüler, in der Gal. zu Darmstadt, in Bologna, Paris, in England und anderwärts. — Die heil. Magdalena in einem äusserst anziehenden Gemälde von Raffaels Landsmann Timoteo della Vite, welches sich in der Pinacoteca zu Bologna befindet. Hier sehen wir die erste einsiedlerische Einsiedlerin in ihrer Höhle stehend, von den Haaren bis auf die Füsse umgeben und von einem rothen Mantel bekleidet. Sie neigt ihr Haupt anmuthig nach der linken Schulter. Dies noch allerthümlich gehaltene Bild ist vortrefflich durchgeführt; der Mantel fällt in schönen grossen Falten herab, die Mantel ist weich und warm, der Gesichtsausdruck ungemein zart und gemüthlich. — Berühmte Magdalena von Correggio in der Dresdner Gall. — Halbiger der Magdalena von Quintin Messys in der Antwerpener Akademie; eine Wiederholung davon in Corshamhouse. — Die Eremiten Paulus und Antonius in der Wüste, Gemälde von Lukas van Leyden in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien; wahr-

versuchte St. Anton, ein Bild desselben Meisters in Siena, gestochen vom jüngern Lasinio. Die Martermutter Erermiten, Bild von Ebendemselben im Nonnenkloster des Sacri, das Pasquai zu Madrid. Magdalenenbilder Spagnoletto's in der Kath. zu Granada und im neuen Pal. zu Madrid. Die Ägyptische Maria von Dems. in der Dresdner Gall. und im Madrider Pal. Das Dresdner Bild zeigt die langhaarige Aegyptin beleud vor ihrem Grabe, wo ihr vom Engel ein weisses Tuch gereicht wird. Im Stich von M. Pitteri bekannt. — Die Antonusversuchung, grosses Blatt von Jaques Callot, welches die lustigsten Teufeleien darbietet und abgesehen von der etwas überladenen Gesammtcomposition wenigstens in seinen Einzelheiten ein wahres Labsal für jeden Betrachter ist. — St. Wilhelm, der Eremit in der Einöde von Malerai, dabei auf einer Erhöhung Begrend und mit den Händen an einen Ast gebunden beiend; sodann St. Albert, Wilhelms Gefährte, ebenfalls an einen Baum gebunden, etwas nach rechts gewendet, wo ein Berg liegt, — zwei Radirungen von Salvator Rosa. Gleichnamige Compositionen Rosa's kennt man in Stichen von Frenzer und Holzmann. — Ein heil. Anton von Pierre Mignard in der Wiener Gall. — Bernardus Eremiten in Felsenhöhlen von Gerhard Dow in verschiedenen Gallerien. — Nikolaus von der Flüe (Bruder Klaus) unter den streitenden Eidgenossen, Composition des Zürichers Ludwig Vogel. — Der heil. Goar den Fischern an Rhaine das Evangelium predigend, Gemälde von Breuiauer Emil Ebers zu Düsseldorf. — Die Apyphiche Büssern St. Marina, nach der Erzählung des Dichters Clemens Brentano dargestellt von Ed. Steinle. — Magdalenenstatuen von Canova, Emil Wolff und Franc. Ciccarelli.

Erfurt, die alte Hauptstadt Thüringens, verdankt ihren Ursprung Benediktinermönchen, die sich auf dem dasigen Petersberge niederliessen, die wilden umwohnenden Jäger zum Christenthume bekehrten und sie zu Ackerbauern machten. Schon frühzeitig wurde diese Stadt blühend durch Handel, Gewerbe und die Fruchtbarkeit des Bodens, so dass immer neue Dörfer und Gehöfte sich in den Kreis ihrer Umwandung schlossen. Den ältesten Verkehr trieben sie mit den jenseits der Saale wohnenden Sorben, mit welchen sie tauschten. Spätterhin verkehrte das freie zur Hansa gehörige Erfurt mit Nürnberg und Augsburg, Hamburg und Lübeck. Die Hauptauslfuhr bestand in Wald und brachte immense Summen ein. Der neue Weg nach Ostindien, die Einführung des Indigo, immer Unterhalt von ein grosser Brauer, der 4000 Bauer verzehrte, brachten sie von ihrer hohen Blüte herab. Manches Denkmal der Kunst mag schon damals untergegangen sein. Noch jetzt hat die Stadt 2 Stunden im Umfange, zählt noch heut an 3 Thürme der vorsiebenten Bauart, hat ausser zieliges geschlossenen noch 14 ganghare Kirchen, grossen Theils in gutem Style gebaut, nebst Kapellen etc. Der Anblick dieser religiösen Denkmale erinnert noch mächtig an Erfurts mittelalterliche Blüte.

Der Dom, so berichtet die Chronik, dankt seinen ersten Ursprung dem deutschen Apostel Bonifacius, der auch anfangs eine Kapelle gestiftet, dann ein Bisthum errichtete und zum ersten Bischof seinen Schüler Adolar erhob. Mit dem Nachfolger desselben, Eobanus, erhoben dasselbe schon wieder und wurde in ein Stift für Chorherren umgewandelt. Wie der Dom noch jetzt steht, geiset er in seinen einzelnen Theilen den verschiedenen Zeiten an.

Auf dem schönsten und ausgedehntesten Platze der Stadt, dem Graden (auf erhaben), erhebt sich derselbe auf einem Felsenhügel. Zu seinen doppelten Portalen führen 80 breite in eine Spitze laufende Stufen hinauf. Wenn man die breiten Stufen hinansteigt, auf der linken Seite der sogenannten Cavate, befindet sich, eingeklitzt in das Gemäuer, eine mit der Treppe aus einem Steinblock gehauene sehr zierliche alte Kanzel in gothischem Style, in der Volksprache die Tetzel-Kanzel genannt, weil Conz Dominikaner von derselben einst den Ablass gepredigt haben soll. Der untere Theil der zart ausgehauenen Treppe ist bereits durch die Zeit und Witterung zerstört, nach fehlt ihr die Bedachung, die sie wahrscheinlich bei ihrer eigentümlichen Construktion früher gehabt haben mag. Dieser Theil ist dem angrenzenden Gemäuer ähnlich, unstreitig dem älteren Baue an, mag, nicht fern von einem altergrauen Wunderbildnisse Madonnenbild, in frühester Zeit dazu gedient haben, dass von ihr herab den Wallfahrern gepredigt wurde.

Wendet wir uns nun um die sogenannte Cavate des Chores herum, die mit einem in gothischer Weise durchbrochenen Steingeländer eingefasst ist, so treten wir bald neben einer zierlich gehauten Kapelle und dem Chore durch eine sehr einfache Thür in den Kreuzgang. Von diesem Punkte aus ist rechts eine Thür, die unter dem Thurme weg in die Kirche führt, daneben aber befindet sich der Aufgang zu der grossen Glocke, dessen ausgetretene Stufen an die Legionen, die sie besuchen, erinnern. Links zieht sich der Kreuzgang herum und aus demselben kann man die blos mit

eisernen Gittern verschlossenen Kapellen deutlich überseben. An sie schliessen sich die alten Wohnungen der Chorherren und das Domarchiv an und enden unmittelbar am Schiff der Kirche. Weniger dem Einflusse der Witterung preisgegeben, indem er gegen Nord und West von der Kirche gedeckt ist, hat sich dieser Kreuzgang, trotz seines grauen Alters, noch ziemlich conservirt, so dass, während die figurenzeigenden Grabsteine des Fussbodens durch menschliche Fusstritte ausgehöhlt sind, alle seine Säulenformen und sonstigen Ornamente noch durchaus selbst bis auf kleinere Ranken kenntlich und erhalten sind. Hier wird der Beschauer unwillkürlich zum höchsten Ernst gestimmt, diese grauen Hallen haben etwas höchst Feierliches und über ihrem Fussboden hoch hinauf ist üppiger Graswuchs, befruchtet von der Asche von Generationen. Der Eindruck auf das Gemüth muss gefühlt werden, zu beschreiben ist er nicht. Alter und Bauart erinnern ganz an die 4 Stunden entfernte Arnstädter Frühkirche. In seinen ältern Theilen ist dieser Kreuzgang überaus interessant wegen der völlig gleichmässigen Weise, in der er, zwischen dem romanischen und

gothischen Baustyle in der Mitte stehend, an den Eigenthümlichkeiten beider Style theilnimmt; in seinen spätern Theilen gehört er der reichen Ausbildung des rein gothischen Styles an. Da er mit Einsturz drohte und dabei für den Dom selbst die schlimmste Gefahr befürchten liess, weil er den Boden des Hügels, worauf der Dom sich erhebt, nach Art eines Substruktionsbaues festhält, so hat der jetzige König von Preussen die ziemlich kostspielige Ausbesserung und Sicherstellung desselben auf Staatskosten anbefohlen. Treten wir aus diesem Kreuzgange in das Innere des Domes, so befinden wir uns unter einem über 80 Fuss hohen Gewölbe, welches den mächtigen Thurm mit seinen zahlreichen grossen Glocken trägt und zwischen Schiff und Chor ausgespannt ist. Rechts befindet sich der letztere, gehalten durch ein mehr als 90 Fuss hohes Gewölbe ohne Säulen oder einen andern Stützpunkt als seine ausserhalb angebrachten Strebepfeiler. Eine verschliessbare hohe Thür von getriebener Eisenarbeit scheidet ihn von den übrigen Theilen ab. Prachtvoll durchscheint die Morgensonne die ächte Glasmalerei der nahe aneinander stehenden hohen Fenster, die lebendigste Farbenpracht ohne greelle Beleuchtung entwickelnd, so dass das schöne

Bild des hohen Altars noch nicht ganz deutlich erscheint. Zu beiden Seiten erheben sich die altgothischen Chorstühle, deren künstlich geschnitzte Hautreliefs noch die Aufmerksamkeit jedes Kenners erregten. Hier befindet sich auch ein Reliquienschrein und ein merkwürdiger Candelaber in Bronzeguss. Es ist dies ein in Lebensgrösse aufrecht stehender Mann, der in beiden emporgehobenen Händen Dolche trägt, auf welche die Wachskerzen gesteckt werden.

Wenden wir uns nun zurück nach dem Schiff der Kirche, so bleibt zur Rechten die Sakristei liegen, dann erst steigen wir einige Stufen hinab und haben zur Linken einen steinernen Sarkofag mit einem grossen eisernen Gitterwerk umgeben, der die *Gebeine* der obengenannten Bischöfe enthält. Hoch über demselben an der Wand hängt ein im Helldunkel gemaltes Bild, eine heilige Familie, welche Einigen, freilich ohne Noth, ein Correggisches Werk scheint. Auf beiden Seiten springt das Schiff bedeutend über den Chor hinaus und hat zwei nicht beengte cannelirte Säulenreihen, viele Altäre, auf welchen nach katholischem Ritus je nach den verschiedenen Festen auch verschiedene Heiligenbilder aufgestellt werden, an denen die Kirche keinen Mangel zu haben scheint und die bald mehr bald weniger gut genannt zu werden verdienen. Unter ihnen ist ein heil. Hieronymus zu erwähnen. Zunächst auf der linken Seite steht der Epitaf des zweiweibigen Grafen von Gleichen, aus der Benediktinerabtei bei ihrer Umwandlung in Festungswerke hierher gebracht. Daran grenzt ein schönes gutgearbeitetes Bildwerk in Sandstein und ein kolossales Freskobild, den grossen Christoph darstellend. Es verdient auch der herrliche gehauene Taufstein gesehen zu werden, sowie die gusseiserne Kanzel, die erst in der Neuzeit in Berlin gegossen wurde. In der Nähe derselben befindet sich ein liebliches Madonnenbild von *Lukas Kranach*. Uralte auf Goldgrund gemalte Bilder umgeben noch die Säulen und auch die Orgel ist ein vollröniges grossartiges Werk. Nach der Seite der Severikirche zu befindet sich ein grosses Radfenster, welches, wie die Sage berichtet, den Umfang der frühern grossen Glocke haben soll, die bei dem grossen Brande Erfurts herabschmolz und deren Klöpfel auch noch im Grunde des Thurmes liegt. Der Thurm, von beträchtlicher Grösse und schöner Bauart, hat zweimal sehr durch Feuer gelitten, zuerst beim grossen Brande, zuletzt zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, wo der Blitz in seine kupfernen Spitzen schlug und dieselben im Feuer verzehrte. Dieser Domthurm, der eine 275 Centner schwere Glocke enthält, ist durch die Fürsorge Schinkels gänzlich reparirt und befestigt worden. Sehr imposant nimmt sich die grosse Plattform um die Kirche mit den beiden Treppen aus, die schon früher mit glücklicher Beibehaltung des Styles neu erbaut worden ist. Die Restauration der Kirche selbst, vom Domvermögen bestritten, ist nicht nach dem puristischen Princip angeordnet worden wie die des Bamberger Domes, sondern nach dem historisch-conservativen. Man hat nicht nur alle Denkmale der verschiedenen Jahrhunderte gelassen, die das Gebäude erlebt und in denen es den Bewohnern von Erfurt als Andachtsort und heilige Grabstätte gedient hat, sondern man hat auch alle Monumente der Stadt, die der Sturm der politischen Umwälzungen einer gesicherten Stätte beraubt hatte, hier versammelt und ehrenvoll aufgestellt. Dies erfährt die vollkommenste Billigung durch den feingebildeten Kunstfreund Ludwig Schorn, welcher, missgestimmt über das Verfahren im Bamberger Dome, in einem Schreiben aus Erfurt vom 7. Juni 1841 sich folgendermasen ausspricht. „Die Wiederherstellung eines Gebäudes im Style seiner Erstehungszeit lässt sich füglich nur in Bezug auf seine architektonischen Formen denken, indem man diese ergänzt oder von spätern unverständigen, unpassenden und entstellenden Zuthaten befreit. Was aber die Jahrhunderte, in denen das Gebäude der Menschheit gedient hat, in ihm als Denkmäler ihrer Vergänglichkeit und seiner Dauer aufgehäuft und als fromme Stiftung hinterlassen haben, auch wenn es nicht mit dem Geiste seiner Gründungszeit harmonirt, soll man nicht herauswerfen und zerstören; denn darin liegt ja das Zeugniss seines Alterthums und seiner grossen Bedeutsamkeit, dass die fliehenden Jahre sich an seine Mauern heften und Zeichen von dem, was sie gefühlt und gedacht, gewollt und vollbracht, daran zurücklassen mussten. Wo gäbe es ein herrlicheres Monument für die ganze Geschichte einer Stadt, als ihre Kirche? Ihr geistliches und weltliches Regiment, die Macht und der Reichthum ihrer Familien, der Gemeingeist der Korporationen, die Frömmigkeit der Privaten zeichnet sich von Jahrhundert zu Jahrhundert an den Stiftungen und Denkmälern, die allmälig die Kirche schmücken und füllen, jedes freilich den Geist des Augenblicks bezeichnend, in dem es entstanden ist, und desshalb alle zusammen ohne harmonische Einheit. Wer dürfte aber die beschränkte Harmonie und Schönheit eines menschlichen Kunstwerkes, die nur aus dem Erguss eines einzelnen Geistes entspringen kann, da verlangen, wo von dem grossen Kunstwerk die Rede ist, welches die Zeit an der Bildung der Menschheit vollbringt? Was müssen Zeitgenossen

und Nachkommen von uns sagen, wenn wir uns herausnehmen aus Ehrfurcht für das 12., 13., 14. und 15. Jahrhundert alle Denkmäler des 16., 17. und 18. zu entfernen, die ihnen historisch wichtiger sind als jene frühern? Dagegen möchte man einwenden: die Kirche ist ein Haus Gottes und nicht ein Tempel für die Nationalerinnerung; nur was jenen Zweck entweder befördert oder sich ihm zur Einheit unterordnet, darf bleiben, alles Andere was entweder den Eindruck des Erhabenen mindern oder die Aufmerksamkeit ablenken könnte, mag einen passendern Ort suchen und erhalten! Dieser ganz ästhetischen Einwendung setze ich nur die Frage entgegen: Tragen nicht sittliche und religiöse Eindrücke ebensoviel und mehr noch zur Beförderung der Andacht bei als ästhetische? Und finden wir jene nicht in ihrer reinsten und kräftigsten Aeusserung vor den Denkmalen unserer Vorfahren? zumal jedes derselben in einer Kirche aufgestellt noch besonders darauf berechnet ist, die Erinnerung zu frommer Andacht und gutem Entschluss zu erheben. Auch will ich gern jene Einwendung gelten lassen, wenn von einem neuen Gebäude die Rede ist, dessen Styl und Eindruck rein erhalten werden soll. Hier wird man darüber zu wachen haben, dass nichts Unpassendes, nichts die erhabene Einfachheit Störendes darin angebracht werde. Wo aber schon Jahrhunderte geschaltet haben, wird man die Todtenämter, welche sie mit greifbaren Zügen an die Wände verzeichneten, nicht hinwegtöschen können, ohne sich eines Unrechts gegen die Geschichte schon desshalb schuldig zu machen, weil das Neue, was man doch hier und da an die Stelle des Alten zu setzen genöthigt wird, noch weniger authentisch, noch weniger historisch, eben nur eine Restauration, ein apokryphisches Flickwerk des Alten ist. Ein Denkmal, das eine Geschichte durchlebt hat, eine Geschichte zumal, die einem lebendigen Volke theuer ist, darf man nicht mehr als ein blosses Kunstwerk betrachten und rücksichtlos nach den Forderungen der Kunst behandeln."

Im Innern hat der Dom durch die Wiederherstellung ein reinliches und imposantes Ansehn gewonnen. Das Schiff ist nicht gut angelegt und obendrein durch eine grosse moderne Orgelbühne beengt, von der jedoch eine prachtvolle Orgel in den kräftigsten Tönen erklingt*). An der Seitenwand hat man eine gewirkte Tapete aus dem 15. Jahrh. befestigt, die sich im Domschatze befand. Sie ist ganz im Style der nach Frankreich verbreiteten Schule des Jan van Eyck, und stellt eine Verkündigung in noch ziemlich erhaltenen Farben dar. — Unter dem kolossalen, 1499 in Oelfarbe auf die Mauer gemalten und wohlerhaltenen Bilde des grossen Christoph ist der ehemals auf dem Petersberge gewesene Grabstein des Grafen von Gleichen und seiner zwei Frauen in die Wand eingesetzt. Dieses Denkmal gehört wohl zu den bedeutsamsten Skulpturwerken, die sich aus dem 12. Jahrh. erhalten haben. Die drei lebensgrossen, im stärksten Relief aus der Steinplatte herausgearbeiteten Figuren sind völlig bemalt. Die Gesichter sind platt, die Augen geschlitzt und in die Breite gezogen, die Tracht die im 12. Jahrh. gewöhnliche, der byzantinischen verwandte. Der Graf in der Mitte hat ein dickes, hinten übergekämmtes Haupthaar, und den einfachen langen Waffenrock. Die beiden Frauen sehen einander ähnlich und ihre Gesichter sind nicht ohne Feinheit und jugendliche Anmuth. Betrachtet man aber die Reste ihrer Gebeine, die in einem gemeinsamen Grabe beigesetzt waren und jetzt hinter dem Hochaltare aufbewahrt werden, so findet man den Schädel der Orientalin an den feinern und edlern Formen heraus, welche die kaukasische Rasse bezeichnen. Die Gebeine des Grafen rechtfertigen seine fast kolossale Gestalt auf dem Grabsteine.

Der Domchor, im schönsten Style des 14. Jahrh. erbaut, macht einen unvergleichlichen Eindruck von Würde, Pracht und Erhabenheit. Es ist unmöglich sich ein schöneres Gotteshaus zu denken als dies leichte zierliche Gewölbe, das auf hohen schmalen Pfeilern ruht, zwischen welchen die prachtvollsten gemalten Fenster wie eine Mosaik aus leuchtenden Edelsteinen emporsteigen. So stellt man sich die hundert Kapellen vor, welche nach Boisserées Entwurf die Kirche des heiligen Grabes umgaben. — So wenig als an dieser Architektur kann man sich an dem wunderschönen Bilde von Lukas Kranach sattsehen, das an der Seitenwand des Chores befestigt ist. Hier ist er ganz der deutsche Francia! Welche Lieblichkeit in den Köpfen der Maria, des Kindes, der Katharina und der beiden Engel! Welche Innigkeit der Empfindung, welche Zartheit des Gefühls, welche Glut der Liebe spricht aus ihnen! Und die Farbe athmet noch den wärmsten Hauch des Fleisches, die tiefste, gesättigtste Pracht der Gewänder. Das Bild ist aus dem J. 1509, gehört also in die erste Zeit von Kranachs Aufenthalt in Sachsen, der nicht über 1504 zurückzugehen

*) Die mit Oelfarben bemalten Glasfenster des Schiffs, welche der famose Gemälderestaurateur Pereira verfertigt hat, werden doch hoffentlich jetzt verschwunden sein?

scheint. Niemand weiss wo er in der Schule gewesen; in Nürnberg bei Wolgemut oder Dürer gewiss nicht, da er keine Verwandtschaft mit ihnen hat. Sollte er nicht in Bologna bei Francesco Francia verweilt haben, während Martin Schaffner aus Ulm aller Wahrscheinlichkeit nach seine Studien in Mailand machte? War doch Dürer in Venedig und kam als Deutscher zurück; warum sollten wir seinem Zeitgenossen nicht dasselbe Verdienst zuerkennen?

Ausser dem Dome sind gangbare katholische Kirchen von mehr oder minder schönem Bau und Alter: die Allerheiligenkirche mit hohem schlanken Thurme; die Schottenkirche mit Kuppelthurm; die Lorenzkirche mit spitzem Thurme; die neue Augustinerkirche; die Martinskirche und die nicht sehr alte Neuwerkskirche.

Unter den Kirchen des evangelischen Cultus zeichnen sich durch Grösse und reine Bauart aus: die Predigerkirche und Barfüsserkirche. (In der erstern will man neuerdings ein Bild aus der Schule der Vaneycks aufgefunden haben.) Ferner gehören den Evangelischen: die sehr alte Reglerkirche (mit einem schönen Wolgemutschen Altarbilde), die neuere Kaufmannskirche, die alte Augustinerkirche (mit einem kronenartigen gothischen Thurme und einem Lutherbilde von Lukas Kranach), die kleine Michaelskirche, die Andreas-, die Thomas- und die Hospitalkirche.

Die alte Kirche auf dem Petersberge, eine prachtvolle Basilika aus dem 12. Jahrh., ist längst in ein Magazin für die Festung verwandelt; doch sieht man noch im Innern die viereckigen, auf schön verzierten Basen ruhenden Schiffspfeiler. Dagegen steht die Severinkirche neben dem Dome mit ihren drei spitzen und schlanken Thürmen unberührt und unverändert. Sie ist in dem luftigen und schlanken Spitzbogenstyle des 14. Jahrh. erbaut; ihr Inneres hat eine imposante Anlage von drei gleich hohen Schiffen und schön proportionirten Pfeilern, ist aber durch eine geschmacklose Bemalung in Blau, Grau und Schwarz entstellt, die ihm das Ansehn eines grossen Katafalks gibt.

An der Barfüsserkirche ist noch keine Reparatur vorgenommen; noch klafft die weite Oeffnung des Schiffs, die der Einsturz seines Gewölbes verursacht hat, der Orgelchor steht vorn offen, wiewohl unter Dach, der Chor des Hochaltars aber ist durch eine Interimswand geschlossen und der Raum wird zum Gottesdienst benutzt. Wenige Denkmale haben gelitten, und ohne die mindeste Verletzung ist der reich mit Gemälden und Schnitzwerken verzierte Altar geblieben, der angeblich von 1316 datirt und den der Buchbinder Schropp im J. 1827 mit veränderter Anordnung wieder aufgerichtet hat, indem er Mittelbild und Flügel übereinanderstellte und durch Hinzufügung gothischer Giebel und Thürmchen zu einer Pyramidalgruppe vereinigte*). Die geschnitzten Figuren, welche jetzt daran vertheilt und bronzirt sind, waren alle vergoldet. Sie haben schon die kurzen Verhältnisse der deutschen Bildwerke des 14. Jahrh., aber die Köpfe sind von einer bewundernswürdigen bildnissartigen Wahrheit und von geistreicher Lebendigkeit der Modellirung. In den Köpfen der Gemälde ist weit mehr ein allgemeiner Typus, soweit sich unter der starken Restauration, die sie erlitten, ihre ursprüngliche Beschaffenheit noch erkennen lässt.

Als architektonische Wunderlichkeit ist zu erwähnen die sogenannte Krämerbrücke, ein Bauwerk der Benediktinermönche. Sie bildet eine ganze Strasse dreistöckiger Häuser und war ehemals mit zwei Kirchen auf beiden Seiten, davon eine abgetragen ward, versehen. Niemand, der nicht die äussere Bauart der Krämerbrücke kennt, wird vermuthen, dass unter ihr hohe Gewölbe, durch welche die Gera fliesst, befindlich sind, und dass unter denselben sich die Räder zweier Mühlen bewegen.

Uebrigens sind beachtungswerthe Gebäude: das ehemalige Schloss, jetzt Regierungsgebäude, mit einem schönen von Atlanten getragnen Portale; die Waage und das alte Augustinerkloster, aus welchem der weiterleuchtende Bruder

*) Ludwig Schorn schreibt in dem oben citirten Briefe 1841: „Schropp ist ein merkwürdiges Talent. Er hat sein Gewerb aufgegeben und modellirt nun die grössten gothischen Kirchen, den Dom von Prag und den Dom von Köln, in verjüngtem Maasstab aus Pappe, genau mit allen Gliederungen, Verzierungen und Skulpturen, und mit vollständiger Ausschmückung des Innern. Er verfährt dabei mit soviel Gefühl für die Gesetze jenes Styles, dass er dessen leichtes und freies Ansehn vollkommen erreicht, und kleinere Gegenstände (wie Kronleuchter u. dergl.) in demselben Style und aus demselben Materiale nach eigener Composition aufs Reichste und Vollständigste ausführt. Wenn man den Mann in seiner kleinen reinlichen Stube mit seinem zierlichen Schnitzwerk beschäftigt findet, so fühlt man mit ihm wie seine Arbeit ihn beglückt. Und ist eine solche Zufriedenheit nicht ein dauerhafter Stein zur Befestigung unserer Glückseligkeit?“

Martin (Luther) hervorging. Dies Kloster besteht jetzt aus dem evangelischen Waisenhause und dem Martinsstifte, das einen schönen Neubau aufweist, der nach Schinkels Entwurf durch den Architekt Pabst ausgeführt worden ist. Ein sehr schönes Ueberbleibsel des alten Augustinerklosters ist der rein gothische Andachtsaal der Martinsstiftung, welcher einst der Bibliotheksaal des Klosters war, wo der Mönch Luther die Bibel entdeckte. — Auch ist durch seine Bauart und schöne Bildhauerarbeit das alte sogen. Turnier merkwürdig, wo einst Albert der Unartige wohnte und jetzt die Freimaurer ihre Loge haben. — Vor dem Brühler Thore steht noch ein uraltes gothisches Thürmchen, dessen Zweck und Ursprung räthselhaft ist und aus diesem Grunde wohl auch das Sibyllenthürmchen genannt wird.

Bemerkenswerthe Sammlungen sind: die städtische Kunstsammlung im Waisenhause, wo sich unter andern Besonderheiten auch ein Todtentanz befindet; die Privatsammlungen bei Ferdinand Bellermann, Baumeister Look und Domdechant Würschmidt. — Uebrigens besitzt Erfurt eine Kunst- und Bauschule, die durch den vormaligen Coadjutor Frhrn. von Dalberg, nachherigen Fürst Primas, gegründet ward. Hier wirkt der schon genannte Architekt Pabst, der den Neubau des Martinsstiftes geleitet hat und dem auch von Berlin aus die Restauration des Erfurter Domes übertragen worden ist.

Ueber Erfurts mittelalterliche Bauwerke belehrt am Besten und Bündigsten das bekannte Werk des Dr. Ludwig Puttrich: „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.“ Die 1846 erschienenen Lieferungen 14—16 des 2. Bandes der 2. Abtheilung sind lediglich Erfurt und dessen Baudenkmalen gewidmet und führen, weil sie ein für sich bestehendes Ganze bilden, auch Separattitel. Sie enthalten 12 Bl. Abbildungen (sämmtlich, mit Ausnahme des Grundrissblattes, ausgeführte Lithographien), 2 Vignetten und 22 Seiten Text. Dem Plane des grossen Werkes getreu hat sich der Herausgeber auf eine Auswahl des vorzugsweis Charakteristischen beschränkt. Der grössere Theil der Darstellungen ist dem Dome und seinen Nebengebäuden, dem imposanten Mittelpunkte der Stadt, gewidmet. Die seltsame Grundriss-Composition dieses Domes, durch das verschiedenartige Bedürfniss verschiedener Bauzeiten und durch die besondre Lokalität motivirt, — die malerische Anlage über mächtig gewölbten Substruktionen, welche den Chor stützen, — die schöne Entwickelung gothischer Formen, besonders am Chore und an dem eigenthümlich vortretenden Seitenportale, neben Theilen, die ein älteres Gepräge tragen, — der pittoreske Kreuzgang in seinen eleganten, theils früh-, theils spätgothischen Formen, — dies Alles wird im Puttrichschen Werke in mannichfachen charakteristischen Abbildungen vorgeführt. Von den übrigen Monumenten hingegen werden nur einzelne Theile gegeben: eine Inneransicht des einfach gothischen, doch in trefflichen Verhältnissen emporgeführten Chores der eingestürzten Barfüsserkirche und Details eben dieser, sowie der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche; das prachtvolle spätgothische Tabernakel über dem Taufsteine der Severikirche; die bekannte vor der Stadt stehende gothische Betsäule, und ausserdem ein eigenthümlich interessantes, neben der Krämerbrücke liegendes gothisches Wohngebäude. Zum grössern Theile haben die Abbildungen zugleich einen völlig selbständigen künstlerischen Werth, wozu namentlich auch die von Ed. Gerhardt mit glücklichster malerischer Wirkung radirte Titelvignette gehört, welche einen der ältern Theile des Kreuzganges beim Dome darstellt. Zu diesen bildlichen Mittheilungen tritt der nicht minder werthvolle, vom Herausgeber mit Hingebung und Sorgfalt bearbeitete historische und kritisch erläuternde Text.

Von Architekturmalern, welche Erfurter Monumente aufgenommen haben, nennt man ausser dem schon gedachten Eduard Gerhardt noch Adolf Hasenpflug, Max Hauschild und Eduard Dietrich (welcher mit dem Prof. Pabst die Erfurter Kunst- und Baugewerkschule leitet). Von Hasenpflug finden sich mehre schöne Domansichten im Besitze des Königs von Preussen, des Kunstschriftstellers von Quandt etc. Von Hauschild sieht man in der Zittauer Stadtbibliothek eine treffliche Inneransicht des Seitenganges des Erfurter Domes, die durch Hammer in Dresden als eins der sächsischen Kunstvereinsblätter für 1838 gestochen worden ist.

Ergane, Beiname der Pallas (Minerva), wodurch diese als Erfinderin der weiblichen Künste und als Beförderin künstlicher Arbeiten bezeichnet wird. Ein im J. 1834 bei den Ausgrabungen auf der weiten Trümmerstätte von Vulci gefundenes kostbares Erzbild, das nach München gewandert ist, stellt die Pallas Ergane mit Spinnen beschäftigt dar. Der Kopf fehlte und ward später von Thorwaldsen ergänzt; sonst ist die Figur wohlerhalten. Es kommen an dieser Statue Ungleichheiten vor, aber der

Styl ist edel und gross, und sie gehört zum Schönsten, was die neuern Ausgrabungen ans Licht gefördert haben.

Ergotimos, Name eines altgriechischen Vasentöpfers. Eine aus Aegina stammende Schale mit diesem Namen ist im Besitze des Hrn. Fontana zu Triest. Das wichtigste Werk, worauf sich der Kunsttöpfer Ergotimos nebst dem Maler Klitias genannt hat, ist die erst kürzlich zu Chiusi aufgefundene Prachtvase, über welche ausführlich im Art. „Chiusi" berichtet worden.

Erhard der Heilige, ein bairischer Bischof, der die heil. Ottilie (Tochter des Allemannenherzogs Ethika) taufte und die Blindgeborene durch sein Gebet sehend machte. (Im J. 667.) Sein Attribut ist die Axt, die auf den Bekehrer zu deuten ist, der den Baum des Heidenthums fällen half. Auf den Aussenseiten eines ausgezeichneten Altarwerks von Martin Schaffner im Ulmer Münster ist St. Erhard nebst drei andern Heiligen vortrefflich vorgestellt. In der Münchner Bonifaciuskirche, die bekanntlich von Heinrich Hess und dessen Gehilfen ausgemalt worden, ist in den kleinern Bildern auf Goldgrund, welche die Christlichmachung der deutschen Völker versinnlichen, auch Bischof Erhard geschildert, und zwar als Täufer und Wunderarzt der frommen Ottilie.

Erhard, Joh. Christoph, geb. zu Nürnberg 1795, selbstgemordet durch Pistolenschuss am 18. Januar 1822 zu Rom, war ein Schüler von Zwinger und A. Gabler, begleitete 1816 seinen Schulfreund J. A. Klein nach Wien und wählte sich daselbst, da er ausschliesslich der Landschafterei sich widmete, vorzugsweis den Swaneveit und Waterloo zu Vorbildern. Er radirte etwa seit 1811 und hinterliess viele Zeichnungen von Nürnberg, Salzburg und Rom. Nach Italien ging er 1819, doch hatte Klima, Hitze und übermässige Anstrengung im Studiren einen so schlimmen Einfluss auf ihn, dass er in tiefe Schwermuth versank und von jedem guten Menschen, der ihn kannte, innig betrauert ein höchst betrübendes Ende nahm. Eine sanfte, liebenswürdige Bescheidenheit, tiefe Gemüthlichkeit, gründliche Rechtlichkeit in Gesinnung und Handlung, Fleiss und feiner Geschmack, geistreiche Auffassung und ächt künstlerische Behandlung werden von Allen, die ihn näher gekannt, ihm nachgerühmt. Seine Werke erschienen im Verlage von Frauenholz, Riedel, Kirchner in Nürnberg, Grünling in Wien, Kettner und Andern. Hervorzuheben sind: sechs Ansichten des Schneebergs aus dem J. 1817 und vier Bl. Studien aus dem Salzburgischen von 1819. Seine schönsten Zeichnungen besitzen seine Freunde Adam Klein in München und Auctionator Börner zu Nürnberg.

Erichthonios; s. Erechtheus.

Erigone, 1) Tochter des Ikarios, welche von dem in ihr Haus eingekehrten Bacchus verführt ward. 2) Tochter des Aegisthos und der Klytämnestra, die Orestes nebst der Mutter töden wollte, Artemis aber zu ihrer Priesterin in Attika machte. Bei Pausanias wird sie Gemahlin des Orestes genannt, mit dem sie den Penthilos gezeugt habe. Endlich gibt es auch eine Sage, wonach sich des Aegisthos Tochter selbst getödtet haben soll, als Orest wegen seines Muttermords freigesprochen worden war. — Die erstgenannte Erigone, die vom Weingott eroberte Nymfe, ist oft nach der Erzählung bei Ovid (Metam. VI. 125.) und bei Hygin (Fab. 130.) durch Maler geschildert worden, z. B. von N. R. Jollain, dessen Bild durch J. G. von Müller gestochen ward, von dem Lyoneser Chavanne (ein Studium voll Anmuth und Reiz auf der Ausstellung 1846 — 47 zu Lyon) u. A. m.

Erinnyen; s. Furien.

Eriphyle, Tochter des Talaos und der Lysimache, die ihren Gemahl Amphiaraos wegen des Halsbandes der Harmonia verrieth.

Eris, die Zankgöttin, eine Tochter der Nacht und Mutter von Unheil aller Art. So gebar sie z. B. den Hunger, den Mord, die Lüge und den Meineid. Sie ist des mordenden Mars verbündete Freundin und Schwester, die geschäftig Hader und Streit sät. (Ilias IV. 441.) Jupiter, der Himmelspotentat, bedient sich ihrer mit Erfolg zu diplomatischen Zwecken. Ihr Feldgeschrei ist so grauenhaft wie die Donnerstimme des Ares selbst. Sie regt die Männer zur Schlacht auf, weilt mitten im Kampfe, wenn auch andre Götter sich zurückziehen, und schaut innerlich vergnügt zu, wo es am Blutigsten hergeht. Diese die Welt mit Jammer erfüllende Göttin, eine wahre Jesuitin im Dienste des Donnergottes, war es auch, welche den berühmten Apfel in die Götterversammlung warf. Vergl. den Art. „Paris". Ihr ähnlich ist die Virgilische *Discordia* (Zwietracht), die im Gefolge der Bellona erscheint. Aeneide VIII. 702.

Erker und Eckthürmchen; s. im Art. „Germanische Baukunst."

Erlangen. In dieser fränkisch-bairischen Stadt der Wissenschaften, welche eine Stadt der Künste (Nürnberg) zur Nachbarin hat, ist von Bauwerken nichts, von Bildwerken aber nur das Standbild bemerkenswerth, welches vor wenigen Jahren dem

Markgrafen Friedrich von Baireuth und Kulmbach, dem Stifter hiesiger Hochschule, errichtet worden ist. Das Modell dazu wurde von Ludwig Schwanthaler geliefert; der Erzguss ward grossentheils unter der Leitung von Ferdinand Müller, dem Neffen Stiglmayers, ausgeführt. Die Enthüllung erfolgte am 25. August 1843, zur Jubelfeier des hundertjährigen Bestehens der Universität. Das Erzbild stellt den Fürsten in voller Waffenrüstung dar, bekleidet mit dem Hermelinmantel und dekorirt mit dem preussischen Adlerorden an breitem Bande über der Brust. Die schöne imponirende Gestalt in feiner, edler, selbstbewusster Haltung, richtet frei das unbedeckte Haupt empor, stützt sich mit der Rechten auf einen Geländerpfeiler und hält in der Linken die Stiftungsurkunde der Universität Erlangen. Der Erzguss hat in der Ciselirung eine besondre in vorliegendem Fall günstige Behandlungsart erfahren, der zufolge die Oberfläche drei verschiedene Grade der Glätte hat; die Rüstung und Alles was Metallschmuck besagt, ist glänzend polirt, die Haupttheile, Tuch, Leder etc. matt und das Pelzwerk rauh gearbeitet. Eine Lithographie dieses Standbildes (in Folio, im Braun- oder Thondruck) hat man von Flachenecker. — Ueber das grossartige Kanaldenkmal, welches König Ludwig bei Erlangen errichtet hat, wird der bes. Art. berichten.

Ermels, Joh. Franz, geb. unweit Köln 1621, gest. zu Nürnberg wahrscheinlich nach 1697, war Historienmaler und Landschafter und soll auch in Kupfer gestochen haben, wenn letztere Thätigkeit nicht auf einen Andern dieses Namens zu beziehen ist. Ermels Uebersiedelung nach Nürnberg erfolgte im J. 1661. Er stellte hier als Probestück seiner Kunst einen Christus mit der Samariterin aus und malte sodann für die Familie Muffel den Stefansaltar in St. Sebald. Hauptsächlich aber war es die Landschaft, die seinem Pinsel zusagte. Seine malerischen Arbeiten dieser Art stehen in Verwandtschaft zu der Richtung seiner Zeitgenossen Jan Both und Adam Pynacker. In der Gall. des Grafen Benzel-Sternau zu Mariahalden bei Zürich trifft man von Ermels ein historisch-romantisches Landschaftsgemälde, das ein Gemisch von Felsen, Hügeln, Thälern, Häusern und Ruinen bietet, die mit grosser technischer Gewandtheit zu einem Ganzen verbunden sind. Vieles ist darin freilich mehr angedeutet als vollendet. In den Wolken lässt sich Jehova blicken, der soeben in seinem Zorne geblitzt und einen Reiter niedergeworfen hat, dessen Begleiter ihren Schreck durch die Flucht kundgeben. In der k. k. Gall. zu Wien findet man eine Ermelsche Landschaft mit einem trümmerhaften antiken reliefgeschmückten Grabmale vorn an einem Wasser, aus welchem zwei Männer Fischreusen tragen; weiter links geht ein Weib mit einem Blumenkorbe auf dem Kopfe. Zu Nürnberg sind mehre Ermelsche Landschaften in der Forsterschen Sammlung, auch eine in der Hertelschen, besser in der Zeichnung als in der (dunkeln) Farbe. Geistreich sind die Radirungen: Landschaften mit Ruinen, die man ihm zuschreibt.

Ermenonville, ein reizender und durch den Aufenthalt Jean Jacques Rousseau's berühmter, neun Stunden von Paris entfernter Landsitz im Bezirk von Senlis, mit prächtigem Schloss und herrlichem Park. Letzterer wird von Kanälen durchschnitten und durch natürliche Wasserfälle belebt. Sein schönes Gehölz macht die anmuthigste Wirkung. Links beim Eingange in den Park erinnert die Inschrift eines Altars an berühmte Besinger des Landlebens: Virgil, Thomson und Gessner; eine Holzbrücke führt zu einer Einsiedelei, zu einer Grotte und einem Gartensaale. Ein der Philosophie geweihter Tempel auf einer Anhöhe beherrscht die weite Ebene der Umgegend; von jenem Hochpunkt aus bemerkt man zugleich eine Gruppe kleiner Inseln, darunter die sogen. Pappelinsel, wo sich die Grabstätte des Genfer Philosophen befindet. Auf der einen Seite des Grabmals liest man die Inschrift: *Ici repose l'homme de la nature et de la verité;* auf der entgegengesetzten Seite sieht man ein auf die Erziehung sich beziehendes Basrelief und darüber das Motto: *Vitam impendere vero.* In einem andern Theile des Parkes steht noch die Hütte, welche Rousseau vom 20. Mai bis 2. Juni 1778 bewohnte. Nicht minder interessante Anziehungspunkte Ermenonville's sind ausser der Villa selbst: das Grabmal der Laura, der Gabrielenthurm, das sogen. Arkadien und die neuen Anpflanzungen.

Eros, bei den Römern Amor und Cupido genannt, erscheint bei den Griechen in dreifacher Vorstellung: 1) als Naturgott der ältern Welt, 2) als ein mit diesem verwandter Gott der Philosophen und Mysterien, und 3) als der Liebesgott der epigrammatischen und erotischen Dichter. Homer kennt den Eros noch nicht. Erst Hesiod nennt ihn und zwar als einen der ältesten Götter. Zuerst war laut Hesiod das Chaos, dann ward die Erde und der Tartaros und zugleich mit diesen entstand Eros, der Gliederlösende, der Schönste der Götter, der auf seine Mitgötter wie auf die Menschheit den grössten Einfluss übt. Dieser älteste Eros ist die durch Liebe vereinigende Kraft der Natur und erscheint als der harmonische Ordner der Weltschöpfung.

Hieran schliessen sich mehr oder minder nah die aus Mythische streifenden Vorstellungen der Philosophen. Hieher gehören auch die Genealogien, wonach Eros ein Sohn des Uranos und der Gäa oder des Kronos und der Eileithyia heisst. Auch nannte man ihn einen Sohn des Hermes und der (sonst nie mit einem Manne verkehrenden) Artemis, oder des Hermes und der Afrodite, oder des Ares und der Afrodite, auch des Zefyros und der Iris, ja selbst des Zeus, der ihn mit seiner Tochter Afrodite erzeugt haben soll und daher zugleich Vater und Grossvater des Eros betitelt wird. Ferner ist bei den Philosophen von einem doppelten Eros die Rede; der eine heisst ein Sohn der uranischen Afrodite, der andre ein Kind der gemeinen Afrodite, sodann ein Sohn der Polymnia, oder auch ein am Geburtsfeste Afroditens erzeugter Sprössling des Poros und der Penia. Der orphische Eros heisst ein Sohn des Kronos, ein Bruder des Aethers und der Vater der Nacht. Auch war bei den Orphikern die Sage, dass Eros aus dem Urei entsprossen sei, welches die Nacht dem befruchtenden Winde gebar oder Kronos mit dem Aether hervorbrachte; Eros selbst soll dann mit dem Chaos die Welt erzeugt und den Kampf der in blinder Unordnung gemischten Urstoffe in Liebe und Harmonie aufgelöst haben.

Der von der Kunst verherrlichte Eros ist der Liebesgott der lyrischen Dichter, jener schöne Knabe und anmuthige Schalk, von dem sie tausend Streiche zu erzählen wissen und vor dem weder Götter noch Menschen, selbst nicht seine eigene Mutter Afrodite (Venus) sicher sind. Nicht immer gilt Letztere als seine Mutter, sondern, weil die Liebe auf unbekannten Wegen sich in die Herzen einmischt, heisst es auch: seine Aeltern seien unbekannt oder er habe wohl eine Mutter, doch keinen Vater. Seine Macht erstreckt sich über Himmel und Erde, über die Tiefen des Ozeans und der Unterwelt. Er bändigt Löwen und Tiger, zerbricht wie Spielzeug die Blitze des Zeus, nimmt dem Herkules, dem Stärksten der Starken, die Waffen ab und spielt selbst mit den Ungeheuern des Meeres. In Sophokles Antigone lautet ein Anruf: „O Eros, allsiegender Gott! Aufstürmer der Heerden! der du nächtlich der zarten Jungfrau holdselige Wangen einnimmst und die Meeresgründe wie die wildesten Waldverliesse durchschweifst! Kein unsterblicher Gott entrinnt dir je noch unsers alltäglichen Geschlechtes ein Mensch!“ Diese Macht missbraucht er indess nur zu häufig, indem er Götter und Menschen quält und an Thränen seine Freude hat. Freilich war aber auch der harte Fels seine Wiege und eine Löwin seine Amme. Er ist hinterlistig und ränkevoll, und stellt Netze wie ein Jäger aus. Man darf weder seinen Thränen, noch seinen Liebkosungen, Versprechungen und Küssen trauen, denn er hat immer Verrath im Sinne. Seine Waffen auch nur zu berühren ist schon gefährlich. Diese Waffen sind Pfeile, die er in goldenem Köcher trägt, und Fackeln. Jene haben verschiedene Wirkung; der eine Pfeil erregt Glut, der andre vertreibt dieselbe. Der sie anfacht, ist golden und blinkt mit geschärfter Spitze; der sie verscheucht, ist stumpf und enthält Blei unter dem Rohre. Die Spitzen hat Eros in Gift und Galle oder in Feuer und Honig getaucht, und er schärft sie immer von Neuem. Mit seinen Fackeln vermag er selbst den Sonnengott zu entflammen. Er hat goldene Flügel und flattert gleich einem Vogel umher. (Laut einer Sage wurde der lose Vogel, damit er nicht mehr in den Himmel fliegen könne, von den zu arg durch ihn beunruhigten Göttern verdammt, dass ihm die Flügel gekürzt und seine Schwungfedern der Göttin des Sieges [der Nike] geschenkt werden sollten.) Oft trägt er eine Binde vor den Augen und benimmt sich wie ein Blinder. Er ist der gewöhnliche Begleiter seiner Mutter, der Venus; in seiner Gesellschaft befindet sich: der Jocus (Scherz), der Pothos (die Sehnsucht), der Himeros (das zärtliche Verlangen), der Dionysos (Rauschgott), die Tyche (das Glück), die Peitho (Ueberredung), die Chariten (Huldinnen), die Musen etc. Auch mit dem Götterboten und dem heroischen Gotte erscheint er zusammen; so stand seine Statue mit denen des Hermes und Herkules in den Kampfschulen.

Als Bruder des Eros erscheint Anteros, der Gott der Gegenliebe, der diese fordert, und wenn seiner Forderung nicht genügt wird, die verschmähte Liebe rächt. Wenn er also kämpfend mit Eros dargestellt wird und beide nach der Palme des Sieges greifen, so kann dies entweder den Wetteifer zwischen Liebe und Gegenliebe oder den Zorn des Anteros gegen den unheilstiftenden Eros bezeichnen.

Zahlreich ist die Schaar munterer Brüder oder Begleiter, gleichen Alters und gleicher Gestalt, welche dem Eros beigegeben werden, die Schaar der Eroten (*Amores*, Amoretten, *Cupidines*). Diese sind entweder, wie Eros, Söhne und Begleiter der Afrodite oder Söhne der Nymfen, oder sie kommen wie Vögel aus den Eiern des Eros-Nestes gekrochen. Vergl. in letzerer Beziehung das artige 33. Liedchen des Anakreon.

Verehrt wurde Eros zu Thespiä in Böotien (wo ihm und den Musen alle fünf Jahre

topographischen Artikel zu verweisen, in welchen von Antikensammlungen Spezialbericht gegeben wird. Als seltnere Darstellungen mögen beiläufig noch diejenigen angedeutet werden, wo Eros in Verbindung mit dem Hirsch die sinnlichste Liebe bezeichnet. So findet man ihn namentlich auf Vasen entweder auf einem Hirsche oder Hirschkalbe reitend oder die Arme nach einem solchen ausbreitend. Die allerseltenste Darstellung dürfte die sein, wo Eros knieend und den Zeus auf seinen Flügeln tragend der Leda, der Tochter des Ikarios, ein Ei (dasselbe vielleicht, aus dem Helena und die Dioskuren erwuchsen) entgegenhält. Diese Vorstellung befindet sich auf einem in der Moldau gefundenen silbernen Gefässe (einem gehenkelten Kados von der Form unsrer Eimer), das etwa aus der Zeit des Kaisers Marcaurel stammt und worüber Hr. von Köhne im 1. Heft der Denkschriften der Petersburger archäologisch-numismatischen Gesellschaft berichtet, wo auch Abbildung des Reliefstreifens dieses Silbergefässes gegeben ist.

Eros und Afrodite, oder wie wir geläufiger den Römern nachsprechen: Amor und Venus, sind vielleicht die einzigen naturreligiösen Gestalten aus der alten Welt, welche anziehend bleiben werden, so lange es eine schönsinnige und schönfühlende Menschheit gibt. Sie sind als die anmuthigsten Träger vergötterter Welttriebe die ewig menschlichen Götter, und solange unsre Bildung noch eine Wurzel in der hellenischen hat, wird auch das strengste Christenthum nicht vermögen, diese uns von der heitersten, alles in der Natur und im Menschenleben vergöttlichenden Religion überlieferten Ideale völlig aus dem Herzen zu vertreiben. Sonach ist es ein ganz natürliches Wunder, dass grade diese Gestalten der alten Götterwelt auch in der ganzen christlichen Zeit in lebendigem Gedenken blieben und einen Sondercultus, weniger zwar in den frühern, aber desto mehr in den neuern Perioden der christlichen Welt, durch Poesie und Kunst empfingen und noch heute fort und fort empfangen. Selbst in der kreuzgläubigsten mittelalterlichen Zeit haben die Dichter keinen süsseren Gedanken als den an den alten ewigjungen Liebesgott und an die liebe Frau Minne, die eben nur eine unter anderm Namen im Abendland auftauchende himmlische Venus ist. Sogar die geistlichen Dichter jener Zeiten lassen vermerken, dass sie die klassische Erosidee nicht überwunden haben, indem sie jenen Amor fein christlich bekleiden und als himmlische Liebe in die neue Religionsanschauung übertragen. Weit länger als die Poesie musste die Kunst zuwarten, bis sie den Eros, wie er leibt und lebt, wieder der Welt vorstellen durfte. Als das Christenthum selbst wieder, unter römischer Hilfe, zu einem neuen Heidenthum ausgeartet war und man unbefangen die übriggebliebenen Bildwerke des klassischen Heidenthums zu betrachten und zu schätzen begann, konnte es auch nicht fehlen, dass die dadurch angeregte Kunst sich in ähnlichen Bildungen versuchte und nun frank und frei die alten Götter in ihrer göttlichen Nacktheit als nicht zu verachtende Wesen dem schon kirchlich an alles Schöne glaubenden Volke vorführte. Von Beginn des 16. Jahrh. an werden die mythischen und namentlich die erotischen Darstellungen so ausserordentlich häufig, dass damit eine offenbare Reaction gegen den christlichen Kunsthimmel sich ausspricht. Es ist hier nicht der Ort, dies Kapitel weiter zu verfolgen; nur einige der wichtigsten Erosvorstellungen neuzeitlicher Bildnerei und Malerei sollen hier Bemerkung finden. „Amor die Venus küssend", ein Bild Michelangelo's von wunderbarer Freiheit, Kraft und Lebensfülle. Eine meisterliche Ausführung dieser Composition von der Hand des *Pontormo* befindet sich im k. Palaste Kensington bei London, eine andre, vielleicht ebenfalls von Pontormo, im Berliner Museum. Der Originalcarton Michelangelo's wird im Neapler Museo bewahrt. — Von Tizian: Amor, welcher der Venus den Spiegel vorhält, im Palast Barbarigo zu Venedig. Die Ausrüstung Amors, der sich ruhig von der Venus die Augen verbinden lässt, während ein andrer Amorin flüsternd sich an die Schulter der Göttin lehnt und zwei Grazien Bogen und Köcher bringen, ein durch heitere Lebensfülle und Naivetät ausgezeichnetes Bild im Palast Borghese zu Rom. Sodann das berühmte Amorettengemälde, früher in Rom, jetzt im Madrider Museum, wonach N. Poussin und Albano die fleissigsten Studien für ihre bewunderten Kinder machten. Zwei Friesstücke mit ringenden Liebgöttern, aus dem Hause Boldu in Venedig, im Berliner Museum. — Von Raffael: die sogen. Farnesinenbilder, Darstellungen aus der Geschichte von Amor und Psyche; vergl. den folg. Art. — Von Correggio: die Erziehung des Amor durch Venus und Merkur, in der Nationalgallerie zu London. Hier ist Amor, ein überaus lieblicher naiver Knabe, eifrig bemüht, ein Blatt zu lesen, welches der am Boden sitzende Merkur ihm vorhält, während Venus aufrecht in voller Entfaltung der schönsten und edelsten Gestalt dasteht. — Von Rubens: die Züchtigung des Eros, ein unvergleichlich schönes Genrebild aus der Frühzeit dieses Meisters, in der Dresdner Gall. — Von Domenichino: der Triumf des Amor auf dem von Tauben gezogenen Wagen, berühmtes

Bild im Pariser Museum, gestochen von Claude Randon. — Amorettenbilder von Franz Albano. — Amor auf einem Löwen reitend und derselbe auf dem Rücken eines Delfins, zwei sehr anmuthvolle Reliefs in ungebranntem Thon von Johann Eckstein, im k. Museum Berlins. — Von Thorwaldsen: mehre Basreliefs, z. B. Amor auf dem Löwen. Das Amorinennest. (Eine junge Frau sitzt bei einem Neste voll Amoretten. Während eins dieser Göttchen einen Hund, das Sinnbild der Treue, streichelt, flattert ein andres, vielleicht aus einem besondern Winkel des weiblichen Herzens, etwa ein Rest alter Liebschaft, davon, und vergeblich scheint die junge Frau bemüht zu sein ihn zurückzuhalten, der mit schalkhafter Miene ihren Ruf erwiedert.) Anakreon und Amor (nach dem anakreontischen Liedchen von dem Nachts zum Dichter verirrten Eros). Geschichte des Liebelebens. (Dies Reliefbild beginnt zur Linken mit einem Käfig voll Amoretten, deren mehre auf dem Boden nisten, andre sich aufzurichten, wieder andre auszufliegen im Begriff stehen. Ein Kind lüftet aus Neugier die Decke des Käfigs, um zu schauen, was darunter stecke, und ist freudig überrascht, hier so liebliche kleine Genien zu sehen. Ein junges, noch unerfahrenes Mädchen sieht kaum den Gott der Liebe ausschlüpfen, als es sogleich desselben sich bemächtigt. Psyche, die von Wünschen, Sehnsucht, Verlangen und Begierden stets bewegte menschliche Seele, sitzt neben dem Käfig und hat bereits ein Amorlein an den Flügeln erfasst, um dasselbe einer aufblühenden Schönheit hinzureichen, welche mit brennendem Verlangen die Arme ausstreckt, um solch ein liebes Göttchen in Empfang zu nehmen. Eine gereifte Frau, als die höchste Sprosse der Weiblichkeit die Hauptfigur der Darstellung bildend, drückt sodann mit Inbrunst den Amor an ihren Busen. „Mund auf Mund und Lipp' auf Lippe", herzend und geherzt von ihm, welchem sie ganz sich weiht und in dessen Besitz sie ausschliessend gesetzt ist. Ihr folgt, von jener höchsten Sprosse kaum einen Tritt niedersteigend, eine Frau mit ernsterer Miene, die bereits aufgehört hat ihren Amor mit jener Inbrunst zu hegen, denn ihr Kleid verräth, dass sie gesegneten Leibes ist; dessen ungeachtet lässt sie ihn nicht los, sondern hält ihn bedächtig fest an seinen beiden Flügeln und trägt ihn mit sich fort. Ein sitzender Mann gereiften Alters stützt sein Haupt bei geschlossenen Augen nachdenklich auf seinen linken Arm, als wär' ihm die Liebe ganz fremd geworden. Allein sie hat sich behaglich auf seinen Schultern festgesetzt, wie eine Last, deren er sich gern entledigen möchte. Die Scene beschliesst ein Greis, der mit fruchtlosem Verlangen die leeren Arme nach dem Gott der Liebe ausstreckt, welcher ihm entfliehl und im Fluge sich nach ihm umwendet, seiner Thorheit schalkhaft spottend. In dem Ganzen ist eine so vollkommene Poesie, die Empfindung so innig, der Ausdruck so wahr, die Allegorie so seelenvoll, so deutlich und vollständig, dass man dies Basrelief zu Thorwaldsens besten und unsterblichsten Werken zählen muss. In diesem anspruchlosen und doch so herrlichen Bildwerkchen liegt ein glänzender Beweis, dass Thorwaldsens Genius auch bei entschiedener Richtung auf das Erhabene und Männlich-Ernste vielseitig und reich genug war, um selbst im Gebiete der Grazie, der Anmuth und Zartheit seine göttliche Kraft zu bethätigen. Wilh. Waiblinger in seinem „Taschenb. aus Ital. und Griechenl." hat dieses Bild des Lebens und der Liebe schön in Versen erläutert, die eine genaue, vom Genueser Camia gemachte Zeichnung begleiten.) Ferner Amor, welcher vom Bacchus zu trinken erhält (ein für Alexander Baillie 1810 ausgeführtes Basrelief). Jupiter, Juno und Amor. (Letzter überreicht dem Erstern die erste rothe Rose, welche aus dem Blute der von dem Dorn eines Rosenstrauchs geritzten Venus entsprossen ist.) Amor und die Grazien. (Letztere, gruppirt nach antiker Art, lauschen den Lyratönen des göttlichen Knaben. Hautrelief zu einem von der Mailänder Akademie dem Grazienmaler Appiani gestifteten Denkmale.) Amor und Ganymed (mit Knöchein spielend). Amor und Hymen. (Der Gott der Liebe und der Gott der Ehe spinnen mit einander ein Hochzeitgewand. Amor hat seine Schuldigkeit bereits gethan. Hinter ihm liegt sein Köcher müssig, aber hinter Hymen steht die Fackel der Vermählung in hellen Flammen.) Amor der Luftreiter auf dem Zeusadler, und Amor den funfzigköpfigen Höllenhund gefangen führend, ebenfalls Basrelief. Sodann Statuen von Thorwaldsen, wie der Bogenschütz Amor und der triumfirende Liebesgott. Letztere Statue führt uns den Eros mit den Attributen der besiegten Götter vor; so zeigt er als seine Trofäen den Donnerkeil des Zeus, die Leier des Apollo, den Helm des Ares, den Thyrsus des Bacchus und die Löwenhaut des Herkules. Eine Thorwaldsensche Statue aus dem J. 1811: der rosenbekränzte und geflügelte Eros in tiefer Betrachtung des Psycheschmetterlings, ist im Art. „Amor" B. I. S. 364 abbildlich gegeben. — Von Dannecker: Amor in niedergeschlagener Stimmung, mit gesenktem Arme seinen Pfeil schlaff haltend. Marmorstatue im kön. würtemberg. Landschlosse Rosenstein. — Vom Akademiedirektor Siegmund Ruhl in Kassel: der Amortriumf (s. Kunstblatt vom

J. 1846, Nr. 34) und als Nebenbild dieser Vorstellung eine überlebensgrosse Gruppe ringender Knaben, welche den uranischen Eros mit dem sinnlichen Eros um die Oberherrschaft kämpfend darstellt. — Von Emil Wolff in Rom: Amor als Besieger der Stärke, eine schöne Knabengestalt von den ausgebildetsten, kräftigsten Verhältnissen, im Palais Charlottenburg bei Berlin. — Von dem Schweden Benedikt Fogelberg: das sehr freundliche Figürchen eines schalkhaften Liebesgottes, der in einer grossen von einem Delfin getragenen Muschel sitzt, welche ihm zugleich als Schirm dient, bei Hrn. Björkman in Stockholm. — Von dem dänischen Bildhauer Bissen: Amor auf einem Steine sitzend und an demselben seinen Pfeil schärfend, ein Werk von klassischer Naivetät und leis durchweht von romantischem Hauche, ausgestellt 1843 zu Kopenhagen. — Von John Gibson aus Liverpool: die sehr gelungene Statue eines nachdenklichen Liebesgotts, der den Seelenschmetterling hält, bei Lord Selsey. — Von Matthias Kessels aus Maestricht: ein sehr lieblicher pfeilschärfender Amor, Marmorbild bei Mr. Bervic d'Alba. — Von Clemens Zimmermann aus Düsseldorf: des Eros Besuch bei Anakreon und Eros' Klage bei seiner Mutter Afrodite, die ihn über den Stich einer Biene schelmisch lächelnd tröstet, Wachsgemälde im Speisesaale des Münchener Königsbaues. — Von Konrad Eberhard: Amor mit der Muse, Gruppe aus karrarischem Marmor, in der Münchner Glyptothek. — Von Peter Schöpf zwei schöne, sorgfältig gearbeitete Bildwerke: Eros mit der Erato und derselbe von der Sappho geliebkost. — Von Johannes Leeb aus Memmingen: das Marmorbild eines schlafenden Amor (beim Grafen Schönborn) und die Unschuld in Gestalt eines lieblichen Mädchens mit Amoretten in einem Neste, die eben flügge werden und sich in naiv-anmuthiger Bewegung zeigen, wobei einer schon zu entschlüpfen sucht (ein in karrarischem Marmor ausgeführtes Bildwerk). — Endlich das von Wilhelm Kaulbach entworfene Bild: „Wer kauft Liebesgötter?" — plastisch (*en relief*) ausgeführt von Karl Kaulbach.

Eros und Psyche. — Das ebenso anmuthvolle als sinnreiche, in der spätern Zeit des Alterthums ausgebildete Märchen vom Liebesgott und der schönen Seele ist uns hauptsächlich durch den unter den Antoninen lebenden Mysterienfreund Appulejus (vergl. über ihn den Art. im 1. B. S. 475) aufbewahrt worden, der in seinem Metamorphoseon (in den neun Büchern vom goldnen Esel) diesen Mythus als poetische Zwischenerzählung eingewebt hat. Die Geschichte ist in kürzester Fassung folgende. Psyche (Seele und Schmetterling bedeutend) war die Jüngste und Schönste unter den drei Töchtern eines Königs. Ihre überirdische Schönheit aber erregte den Neid der Venus, die nun auf das Verderben der reizendsten Sterblichen, ihrer vermeinten Nebenbuhlerin, sann und daher dem Amor Befehl ertheilte, die junge liebliche Königstochter in den Verächtlichsten aller Menschen verliebt zu machen. Amor indess verliebte sich selbst in die Schöne und brachte sie in ein Lustschloss, wo er allnächtlich, ungesehn und ungekannt ihr Besuche machte und wo er niemals eher als mit anbrechender Morgenröthe sich von Psychens Lager entfernte. Nun hätte Psyche ewig glücklich sein können, wenn sie die Warnung ihres Geliebten beachtet und die weibliche Neugier, ihn näher kennen zu lernen, besiegt hätte. Allein ängstlich gemacht durch ihre eifersüchtigen Schwestern, glaubte sie ein Ungeheuer in ihm zu umarmen und trat einstmals, als er in solcher Liebesnacht auf ihrem Lager eingeschlafen war, mit einer Lampe zu ihm, um sich den wunderbaren Geliebten einmal bei Lichte zu besehen. Da entdeckte sie denn den Schönsten und Lieblichsten der Götter, und vor freudigem Schrecken mit der Hand zitternd, in welcher sie das Lämpchen hatte, liess sie einen Tropfen brennenden Oeles auf die göttlichen Schultern fallen. Davon erwachte Amor, der nun in grossen Zorn gerieth und dem bestürzten Mädchen ihr entehrendes Misstrauen vorwarf. Sofort entfloh er, aber mit ihm floh nun auch Psychens Ruhe. Trostlos irrte die Schöne, nachdem sie vergebens sich in einen Fluss zu stürzen versucht hatte, durch alle Tempel der Welt, um ihren Geliebten wiederzufinden. Endlich kam sie auch auf dieser Irrfahrt in den Palast der Venus, ihrer alten Feindin. Hier begann nun Psychens unsäglichstes Leiden. Venus behielt die Königstochter bei sich, behandelte sie als Sklavin und legte ihr die härtesten und empfindlichsten Strafarbeiten auf. Unter diesem Drucke wäre Psyche erlegen, hätte nicht der immer noch heimlich sie liebende Amor auf unmerkbare Weise sich ihrer angenommen und ihr in allen Unternehmungen beigestanden. Mit seiner Hilfe überwand sie zuletzt selbst die Eifersucht und den Hass seiner Mutter; sie ward unsterblich gemacht und auf ewig mit ihm verbunden. — Die Wahrheit, welche unter dieser lieblichen Märchenhülle verborgen liegt, ist unschwer zu erkennen. Die Geschichte von Amor und Psyche ist nichts anderes als eine Allegorie der aus der Sinnlichkeit sich erhebenden Menschenseele, die durch Leiden und Unglück geläutert auf den Genuss reiner Freuden und sinnlicher Liebe vorbereitet und endlich der Seligkeit

theilhaftig wird. Wahrscheinlich ging diese allegorische Fabel, ihren ersten Anfängen nach, aus Orphischen Mysterien hervor. Ganz eigentliche Mysterien des Eros, der Liebe, sind bei der ganzen Geschichte im Spiel. Psyche, die weibliche Seele, verliert durch Vorwitz ihre Unschuld, muss nun durch harte Büssungen und Prüfungen als Sklavin der Venus geführt, selbst durch die Schrecken der Unterwelt gehn, ein vom stygischen Schlaf gefesselter, gleichsam todter Leichnam werden, also figürlich sterben, damit sie von der himmlischen Liebe, dem Eros, durch die Berührung einer Pfeilspitze wieder erweckt und nun, der Unsterblichkeit theilhaftig, die rechtmässige Gattin des uranischen Liebgottes werde. Es handelt sich hier also nicht um blose Läuterungen und Reinigungen der menschlichen Seele überhaupt, wodurch sie für die himmlischen Freuden in dieser und jener Welt (im Elysium) empfänglich gemacht wird, sondern um die zu den Ehemysterien gehörenden Reinigungen der weiblichen Seele, damit dieselbe Braut und Gemahlin des himmlischen Eros werde.

Man kann das appulejische Psychenmärchen füglich in fünf Abschnitte (Handlungen) abtheilen. I. Vorbereitung. Die schöne Psyche findet keinen Freier. Venus wird zur Nemesis. Der milesische Apollo erscheint als Deus ex machina. Psyche wird ausgesetzt. Zefyr hebt sie auf seinen Flügeln. II. Paradies der Liebe. Psyche im Wunderpalast. Unsichtbare Bedienung. Die Versucherinnen. Erste Prüfung der Verschwiegenheit und Bekämpfung der Neugier. Psyche unterliegt. Scene mit der Lampe. Eros entflieht. Verzweiflung. Rache. III. Irrfahrt und Büssung. Venus erfährt durch eine Seemöve die Nachricht von Amors Verwundung. Merkur wird ausgeschickt. Psyche sucht vergens Hilfe bei Ceres und Juno. Sie überliefert sich selbst der Venus, von deren Mägden Sollicitudo und Mœstities sie gepeitscht und gepeinigt wird. IV. Prüfungen und wunderbare Lösungen. Die vermischten Körnerhaufen, wobei der Psyche die Ameisen helfen. Die goldenen stössigen Widder. Syrinx verleiht guten Rath. Das Wasser der Styx. Der Zeusadler schöpft. Psyche soll die Pyxis der Schönheit von Proserpinen holen. Der redende Thurm. Die Nekyia. Psyche unterliegt der letzten Probe. Amor weckt sie mit der Pfeilspitze. V. Ewige Vereinigung. Eros erbittet den Zeus. Götterversammlung. Psyche wird Eros Gemahlin und trinkt aus der Schale der Unsterblichkeit. Hochzeitmahl auf dem Olymp.

Aus diesen Andeutungen wird man entnehmen, welch ein Reichthum mimischer Situationen, leidenschaftlicher und zarter Darstellungen und Scenerien in dieser Fabel enthalten ist. Hier liegt ein unerschöpflicher Stoff für Malerei und plastische Kunst, der von Alten und Neuern auch fleissig benutzt worden ist. Eine sehr zahlreiche und wichtige Klasse antiker Bildwerke betrifft diese Liebesgeschichte der weiblichen Seele, die als Jungfrau mit Schmetterlingsflügeln oder auch blos (gleichsam in Abbreviatur) als Schmetterling erscheint. Die alten Kunstwerke stellen diese Fabel in den Hauptzügen noch ursprünglicher und sinnvoller dar, als es die zum milesischen Märchen ausgesponnene Erzählung des Appulejus thut, wie ihnen auch sonst die Idee eines die Seele zu höherer Seligkeit emporziehenden, durch Leben und Tod geleitenden Eros nicht fremd ist.

Dem poesievollen Märchen liegt deutlich die orphische Idee zum Grunde, dass der Körper ein Kerker der Seele sei und dass die Seele hier auf Erden in der Erinnerung an ein glückseliges Zusammensein mit Eros in frühern Aeonen, aber verstossen von ihm und voll fruchtloser Sehnsucht ihr Leben hinbringe, bis der Tod sie wieder mit dem göttlichen Geliebten vereinige. Es ist dabei nicht nöthig, einen Gegensatz von zwei sich bekämpfenden Eroten anzunehmen; derselbe Eros erscheint quälend und beseligend; die mildere Erosnatur ward schon vom Maler Pausias bezeichnet, der dem Liebgott die Lyra statt des Bogens gab. (Vergl. Pausanias II. 27. 3.) Nur wo Psyche gequält oder geläutert wird, kommen zwei sich entsprechende Eroten vor, indem die Liebgötter, wie sonst in heitern Spielen, auch als Quälgeister sich vervielfältigen können. Die hieher gehörigen Kunstwerke, welche erst in römischer Zeit beginnen, schildern in langer Folge Psyche vom Liebgott misshandelt, als Schmetterling an der Flamme versengt, zu mühsamer Arbeit verurtheilt, in einer Fussangel gefangen, das Wasser der Styx schöpfend, im Stygischen Schlafe durch Musik vom Liebgott erweckt, durch den Seelenführer Hermes und den gefesselten Liebgott beflügelt, mit Afrodite versöhnt, beim Hochzeitmahle und bräutlichen Torus, vom Liebgott umarmt etc. — Psyche neben Eros knieend, Gruppe im Louvre Nr. 496 (bei Clarac *pl.* 265.); knieende Psyche ebendaselbst Nr. 387 (bei Clarac *pl.* 331.); eine solche auch in Florenz. Eros nach dem Schmetterling schlagend, s. B. Bouillon's *Musée des Antiques III.* 10. 6. Ebenso auf mehren Gemmen. Eros mit Schmetterlingen pflügend, auf einer Gemme bei Tassie *pl.* 43. Nr. 7132. Auf einem Wagen von

Psychens göttlicher Besuch.
(Nach Michael, gen. Raphael Cozeie.)

Psyche den Dämon bei Lichte betrachtend.
(Nach Cozeie und dem Stiche von Agostino Veneto.)

Schmetterlingen gezogen, bei Gori: *Gemmae astr. I.* 122. Afrodite und Eros von Psychen gezogen: *Mus. Borbon. IV.* 39. Tassie *pl.* 35. Nr. 3116. Hochzeitprozession des Eros und der Psyche, wo Erster als Bräutigam eine Taube an die Brust drückt, auf dem berühmten Cameo des Tryfon in der Samml. des Herzogs von Marlborough. (*Choice of gems T. I. pl.* 50.) Umarmung der Liebenden in sehr geistreich gedachter und vortrefflich angeordneter Gruppe: *Mus. Capit. III.* 22. *Musée François par Robillard et Laurent I.* 4. (schönste Abbildung). *Musée des Ant. par Boutilon I.* 32. *Mus. Florent.* 43 u. 44. *Wicar II.* 13. Dresdner Gruppe in Beckers *Augusteum* 64 u. 65. Für die vollendetste Gruppe würde, wenn sie völlig erhalten wäre, unstreitig die Kapitolinische gelten. Sie kam aus der Samml. des Kardinals Alex. Albani durch Clemens XII. ins Museum des Kapitols. Der Amorkopf hat freilich hier faunischen Charakter; auch finden sich am Körper keine Spuren von Flügeln. Kleiner als die Kapitolinische ist die Florentinische Gruppe, wo Ueberreste von Flügeln unverkennbar sind. Der Amorkopf ist hier viel zärtlicher und feiner. Die Dresdner Gruppe ist die grösste von allen und auch in den erhaltenen Theilen ganz vortrefflich. Canova und der Goethe-Meyer zogen das Antike an derselben noch der Florentinischen vor. Sie misst 3 Par. Fuss 11 Zoll Höhe und stammt aus dem Palaste Chigi. Leider ist sie durch ignorante Restauranten verpfuscht worden. Beide Köpfe sind miserabel ergänzt, die neuen Gesichter flach und bedeutungslos. Der grösste Theil der Amorarme und der rechte Psychenarm sind gleichfalls neu. (Häufig hat man diese Gruppe in neuerer Zeit auf Trauringsteinen geschnitten.) Die Umarmungsgruppe ist der schönste Beleg zu dem, was man ein rein allegorisches Bildwerk nennt. Man versteht darunter ein solches, das unter der Aussenseite eines poetischen oder symbolischen Bildes noch eine tiefe allgemein interessante Wahrheit birgt. Wenn schon der Sinn völlig befriedigt ist, dann tritt erst die Reflexion, der deutende Verstand hinzu und entdeckt noch eine allgemeine, reinmenschliche Beziehung. Nur dann ist die Allegorie gut, wenn ausser diesem versteckten Sinne das Bildwerk an sich schon vollkommen befriedigt ist. So ist es mit der Gruppe Eros und Psyche. Zwei holde jugendliche Gestalten in der ersten Schönheitsknospe umarmen sich liebkosend und küssend. Es ist der erste Kuss verkörpert dargestellt. Auge und Herz des Betrachters gewinnen sofort volle Befriedigung. Dennoch tritt der reflektirende Verstand hinzu und sagt, dass dadurch die innigste Vereinigung zweier Liebenden zum ewigen Ehebunde versinnbildet werde. Nun findet sich auch der Geist, der den tiefern Begriff der Form gewonnen, befriedigt. Solche Allegorien können nur geschaffen werden, wenn schon vortreffliche symbolische Darstellungen in Einzelfiguren und ganzen Gruppen in Menge vorhanden sind. — Es ist Alles beim männlichen und weiblichen Körper noch in unbestimmten Schwellungen der ersten Jugendknospe gehalten. Es zeigt sich uns nur das Vorspiel der Liebe, mithin der Ausdruck höchster Unschuld und Naivetät, welche hier nur psychisch wirken und alle sinnliche Lüsternheit entfernen können. Psyche hat noch bis zur Hüfte heraufreichende schamhafte Bekleidung, und Amors Haupthaar ist, besonders in der Kapitolin. Gruppe, oben in einen besondern Knauf oder Knoten (in einen sogen. Krobylos, um nicht herabzuhängen) zusammengebunden, weil der junge Gott eben noch ein *puer intonsus* ist, der aber auch keinen Kranz tragen darf. In der Umarmung selbst ist eine sehr geistreiche karakteristische Andeutung beider Geschlechter. Nur Psyche umarmt eigentlich. Sie ist die Ranke um die Pappel. Sie umstrickt mit züchtiger Umarmung den Geliebten. Amor aber küsst auch mit der Rechten und drückt jenes Grübchen in das Kinn und in die Wangen, das bei den Alten zur Schönheit vollendeter Weiblichkeit gehörte. (*Ingrata est facies, si gelasinus abest,* sagt Martial.) Nichts wäre prosaischer gewesen als der Kuss selbst, das Aufdrücken beiderseitiger Lippen. Aber die Gruppe zeigt uns die Entstehung, die Geburt des Kusses, und überlässt uns das Uebrige zu denken. Sie sind im Begriff zu küssen; der Kuss bereitet sich durch die Rechte Psychens und durch die Linke des Eros vor, indem sie gegenseitig den Hinterkopf fassen und diesen an sich drücken. Dieser küssende Händegestus ist der Triumf des ganzen Symplegma.

Unter den neuern Darstellungen aus der Psychenfabel stehen Raffaels Compositionen nach der appulejischen Erzählung obenan. Raffael wollte dem Agostino Chigi, dem reichen Börsenmann der Päpste Julius II. und Leo X., seine Huldigung beweisen und entwarf die berühmten Loggienbilder für dessen Villa in Trastevere zu Rom, die nachher auf sehr unrechte Weise ans Haus Farnese kam und jetzt noch den Namen Farnesina führt, obschon sie nunmehr Eigenthum des Königs von Neapel ist. Man findet daselbst in den Dreieckfeldern am Gewölbe der grossen Gartenhalle folgende Vorstellungen: 1) Venus zeigt ihrem Sohne die Psyche als Nebenbuhlerin ihrer Schönheit und fordert ihn zur Rache auf. 2) Amor zeigt seine Geliebte den

Grazien. 3) Venus geht unwillig von Juno und Ceres weg, weil diese die Psyche verborgen gehalten. 4) Venus führt zum Göttervater. 5) Venus klebt vor Zeus, von ihn Bestrafung der Psyche fordernd. 6) Merkur beglibt sich zur Letztern. 7) Psyche mit dem Schmuckgefäss Proserpinens wird von Eroten emporgetragen. 8) Sie überreicht der Venus die gewünschte Pyxis. 9) Amor bittet den Vater Zeus, seine Geliebte von den irdischen Qualen zu erlösen. 5. den betreffenden Holzschnitt. 10) Merkur (hier einmal ein Seelenführer nach der oberirdischen Welt) geleitet die Psyche nach dem Olymp. Sodann zwei grosse figurenreiche Darstellungen an dem mittlern flachen Theile der Decke, nämlich 11) Schlichtung des Streites zwischen dem Liebgotte und seiner Mutter, der Lieblichkeit, im versammelten Götterrathe (s. den Holzschnitt), und 12) Vermählung des Eros mit der Psyche in festlicher Götterversammlung. In den Lünetten und Stichkappen des Gewölbes sind scherzende Eroten mit den Attributen der von Amors Gewalt besiegten Götter gemalt. Von ausgezeichneter Schönheit sind vorzüglich die in den Dreieckfeldern zwischen den Lünetten befindlichen Bilder 1—13, überaus reizvoll und anmuthig ist z. B. die Grazienscene, die Liebkosungen Jupiters und Amors, die Emportragung der Psyche durch Amoretten. Die Compositionen in den Deckenfresken der Farnesina gehören zu Raffaels spätesten Arbeiten. Ihre Anführung hatte der Meister mehrern Schülern übertragen, namentlich Giuseppe Giulio Romano und Francesco Penni. Unter der Restauration des Carlo Maratta hat das Werk von seinem ursprünglichen Charakter viel eingebüsst, daher es jetzt keinen harmonischen Gesammteindruck macht. Unberührt von der Missgunst der Zeiten und Verhältnisse bleibt indess Raffaels wichtigster Antheil daran, die Composition. Zur Beurtheilung derselben trug schon Marcanbaldo bei, der jedoch nur einzelne Bilder aus der Deckelfolge der Farnesina gestochen hat. Den ganzen Cyklus gaben G. B. Leonetti, Antonio Ricciani, Ang. Campanella, Pietro Ghigi und Mochetti gemeinschaftlich in 10 Blättern heraus, dem letzten folgte Nicolò Dorigny in 12 Blättern, François Perrier und Johann Juster die ganze Fabel vollständig nachgebildet. Von allen diesen Arbeiten haben die Dorignyschen Blätter die meiste Verbreitung gefunden, trotzdem dass ein kleiner, gedrängter Auge schwerlich die Scherzweise Raffaels genügend in denselben wiedererkennen kann. Um so erfreulicher ist die jüngst herausgegebene Farnesienbibel, die man dem Münchener Franz Schubert verdankt, der als Historienmaler und als Zögling einer strengen Schule an seinem Fehlen Gefallen und ausgebildeten Blicke an das Werk des grossen Urbinaten zu treten befähigt war. Schubert hebt gegen das Ganze in 24 ausgezeichnet gelungenen und einem Umrissblatte, welches über die Gesammtordnung der Deckenbilder orientirt, zur Anschauung. Die Figuren sind nach Art von Federzeichnung, unter klarer Berücksichtigung der bei Raffael so wohlbemerkbaren wirkungsvollen Vertheilung von Licht und Schatten, auf das Sorgfältigste ausgeführt. Jedes Bild eines Pendenfeldes oder einer Stichkappe füllt ein geschlossenes Blatt. Die Behandlung zeigt eine ebenso grosse Kenninniss der Formen, als eine Leichtigkeit, sie mit den Mitteln der Aetzkunst auszudrücken. Auch macht die Gleichmässigkeit derselben bei Anwendung einer feinen Nadel einen durchaus wohlthuenden Eindruck, der noch durch die Druckweise gehoben wird, bei welcher mehr nach der Klarheit eines Silbertones als nach der oft trüb werdenden Schwärze gestrebt ist. Unbedenklich übertreffen diese Radirungen alle bisherigen Ausgaben der Farnesienarbeiten und reihen sich den Jugendsinen Nachbildungen nach raffaelischen Compositionen an.

Man hat noch eine alte Kupferstichfolge von 39 Blättern (darunter drei von Agostino Veneta, alle übrigen vom „Meister mit dem Würfel"), welche die Geschichte von Amor und Psyche abweichend von jenen Fresken darstellen. Man hat die Compositionen dieser Gelegenheitsarbeit gewöhnlich einem Raffael zuschreiben wollen, indess entsprechen sie im Allgemeinen den Kunstverdiensten dieses Grossmeisters nicht, nach sagt Vasari ausdrücklich, dass diese zweite Bilderfolge aus der Psyche-Fabel einer Schüler Raffaels angehöre, nämlich dem Niederländer Marcantonio, der wegen seiner starken Nachahmung des Meisters auch der Raffael-Coxcie hiess. Einzelne und sogar die Mehrzahl der darin vorkommenden Gruppen sind übrigens von solcher Schönheit, dass man wohl vermuthen darf, dass der Schüler hie und da Zeichnungen des Meisters zu seiner Arbeit benutzt habe. Von einzelnen flüchtigen Skizzen Raffaels, welche etwa mit Bildern dieser Folge stimmen und die Coxcie benessen und verarbeitet haben könnte, hat der jüngste Haupforscher über die raffaelischen Werke, David Passavant, freilich nirgends etwas vorgefunden. Die öfter in dieser Bilderfolge sich bemerkbar machende niederländische Darstellungsart, der Derbheit eilicher Bilder, die schwerfällige Zeichnung des Nackten, die oft zu starken und zu langen weiblichen Arme, die Leiberfülle, der Mangel an Raffaels eigenthümlicher Grazie, an dessen feinen Schönheitsgefühl und ausgebildeter Bildung des Nackten,

— dies Alles spricht für den Antwerpener Raffaelisten, welchen Vasari als den Unternehmer dieses Cyklus bezeichnet.

Unter unsern zeitgenössischen Malern bedeutenden Namens, welche den schönen Mythus behandelt haben, ragen Kaulbach, Gegenbauer und Gutekunst hervor. Erster entwarf und malte die sechzehn Bilder aus der Psychefabel, welche man im Palaste des Herzogs Max von Baiern zu München bewundert. Diese Bilder gehören zu Kaulbachs frühesten grössern Arbeiten; sie geben Beweis, dass dieser „ernst denkende" Künstler auch so lyrischen Aufgaben volles Genüge leistet, dass er die zartesten Gefühle des menschlichen Herzens belauscht und sie mit naiver Anmuth auszudrücken verstanden hat. — Nicht minder rühmenswerth sind die Fresken, womit Anton Gegenbauer und Gutekunst die prächtige Gallerie der Villa Rosenstein bei Stuttgart geschmückt haben. Von Gegenbauer sind dort folgende Vorstellungen. Psyche naht mit Lanze und Dolch, um das vermeinte Ungeheuer, das allnächtlich sein Beilager bei ihr erwählt, zu schauen und zu töden. Amor legt für seine Psyche Fürbitte bei Jupiter ein. Venus erhält durch ihre Sklavin die geöffnete Pyxis der Proserpina. Hermes Psychopompos trägt die schöne geprüfte Seele zum Olymp. Kuppelbilder: Jupiter verspricht der gesühnten Psyche die Aufnahme in den Olymp. Amor und Psyche feiern ihre Hochzeit. Bei aller Pracht und allem Reichthum der Erscheinungen gewähren diese Scenen einen ruhigen Anblick, weil schöne Ordnung in der Mannichfaltigkeit des Ganzen waltet. Die Figuren sind zu herrlichen Gruppen geordnet und überall herrscht Schönheit mit Würde. Psyche ist voll Holdseligkeit, besonders in den Scenen, wo sie vor Afroditen kniet, wo sie den Liebgott beleuchtet und wo sie durch Hermes in die Räume der Seligen emporgetragen wird. Amor ist das Ideal sich entfaltender Jünglingschaft und seine Mutter, die Liebgöttin, stellt sich in schöner weiblicher Reife dar, in allem Glanze der Form und der Farbe. Ueberhaupt ist Zeichnung und Kolorit überall vortrefflich, wahr und schön in allen Tönen. Die Bilder von Gutekunst (in acht kleinen oblongen Feldern) sind folgende: Psyche als Kind neben einem Knaben und Mädchen; Afrodite erbittert über die Schönheit der jungfräulich aufgeblühten Psyche; Letztere auf dem Felsen sitzend, wohin sie in Folge Orakelspruchs von den Aeltern und Geschwistern gebracht worden ist, um dem unbekannten, als Ungeheuer geschilderten Bräutigam preisgegeben zu werden; der Psyche wird von ihrem unsichtbaren Gemahle gestattet, ihre Schwestern zu sich zu nehmen; Amor entweicht unter Vorwürfen von Psychens Lager, nachdem er im Schlafe misstrauisch beleuchtet worden; Psyche am Leben verzweifelnd in ihrer Verlassenheit; Psyche als Venussklavin hat die Proserpinenbüchse geholt und fährt im Charonsnachen zurück nach der Oberwelt; die Neugiergeplagte sinkt vom stygischen Dunst der geöffneten Büchse betäubt zu Boden, wobei ihr Amor zu Hilfe kommt. Unter diesen Compositionen sind besonders trefflich entworfen: die der kleinen Psyche huldigende Kindergruppe; die Rettung Psychens durch den Flussgott und die Rückfahrt aus dem Hades. Die Ausführung der Gutekunstischen Bilder ist farbenkräftig, was denselben um so mehr zum Vortheil gereicht, da sie sämmtlich wenig beleuchtet sind.

Als Staffeleibilder bleiben zu nennen: eine von Polidoro da Caravaggio gemalte Scene aus dem Psychenmythus, die im Louvre befindlich und in welcher ein schöner Nachklang raffaelischen Adels bemerkbar ist; Psyche mit der Lampe den Amor entdeckend, reizendes Bild von Reni in der Petersburger Eremitage; Amor und Psyche von Gérard, naiv behandelt doch in manchem Betracht an Davids Manier erinnernd (durch die schöne Lithographie G. Bodmers bekannt); Psyche den Amor erkennend, von P. Cl. Delorme (lithographirt von Léon Noël); Amor und Psyche von Eduard Steinbrück (gestochen von Oldermann in Aquatintamanier); die Entführung der Psyche mit unübertrefflicher Naivetät geschildert vom Dänen Frederik Ludwig Storch in München (die holde Jungfrau, in tiefem Schlummer und fast völlig enthüllt, wird durch ein Freischärchen von Eroten, die sich an sie schmiegen und die süsse Last schwebend unterstützen, in der Dämmerung durch die Luft getragen, so dass sie auf ihnen wie auf einem Ruhebette traumhaft entrückt wird, in Lithographien von J. Bergmann und Fr. Hanfstängl bekannt) etc.

Neuere Skulpturen. — Man hat drei Werke Canova's, welche die Psyche vorführen. Das wichtigste dieser Bildwerke ist die berühmte Gruppe, wovon das eigentliche Urbild in den Besitz der Kaiserin Josephine kam, wonach aber auch mehre Kopien vom Meister selbst existiren. In dieser Zusammenstellung der Psyche mit dem Eros feierte Canova den Triumf des Sentimentalen über das Naive. Die Gruppe ist ebenso meisterhaft in der Erfindung wie in der Ausführung; man bleibt unentschieden, ob mehr der Reiz der jugendlichen Gestalten und deren geistvolle Gruppirung oder ob mehr die mechanische Vollendung unser höheres Lob beansprucht. Besonders scheint in der Erosfigur das Höchste der neuern Bildnerei erstrebt. Bei aller

Anerkennung des Vortrefflichen an dieser Gruppe darf man jedoch das Unstatthafte der obwaltenden Ideen nicht beschönigen. Betrachten wir antike Gruppen dieser Art, so erscheint da die Darstellung völlig sinnbildlich, rein allegorisch. Der Kuss ist der natürliche Ausdruck der innigen Vereinigung zweier Liebenden, und es gibt kein treffenderes Sinnbild der Liebe als Umarmung und Kuss. So spricht sich die antike Gruppe ganz selbst aus, ohne einer Auslegung zu bedürfen. In der modernen Gruppe setzt Psyche ihr Sinnbild, den Schmetterling, auf Amors Hand. Dieses symbolische Zeichen macht nun den Betrachter bedenklich; es veranlasst einen Denkprozess, da der Sinn, dass Psyche mittels ihres sie selbst bedeutenden Symbols dem Amor die ewige Treue gelobe, nicht so gleich wie der Schmetterling auf der Hand liegt. Dadurch aber geht mittlerweile ein guter Theil des rein sinnlichen Eindrucks, des Genusses in der Anschauung der Gruppe, verloren. Was nun die Anschaulichkeit hier im geschwächten Interesse verliert, soll durch den Ausdruck schmelzender Zärtlichkeit und Empfindsamkeit ersetzt werden. In antiken Werken ist Ausdruck der Handlung selbst, der Moment des Kusses, der Mittelpunkt des Interesses, und dies heisst naiv. In modernen Werken von der Art Canova's wird das Schmiegsame und Schmelzende zum Hauptinteresse, und darin liegt, was man mit dem rüchigen Worte sentimental bezeichnet. Canova lässt den Amor, einen zwölfjährigen Knaben, das Köpfchen mit dem Ausdruck inniger Zärtlichkeit an die ältere, im Alter jungfräulicher Entwickelung dargestellte Psyche schmiegen auf ihre linke Achsel lehnen; zugleich schlingt der Knabe der Liebe seinen rechten Arm traulich um den Nacken der Geliebten, während diese mit ihrer Linken seine Linke fasst und mit ihrer Rechten den Falter auf seine Linke setzt. Sonach gibt sich Psyche dem Eros doppelt hin; ebendarin aber, dass das Subjekt sich selbst als Objekt setzt, liegt auch das Schielende. — Sodann hat Thorwaldsen mehre Bildwerke nach der Psychenfabel geschaffen. Zunächst stellte er Psychen allein dar, nämlich mit züchtig um die Hüfte geschürztem Gewande dastehend, sinnend und zweifelnd in dem Momente, wo sie die verhängnissvolle Pyxis öffnen will. Hierauf gruppirte er Amor und Psyche und stellte Beide vorwärts gewandt, etwa wie die Genien von St. Ildefonso, dar. Psyche schlingt traulich den rechten Arm um den Nacken des Eros, der mit seiner Rechten die Finger Psychens, die auf seiner Schulter liegen, drückt. Seine Linke ist um den Rücken Psychens geschlungen und drückt deren Seite über den kurzen Rippen. Psyche hält mit der Linken eine Schale voll Nektar, um sie dem Liebgott zu reichen. — Eine von Dannecker vorgebildete geistreiche Gruppe hat dessen Schüler K. Mack in karrarischem Marmor ausgeführt. Dieselbe steht im Museum der Stuttgarter Kunstschule. — Von Landelin Ohmacht hat man eine herrliche Psyche in karrarischem Marmor, welche sich vom Lager aufrichtet, um nach ihrem göttlichen Buhlen zu sehen; von Carlo Finelli die äusserst anmuthige Gruppe des Amors mit der Psyche, welche letztere den von ihr mit schmerzlichem Unmuth sich Abwendenden zurückzuhalten strebt; von Pietro Teneraní eine sitzende Psyche, in ihren zarten Formen das erste Entfalten einer makellosen Schönheit zeigend (bei Signora Medici-Lenzoni zu Florenz und sonst in mehren Wiederholungen vorhanden), und eine zweite in Haltung und Ausdruck äusserst graziöse Psyche, dargestellt im Moment, wo sie den Hades verlässt und ohnmächtig hinstürzt (Statue beim Fürsten Lieven und in Wiederholung beim Fürsten Conti zu Florenz); von Emil Wolff ebenfalls eine aus der Unterwelt zurückkehrende Psyche (für den russischen Thronfolger gearbeitet); von John Gibson eine von den Winden getragene Psyche, ausgeführt für Sir George Beaumont, wiederholt für Don Alessandro Torlonia. (Zwei Zefyre, schlanke, leicht einherschreitende, rosenbekränzte Jünglinge, haben das zarte Mädchen von dem Felsen, auf dem sie ausgesetzt war, emporgehoben auf ihre Schultern und halten sie sorgsam, den Blick auf ihre holde Last gerichtet. Psyche, deren Gewand auf Schoos und Hüften herabgefallen ist, blickt, etwas vorwärts geneigt, ängstlich zu Boden und legt beide Hände auf Nacken und Schulter ihrer Träger. Die Gruppe ist von vollendeter Anmuth in der Composition und überaus sorgfältig in der Ausführung. Die Falterflügel der Zefyre haben freilich Tadel gefunden; Psyche selbst ist ungeflügelt dargestellt.) Endlich sei noch einer Psychenstatue von Bienaimé und einer schönen gefesselten Psyche von Steinhäuser gedacht.

Eroten, Amoren, Liebgötter; s. den Art. Eros.

Ertborn, Florent van, namhaft als ausgezeichneter Kunstsammler, ward 1784 zu Antwerpen geboren, erhielt eine sehr sorgfältige Erziehung und entwickelte bald ausgezeichnete Fähigkeiten, die durch seinen liebenswürdigen Charakter ihm noch höhere Achtung erwarben. Er bereiste mehre Länder Europens, um seine Kenntnisse zu erweitern und Verbindungen mit vielen bedeutenden Männern anzuknüpfen. In Italien, wo er längere Zeit verweilte, fand er besonders reiche Gele-

und mit welcher der Thurm eine Höhe von 438 Par. Fuss (die höchste von allen bekannten Thurmhöhen) erreichte. Nach Erwins Plane sollte der Thurmbau 500 Fuss hoch werden.

Ausser dem genannten Hans hatte Erwin noch einen Sohn, welcher Wining hiess und als Erbauer der Collegiatkirche des elsässischen Ortes Haselbach genannt wird. Auch eine Tochter Erwins, Sabina, machte der kunstberühmten Steinmetzenfamilie Ehre. Sie soll in Verbindung mit ihrem Bruder Hans die Bildhauerarbeiten an den Hauptportalen gemeiselt haben. Eins der Apostelstandbilder (St. Johannes) hat früher folgende Inschrift vorgewiesen:

Gratia divinae pietatis adesto Savinae
De petra dura per quam sum facta figura.

Dass auch der Vater Erwin selbst mit bei der bildnerischen Ausschmückung des Münsters geholfen, ist übrigens mehr als wahrscheinlich.

An Erwins Namen knüpft sich nicht allein der Plan des weltberühmten Hochbaues der Strassburger Kathedrale, sondern auch die Gründung einer für das germanische Bausystem höchst wichtig gewordenen Bauhütte. Erwin organisirte 1275 die Strassburger Laienbrüderschaft der freien Steinmetzen, deren Kunstsatzungen Geheimniss der Hütte bleiben sollten und auch lange Zeit nur mündlich vererbt wurden. Diese Bauverbrüderung von Werkleuten aus dem Laienstande setzte sich an die Stelle der untergehenden mönchischen Baubrüderschaften, welche letztern sich nicht mehr zu halten vermochten, als die religiöse Begeisterung der Zeit auf Riesenbauten ausging, die der Mönchskunst über den Kopf wuchsen. Die Strassburger Hütte blieb die Haupthütte im deutschen Reich und hatte zu Schwestern die Wiener, Nürnberger, Ulmer, Züricher und Kölner Bauhütten.

Von Erwins Münsterplänen haben sich noch vier Zeichnungen auf Pergament erhalten, die nebst 14 andern Rissblättern im Archive des Frauenhauses zu Strassburg aufbewahrt werden, welche jetzt sämmtlich durch den Architekten Perrin facsimilirt unter Fürsorge der Strassburger Municipalität in Stichen veröffentlicht werden sollen. Der Erwinschen Hand gehören nach aller Wahrscheinlichkeit an: der Entwurf der linken Seite des Vorderbaues, welche zwar in der allgemeinen Anordnung ziemlich mit der ausgeführten übereinstimmt, im Einzelnen aber ganz davon abweicht; eine Inneransicht der zwei untern Stockwerke der Vorderseite und zwei Grundrisse der letztern.

Die neueste Zeit hat manche Ehrenschuld dem Erwinschen Namen abgetragen. So wurden dem Meister Erwin und seiner kunstreichen Tochter Sabina Ehrenbildsäulen am Südportale des Münsters gesetzt, und in der Walhalla bei Regensburg ward Erwins Büste den Brustbildern der übrigen grossen Männer des Gesammtvaterlands beigesellt. Eine marmorne Kolossalbüste Erwins schuf Landelin Ohmacht 1810 für den damaligen Kronprinzen von Baiern. Bildhauer Friedrich, ein noch zu Strassburg thätiger Schüler Ohmachts, schilderte in einem schönen Relief die Erwinsche Familie und schuf ein Standbild Erwins, welches er dem badischen Flecken Steinbach, dem wahrscheinlichen Stammorte des grossen Baumeisters, als öffentlich aufzustellendes Weihgeschenk übergab.

Erzengel; s. den Hauptart. über die Engel. Nachträglich muss noch zum Erzengel Gabriel bemerkt werden, in welcher Weise derselbe in hie und da vorkommenden allegorischen Darstellungen der Verkündigung Mariens auftritt. In einer höchst merkwürdigen Allegorie der Marienverkündigung, die auf der Rückseite einer der vierzehn aus der Schongauerschen Schule datirenden Passionstafeln auf der Bibliothek zu Kolmar angetroffen wird, ist Gabriel als ein Jäger mit einer Anzahl von Hunden vorgestellt, welche (wie die beigeschriebenen Namen: *Misericordia etc.* lehren) verschiedene Tugenden versinnbilden sollen. Maria hat das Symbol der Keuschheit, das Einhorn auf dem Schoose. Unter ihr sieht man das Fell des Gideon, über ihr den Jehova im feurigen Busche, bekanntlich zwei emblematische Vorstellungen, welche auf den beiden ersten Blättern der Armenbibeln vorkommen. — Sodann mögen hier noch einige Darstellungen des Erzengels Michael zur Vervollständigung des im Art. Engel gegebnen Verzeichnisses nachträgliche Nennung finden: 1) das geschnitzte Standbild des Michael, welches die Mitte eines aus der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts datirenden Altarschreines der St. Michaelskirche zu Schwäbisch-Hall einnimmt. Es zeigt den Erzengel in Goldrüstung, wie er den Satan überwindet, und ist ein Bildwerk von ruhig fester Haltung; 2) ein Gemälde des Erzengels von Jan Gossaert (gen. *Mabuse*), Flügel eines Altars, aufgestellt unter Nr. 99 der Pinakotheksäle Münchens. Dies Bild ist anziehend durch den schönen Kopf und merkwürdig durch den prächtigen goldenen Harnisch, dessen überreiche Verzierungen im ganz ausgebildeten Geschmacke der sogen. Renaissance schon Gossaerts

Wohlgefallen an dieser Kunstweise verkündigen. Dies Bild dürfte eins der spätesten sein, welche Gossaert vor seiner italischen Reise ausgeführt hat; 3) ein äusserst schönes Altärchen von Jan Mostart, das sich im J. 1839 beim Hofrath Adamowitsch zu Wien befand. Das Mittelbild ist eine Schilderung des Engelsturzes; in der Luft der segnende Gottvater und drei Engel, welche mit langen Kreuzen Teufel herabstürzen; im Vorgrunde als Hauptvorstellung der Erzengel mit silbernem Schilde und einem ähnlichen Kreuze, über einem weissen Kleide mit einem weiten Purpurmantel bekleidet, unter ihm sieben von ihm gebändigte Teufel im Sturze. Der Engelkopf ist nicht allein schön in den Formen, sondern auch sehr edel im Ausdruck einer erhabenen Ruhe; die Gestalt schlank, der Faltenwurf zwar an Memling erinnernd, aber freier und gewählter; die Behandlung des ganzen Bildes zwar fleissig, aber frei; 4) das sandsteinerne Standbild des Michael von Konrad Eberhard, als Sinnbild der Gerechtigkeit nebst dem Sinnbilde der Tapferkeit (St. Georg) am Isarthore zu München.

Erzguss; s. den Art. Giesskunst.

E. S., der Meister aus den Jahren 1465—67. — Dieser bis jetzt nur durch die zahlreichen Blättchen, welche vorstehende Namensinitialen und Jahrzahlen zur Bezeichnung haben, bekannte Künstler ist für jene Periode der Kupferstechkunst einer der ausgezeichnetsten Meister. Sein in Zeichnung und Form eigenthümlicher Charakter zeigt theilweise Verwandtschaft zur altniederländischen Kunst. Seine Grabstichelarbeit ist äusserst fein und zart mit kleinen spitzgeformten Strichen vollendet. Obgleich er mehr denn anderthalbhundert Blätter gearbeitet hat, machen sich dieselben doch äusserst selten. Die Mehrzahl von ihm, darunter über 50 bisher wenig oder gar nicht bekannte Blätter, bewahrt die reiche kön. Samml. der Kupferstiche und Handzeichnungen zu Dresden. (Laut J. G. A. Frenzels „Ueberblick der Kupf. u. Handz., welche in der kön. Kupferstichgallerie etc. befindlich sind.“ Dresden 1838. Angeführt wird hier ein christlich allegorischer Gegenstand in einer Patene: Johannes der Täufer in einer Landschaft, umgeben von reichem Blumenwerk nebst den vier Evangelisten und den vier Kirchenvätern Ambrosius, Gregorius, Augustinus und Hieronymus. Oben die undeutliche Bezeichnung 1466. Dies Blättchen misst im Durchmesser 5 Zoll 6 Linien.) Höchst wahrscheinlich gehörte der Meister E. S. der burgundischen Schule an, da er nicht allein das Wappen des Herzogs von Burgund in einem Blatte, sondern auch das Wappen der an Burgund vererbten Provinz und Stadt Salins in mehren Blättern angebracht hat. So darf man vielleicht das E. seiner gothischen Chiffre auf seinen Familiennamen, das S. aber auf Salins als den Ort seiner Herkunft oder seiner Wirksamkeit deuten. Französische Kunstschriftsteller haben ihm in Betracht der zuweilen in den Gewändern seiner Figuren angebrachten Sterne willkürlich den Namen Stern beigelegt. — Zu den seltensten Bl. des Meisters E. S. gehören: 1) die Stigmatisirung des heil. Franziskus. (Der Heilige rechts knieend und nach links gewandt, wo in den Lüften der beflügelte Christus am Kreuz erscheint; links im Vorgrunde der schlafende Gefährte des Heiligen; die bergige Landschaft durch Bäume, Kräuter und Thiere belebt; im Hintergrunde nach rechts eine Stadt. Höhe des Blattes 6 Zoll 3 Lin., Breite 4 Zoll 9 Lin.) — 2) Ein frühchristlicher Bischof mit Heiligenschein, in langem reichen Gewande mit Mütze und Stab, auf einem Steine sitzend, nach links gewandt und andächtig in dem mit beiden Händen gehaltnen Buche lesend. (Im Hintergrunde links die Kirche, auf welcher ein Beil eingehängt ist; rechts Bäume auf Felsen. Stichrand: Höhe 4 Zoll 1½ Lin., Breite 2 Zoll 9 Lin.) — 3) Maria mit dem Kinde, das sie liebevoll anschaut, in ganzer Gestalt und langem Gewande, mit Heiligenschein, Stirnbinde und lang niederwallendem Haupthaar auf grasigem Boden stehend und nach rechts gewandt. (Der Grund nach Spielkartenart mit Farbe bedruckt oder bemalt. Höhe dieses Blättchens 3 Zoll 10 — 11 Lin., Breite 2 Zoll 10 — 11 Lin.)

Es, Jakob van, geb. 1570 zu Antwerpen, gest. um 1630, zeichnete sich als Fisch- und Fruchtmaler aus. Seine Gemälde schildern oft ganze Märkte, wobei ihm Jakob Jordaens mit Figuren aushalf. Seeprodukte aller Art wusste er täuschend naturtreu vorzutragen; auch malte er Blumen und Früchte äusserst wahr. Seine Färbung ist schön und durchscheinend; seinen Trauben z. B. sieht man hindurch bis auf die Kerne. Zwei grosse Marktbilder des Jakob van Es, staffirt von Jordaens, trifft man in der k. k. Gall. zu Wien. Das eine zeigt im Vorgrunde eine Menge Seethiere aller Art, welche theils auf einem Tische, theils auf dem Boden liegen, theils auch an der Decke hängen. Rückwärts der Fischhändler mit seiner Frau, der von einem jungen Manne das Geld für einen erhandelten Fisch erhält; daneben vier andre Männer, ein Mohr und ein Fischer, der einen Korb mit Fischen auf dem Kopfe trägt. Das andre Bild führt uns einen Fischhändler vor, der in beiden Händen einen gewaltigen Krebs hält

und hinter einem langen Tische steht, auf und unter welchem eine Menge Seefische und andre Seethiere aufgehäuft liegen. Zur Linken schüttet ein Junge aus einem Kessel kleine Fische in ein hölzernes Gefäss. Im Hintergrunde die See mit mehren Fischerbarken. Beide Bilder haben über 7 Fuss Höhe und über 11 Fuss Breite.

Escalante, Juan Antonio, ein spanischer Historienmaler, dessen Leben in die Zeit von 1630—1670 fällt. Er ist der Hauptschüler des Madrider Meisters Francisco Rizi und zeichnet sich durch eigenthümlich anmuthige Malart aus. Mehres von ihm wird im Madrider Museo gesehn. Zu seinen schönsten Leistungen gehört ein Bild in der Gall. des Fürsten Esterhazy zu Wien: eine engelumgebene Maria, deren Kopf ungemein zart und süss ausgeführt ist.

Escosura, Don Patricio de la, ein jetztlebender Spanier, bekannt als Redacteur des mit Don G. Perez de Villamil zu Paris herausgegebenen Prachtwerkes: *L'Espagne artistique et monumentale,* welches nächst Laborde's grossem Werke als Hauptquelle für die Geschichte der Baukunst in Spanien zu betrachten ist. Die Zeichnungen sind grösstentheils von Villamil, der für die Zwecke dieses Werkes mehrmals sein Vaterland durchreist hat. Sonst haben auch Carderera und Andere Zeichnungen von Architekturen und bildnerischen Gegenständen beigesteuert. Den Text besorgt Escosura, unterstützt von mehren gelehrten Spaniern. Bis 1845 waren zwei Bände (14 Lieferungen) erschienen, deren Preis bereits 200 Fl. beträgt. Das Werk trägt ausser dem genannten französischen Titel auch den spanischen: *España artistica y monumental.*

Escurial, Kirche und Kloster bei Madrid. Das Kloster San Lorenzo im Escurial ist das grossartigste Baudenkmal, welches in die Regierungszeit König Philipps II. fällt. Es ward im J. 1563 durch Juan Batista de Toledo begonnen und erhielt seine Vollendung 1584 durch dessen Schüler Juan de Herrera von Movellar in Asturien. Der ganze Bau trägt den Charakter eines gebieterischen Ernstes; es liegt etwas Düstergewaltiges darin, was die meist kolossalisch gehaltnen Detailformen der italischen Architektur nicht zu mildern vermögen, denn es fehlt hier jener leichtere Schmuck und jenes (so oft zwar gefährliche) Streben nach malerischer Wirkung, was den italischen Bauten jener Zeit eine grössere Heiterkeit verleiht. Dergleichen konnte freilich nicht im Begehren eines Tyrannen wie Philipps II. liegen. (Neuerdings sind die schadhaften Thürme neugerüstet und die berühmten Schlachtenfresken im Corridor wiederhergestellt worden.) Bekanntlich hat Rubens eine ergreifende Schilderung des Escurials in einer mehrmals gemalten Landschaft geliefert. Wie eine Tigerhöhle in öder wüster Gegend, wie ein Schiffswrack in einem eiserstarrten Meere, erscheint uns in diesem Gemälde jene Klosterresidenz des finstern Despoten. Im Vorgrunde zieht ein Jäger mit seinen Hunden auf Beute aus. Die erste Ausführung dieser grossen Landschaft befindet sich beim Grafen Egremont zu Pethwort, das zweite Exemplar (fleissig und meisterlich vollendet) beim Grafen Radnor in Langfordcastle, das dritte in der Gall. zu Dresden. (Im Stich von Schelte Adams Bolswert bekannt.) — Im Oratorium des Escurial trifft man von Raffael eine Madonna, welche (nach einem Motive Lionardo's) das auf einem Lamme sitzende Kind hält, indess ihr Mann Josef auf seinen Stab gestützt zuschaut. Dies Bild ist nur untermalt und vermuthlich eins jener in Florenz begonnenen Werke, welche Raffael bei seiner Abreise nach Rom unvollendet zurückliess. — In der Sakristei eine heilige Familie, wo der Christknabe und der kleine Johannes mit emporgehobenen Händen einen Pergamentstreifen mit den Worten: *Ecce agnus Dei!* halten, nach Raffaelischer Composition von einem Schüler des Urbinaten gemalt. — Ferner befinden sich im Escurial: eine heil. Magdalene von Tizian, eine sehr künstlich beleuchtete Heilandsgeburt von Juan Fernandez Navarrete (das „die schönen Hirten" genannte Bild), eine heil. Familie mit schönen ausdrucksvollen Köpfen, eine Geisselung etc. von demselben Hofmaler Philipps II., endlich das Bild der Hostie, Hauptwerk des Claudio Coello. Ob das Gemälde der Kreuzabnahme von Mantegna, das früher hier gesehen ward, noch im Escurial seine Stelle hat, ist uns unbekannt.

Eseller, Niklas, ein Steinmetz aus Alzey, der von 1429 an zu Nördlingen thätig erscheint, wo ihm nach Konrad Heinzelmanns Abgange das Oberwerkmeisteramt beim Baue der Hauptkirche übertragen ward. Vom J. 1444 an finden wir ihn und seinen gleichnamigen Sohn in der benachbarten Reichsstadt Dinkelsbühl, wo Beide die äusserlich sehr schlicht gehaltene, aber im Innern überaus herrliche Georgenkirche aus schönen Quadern aufführten. Eseller der Jüngere vollendete diesen Bau 1499. Die Bildnisse des Vaters und Sohnes (nach dem Urtheile des Gemäldekenners Dr. Waagen von der Hand des Fritz Herlin) hängen an einem Chorpfeiler derselben Dinkelsbühler Kirche und enthalten eine etwas später hinzugefügte Unter-

schrift, wodurch die dargestellten Eseller (hier Nikolaus Oesler der Aeltere und Jüngere geschrieben) ausdrücklich als Werkmeister der Kirche in den J. 1444—99 bezeichnet werden.

Eselsrücken, alte Bezeichnung für den geschweiften Spitzbogen.

Espagnolet, der französirte Spagnoletto (Guiseppe Ribera).

Espinosa, Francisco, geb. zu Cebieres im ersten Viertel des 16. Jahrh., studirte die Glasmalerei zu Toledo und übte diese Kunst mit vielem Geschick in der Kathedrale von Burgos. Philipp II. übertrug ihm und seinem Sohne Hernando Espinosa die Anlage und Leitung von Schmelzöfen behufs der Erzeugung des Materials zu Glasmalereien. Bei diesem Geschäft war auch Francisco's Schüler Diego Diaz behilflich, der nach Espinosa's Tode die Aufsicht über die Schmelzöfen zur Darstellung farbiger Gläser für das Escurial erhielt.

Essen, Stadt in der Gegend zwischen Aachen und Elberfeld, mit einer im J. 877 gegründeten Stiftskirche, innerhalb deren noch ein Ueberrest eines Oktogons aus der Karolingischen Zeit erhalten zu sein scheint. Die Bogenstellungen und die Kuppel dieses Baurestes deuten auf Nachahmung des Aachener Münstervorbildes.

Esslingen, vormalige freie schwäbische Reichsstadt, weist noch eine ziemliche Anzahl interessanter mittelalterlicher Baudenkmale auf. Alterspräsidentin der Esslinger Kirchen ist die dem heil. Dionysius geweihte Hauptkirche, welche im 12. Jahrhundert gegründet, im 13. ausgebaut und im 15. Jahrh. erweitert ward. An ihrer Stelle stand vorher ein vom Abte Fulrad von St. Denys errichtetes Kirchlein aus dem 9. Jahrh. Die Dionysiuskirche ist eine Pfeilerbasilika mit zwei Thürmen, deren nördlicher noch romanisch ist, obgleich er sich zur germanischen Weise erhebt. Der südliche stellt sich als germanischer Bau heraus. Die Portale sind im Uebergangsstyle. Die Mittelschiffarkaden sind bereits weit und spitz, die Laibung daran ist in flachen Kehlprofilen; sie ruhen auf achteckigen Pfeilern mit höchst interessanten Kapitellen. Besonders schön sind die (leider zum Theil verbauten) Säulenknäufe von der Glockenform, wie man sie in den Münstern zu Strassburg, Freiburg etc. findet. Die Ornamente daran sind äusserst mannichfaltig; der ältern Art, zu welcher die Steinmetzen immer zurückgegangen zu sein scheinen, gehören die seltsamlichen Thiercompositionen (Greife, Ochsen, Hunde, Schafe etc.) an, wie sie ähnlich bei den Kapitellen andrer altschwäbischen Kirchen (zu Owen, Brenz, Lorch etc.) und im untern Baue von St. Stefan zu Wien vorkommen; die übrigen Verzierungen aber bestehen meist in Laubwerk, Blättern und Blumen, die in unendlichen Verzweigungen fantastisch um die Knäufe sich winden. Die Kapitelle aus der Uebergangsperiode bekunden den Anhauch der germanischen Zeit durch die aufwärts neben einander gerichteten, allerdings noch unbeholfenen Blätter. — Ein sehr bemerkenswerthes Denkmal altdeutscher Bildnerei ist hier das Sakramentshäuschen vom J. 1486, eine tüchtige Arbeit des Lorenz Lechler von Heidelberg, desselben Steinmetzen, der auch den Lettner dieser Kirche baute. Auch die geschnitzten Chorstühle stammen noch aus guter Zeit (vom J. 1518); hier offenbart sich wieder die ganze Fantastik mittelalterlicher Kunst in einem bunten Zusammenspiele von Menschen- und Thierkarikaturen, Todtenköpfen etc. Ebenso merkwürdig sind die Glasmalereien, die eine Menge dämonischer Fratzenbildungen enthalten, welche meist unter den Füssen der Heiligen liegen. — An der Aussenseite der Kirche waren bis vor wenigen Jahren noch manche interessante Grabsteine vorhanden; diese sind nunmehr weggeschafft, bis auf einen, wenn wir nicht irren, der einer noch zu Esslingen blühenden Familie theuer ist. Eins der zerstörten Grabmale, dem Schlusse des Mittelalters angehörend, war ein vorzüglich schönes Skulpturwerk, das die Darstellung einer von der Himmelskönigin geschützten Ritterfamilie enthielt. Heideloff hat dasselbe in seiner Ornamentik mitgetheilt und so der Vergessenheit entrissen.

Nach dem in den Mittelschiffarkaden, Fenstern und Thüren der Dionysiuskirche vorgebildeten gestrengen Spitzbogenmuster ist die Paulskirche oder sogenannte „neue Kirche" (1233—1268) und die Franziskanerkirche oder sogen. „hintere Kirche (1237) gebaut worden. Jene wird jetzt zur Kelter verwendet; dagegen hat die Franziskanerkirche das schlimmste Loos erfahren, indem man sie neuerdings (1844) abzutragen begann. Beide sind ohne Thurm und Querschiff. Die Säulen im Innern haben ein ganz einfach unterschnittenes Kapitell, das wie der Fuss achteckig ist. Das Mittelschiffgewölbe ruht auf Konsolen oberhalb der Säulen. Die Fenster vom Mittel- und Seitenschiffe sind lanzettförmig, meist zwei oder drei in ein grösseres eingeschlossen, dessen Spitze eine Rose oder einfache Rundöffnung ausfüllt. Statt aller Gliederung ist überall blose Abkantung der Laibungen. Die Nebenschiffgewölbe ruhen mit ihren Gurten auf den Kapitellen der Säulen. Die Chorfenster sind hoch und schmal mit nur einem Stabe, und in der Spitze mit einfachem Ringe und Kleeblatte.

bekrönt. Aesthetisch und construktiv ein Meisterwerk. — Von blosem kunstgeschichtlichem Interesse sind die Skulpturen an der Liebfrauenkirche. Dieselben datiren aus dem letzten Viertel des 14. Jahrh. und stehen auf gleicher Stufe mit den gleichzeitigen Portalreliefs an der Heiligenkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd und am Kapellenthurme zu Rottweil. Die Füllung des Westportals hat einen ziemlich stumpf gearbeiteten St. Georg, bei dem man indess ein schönes Motiv vorfindet. Während er nämlich für die Königstochter ritterlich auf den Drachen lossprengt, hält ihm ein schwebender Engel schützend und erleichternd zugleich den Helm über dem Haupte. Die zwei Portale der Südseite sind reich und gefällig gebaut und geschmückt. Am östlichen findet man die Anbetung der Weisen, den Tod Mariens und die Krönung derselben. Feine Arbeit in feinem Sandstein, lebendige Gesichter, doch der Ausdruck monoton, ausgezehrte und ausgebogene Körper unter losen Gewändern. Noch grossartiger ist das Südwestportal. Am Fusse des Spitzgiebels darüber sitzen David und Jesaias mit Spruchband unter Baldachin, — tüchtige Gestalten, strenge Arbeit, gute Faltung. In der Thürfüllung sieht man das jüngste Gericht. Dem Weltrichter liegt der Mantel in vielen windigen Falten über den Knieen; unten rechts schliesst Petrus die Himmelspforte auf, über welcher die Seligen aus vier Fenstern herausschauen. In der tiefen Hohlkehle sind selig und verdammt Auferstehende, oben ein Engelpaar mit den Leidenswerkzeugen in beinah runder, ganz vortrefflicher Arbeit. An beiden Portalen zeigen die Gebilde noch viele Spuren früherer Vergoldung. (Vergl. den Bericht des Dr. Heinrich Merz über die christlichen Kunstdenkmale Schwabens im „Kunstblatt 1845.") — Neuerdings ist mit löblichem Eifer an der Ausbesserung der Kirche gearbeitet worden. Seit alten Zeiten war an einer ihrer Säulen eine dem ersten Thurmbaumeister Hans Böblinger betreffende Inschrift zu lesen; nun aber hat sich jüngst auch, in Folge der Wegräumung eines Kirchenstuhles, Hansens Grabstein wiedergefunden. Der Stein ist wohlerhalten, zeigt immitten das Meisterwappen und enthält am Rande umher in sehr zierlichen gothischen Buchstaben die Inschrift: *Anno Domini MCCCCLXXXII. an dem IIII. Tag des Yänner ist gestorben Hanns Böblinger, Maister unser lieben Frowen Kirchenbuws. Stainmetz. Got geb im die ewig Ruw. Amen.* Die Grabstätte von Matthäus Böblinger, dem Sohne Hansens, der den Thurmbau vollenden half und im J. 1505 verstarb, ist durch einen Inschriftstein am Eingange der auf den Thurm führenden Wendeltreppe bezeichnet. Man hat nun, wie es heisst, Sorge getragen, dass die Grabsteine beider grossen Meister eine würdige Stelle unter einem von schlanken Säulen getragenen zierlichen Gewölbe erhalten. Ein anderweitiges Denkmal bedürfen hier die Böblinger nicht, da über ihnen der herrliche Dom sich wölbt und der berühmte Thurm, der behelmte Herold ihrer Meisterschaft, als ihre höchste Ruhmessäule zum Himmel emporsteigt.

Mehre neuere Architekturmaler haben diese zwar an Grösse aber nicht an Kunst dem Freiburger Dom nachstehende Esslinger Kirche zum Gegenstand fleissiger Darstellung gewählt. So hat man unter andern zwei Ansichten der Frauenkirche von Braungart (einem Esslinger) und von Michael Neher in München. In Nehers Bilde hat sich der ins Kleinste bis zur Modellirung der Quadern und Dachziegel gehende Fleiss, statt trocken steif zu erscheinen, durch gelungene malerische Illusion belohnt. Mit der alterthümlichen festen grauen Masse, die jedoch leicht und kühn aufstrebend in die Luft ragt, bilden die im nahen Rebenhügel heiter beschäftigten Winzergruppen einen lebendig hellfarbigen Gegensatz. Der Stuttgarter Kunstverein hat dies Nehersche Bild um eine namhafte Summe erworben.

Aus der Endzeit des 15. Jahrh. datirte das ausgezeichnet schöne, leider im J. 1815 zerstörte Katharinenkirchlein, das ein Meisterstück desselben Matthäus Böblinger war, der sich schon im Vollendungsbau der Marienkirche ein bleibendes Denkmal setzte. Dies Gotteshäuschen war ein Eckgebäude des grossen nunmehr ebenfalls zerstörten Katharinenspitals und lag genüber der Dionysiuskirche. Einen Pfeilerstein mit gothischer Inschrift, der Bauurkunde, hat man gerettet. Hier heisst es: *Anno da man zält von Christi purt 1470, hat Arnold Leonhart gelegt den erst stain an disem Gotteshuws. In bevielt Hans Zach Altburgermeister. Erhart Sachs, Heinrich Plünle, all der Pfleg, und Bernhart Holdermanns, Gutsmaister, und Böblinger der Schreiber und des Huwswerks Maister, Laicus von Uibertingen, Kirchmaister zu Ulm diser Zeit.* (Der Titel Schreiber bezieht sich auf Böblingers Ehrenamt in der Ulmer Bauhütte; der Titel Laicus [Laie] aber will besagen, dass Böblinger keinem geistlichen Orden, sondern der Laienbrüderschaft der freien Steinmetzen angehöre.) Sowie das Aeussere dieses Kirchleins würdig und geschmackvoll war, so zeichnete sich auch das Innere durch edlen Styl aus. Die ausgesuchtesten reinsten und feinsten Steine waren zum Bau verwendet. Die Construktion und der Steinschnitt waren so meisterlich, dass die reine Arbeit noch bis zur Periode der Zerstörung wie neu aussah.

Das reichverzierte herrliche Portal war wahre Filigranarbeit; die Felsheit dieses durchbrochenen Steinarbeit übertraf bei Weitem die des kraftschen Sakramentshäuschens in St. Lorenz zu Nürnberg. Das Merkwürdigste aber waren die reichen Bildscher, unter welchen in zierlichen Nischen drei überaus künstlerisch vollendete Figuren standen, die sammt ihren durchbrochenen Tragsäulen, worauf sie fussten, wie in Wachs modellirt schienen. Es waren die Gestalten der heil. Katharina, der heil. Dionys und des heil. Vitalis; jede Figur hatte einen vergoldeten Nimbus, und auch der Saum ihrer Gewänder war vergoldet. Die Thürflügel waren von harten Eichenholze mit mit geschmackvoller Bordüre zierlich ausgegründet, ähnlich der noch erhaltenen Thür am Behebäuschen Hofe zu Tübingen. Das wundervolle Netzgerüge des Chorgewölbes und die Feldersprieget waren, wie alle Wände, geschmackvoll auf weissem Grunde bunt bemalt; besonders schöne Malerei enthielten die Füllungen, wo man arabeskisch eingeflochtene Beibilder sah; auch sind das Gesimse als seiner reichen Vergoldung und den azurblauen Hohlkehlen der Rippen, wirkt gar diese Sträuben, einen grossen Eindruck; selbst die Nischen der Kanzel Pfeiler waren reich vergoldet und zugleich mit sehr guten Gemälden aus der Leidensgeschichte geschmückt. Ueberdies hatten die Fenster herrliche Glasgemälde, wovon Ritter Karl Beideloff auch Spuren entdeckte. (Die genaueren Forscher seiner Zeit vor dem Abbruche der Kirche herausgenommen; in wessen Besitz sie gekommen, ist uns unbekannt.) Der den Chor vom Schiff trennende Spitzbogen war rund mit den Wappen von 48 Spätjahrgängen bemalt. Der Pfaffend des Schiffes war sehr fertig gewordon, sondern bestand nur interim zierlich aus Holz; vom steinernen Gewölbe, das nach Alten zu schliessen ebenso kunstvoll werden sollte als das Chorchen, waren erst die Widerlagen angefangen. (Eine perspektivische Ansicht von innen hat noch Karl Beideloff aufgenommen, der diese Zeichnung im J. 1814 schwarz und kolorirt herausgeben wollte, aber damals nur eine unbeschriebene Seite fertig.) Ein schönste Gegenstand in der Katharinenkirche war ein prächtiges Tabernakel, ein Wunderwerk feinster Meisterkeit von unendlichen Zweig- und Laubwerkverschlingungen. Die Bilder dieses Werkes der künstlichsten Combinationen bedeckten 30 Fuss zu seinen überreichen Verzweigungen gesellte sich noch eine Menge Figurenschmuck. B. Beideloff hat in seiner „Ornamentik des Mittelalters" getreue Abb. dieses Bauwerks sowie der Deckenmalerei des Schiffes versprochen.

Zu den sonstigen mittelalterlichen Merkwürdigkeiten Esslingens gehören die zu Thürmchen versehenen Ringmauern, welche der Stadt ein sehr malerisches Ansehen geben; das Wolfthor mit kunstgeschnitzlich interessanten romanischen Skulpturen (Drachen und Löwen); das dem reinen germanischen Styl angehörende Rathhaus mit künstlicher Uhr (leider, wie man hört, zum Abbruch bestimmt); Burg in der Vorstadt Beutlen und das als vormaliges Zeughaus des schwäbischen Kreises bekannte Gebäude in der Vorstadt Bülensam.

Esslinger, Martin, geb. in Zürich 1753, zest. 1841, ein entschiednes Talent, stand im 2. und 3. Decennium dieses Jahrhunderts als geschickter Zeichner und Stecher da, lieferte eine Menge meist zierlich gearbeiteter Flugbr und erhielt an viele Kirchträge zu Taschenbuchblättern, dass seine Hände kaum nachkommen konnten. Lieber verlebte er sich in die Blume des Weines bis zum Sterben, so dass auch seine künstlerische Kraft darunter zu Grunde ging. Im sogen. Hülsstudirzimmer, das ist der Zürcher Künstlergesellschaft, trifft man unter den dort aufbewahrten Handzeichnungen verschiedener Schweizerkünstler auch drei Esslingerische Blätter, eine Pferdezeichnung auf grossem Papier; enthält das Blättchen des Grabschmückers Karl Barth, dessen ernstes Antlitz sehr treffend ausgeblidet ist. Dies Blatt hat gleich kunstfleissigen Werth, als Barth mit Anseier und Anderm zu Hauptmotiven der heutigen deutschen Steckkunst zählt. Das zweite Blatt schildert den durch seine Panoramen von Rigi und Weissenstein sowie durch seine Schweizerkarte bekannten topographischen Zeichner Heinrich Keller. Das der vorbeschriebenen Pferdezeichnung, die man in bloser Pastellkreidezeichnung kennt: Keller, der verständige gemüthliche freundliche Mann, wie er leibt und lebt, denkt und fühlt! Das dritte Blatt (eine Pastellkreidezeichnung) zeigt uns die Züge des Malers Konrad Gessner, ein gleichfalls sehr gelungenes Porträt, das sich in karakteristischer Auffassung, Wahrheit, sprechender Kenntlichkeit und gefälliger Behandlung dem Keller'schen Bildchen würdig zur Seite stellt. — Von Esslingers Stichen sind besonders hervorzuheben: das in Composition und Stich musterhafte Blatt, welches den Einsiedler Niklaus von der Flüe vorführt und ein Seitenstück zu dem von Lips gezeichneten und gestochenen Bruders Nikolaus bildet; die sehr schönen, als Titelkupfer erschienenen Bildnisse Raffaels und Leonardo's da Vinci; der Evangelist Markus nach Fra Bartolommeo; der Profel Jori nach Michelangelo; der Goldvater aus Zirchelsis Vision nach

Ruffet; eine Scene aus der Pilgerfahrt nach Heinrich's Nähe etc. Ueberhaupt findet man Esslingersche Blätter in den „Alpenrosen"; im „Frauenlaschenbuch", im „Rheinischen Taschenbuch", in den Fouqueschen Romanen, in den Idyllen von Rudolf Wyss, in der Viewegschen Prachtausgabe von Goethe's Hermann und Dorothea (4 Bl.), in brasilischen Reisewerke des Prinzen Max von Neuwied (die Zusammenkunft mit Kapitän Benito Laurenzo und dessen Mineiros) und in Wessenbergs christlichen Sinnbildern (wo die meisten Kupfer von Esslinger sind). Auch behalten sich unter den Zürcher und Berner „Neujahrsblättern" viele Arbeiten Esslingers.

Essonne, ein von Paris acht Stunden entfernter Flecken an der Strasse nach Fontainebleau. Derselbe bestand schon im J. 480. Durch Kiotar den Dritten ward er der Abtei Saint-Denis überwiesen, welche Schenkung von Pipin Bestätigung erhielt. Zu bemerken sind hier: das schöne Schloss Nangis, Besitzthum der Frau von Mesmes, und das Haus Bernardin's de Saint-Pierre, der hier wohnte und den berühmten Roman von Paul und Virginie schrieb.

Etaing, ein südfranzösisches Flecken, bekannt durch die gleichnamige Grafenfamilie, deren Stammort er gewesen ist, liegt als ein wahres Rittersnest schauerlich zwischen abschüssigen Felsen, durch welche der Lotfluss nur mit Mühe sich durchzwängt. Eine Landstrasse durch diesen Ort gehört zu den Unmöglichkeiten. Das alte gothische Schloss der Grafen von Etaing bedeckt als imposante Ruine die hohe Oberfläche eines senkrechten Felsens, und trägt nicht wenig dazu bei, die ausserordentliche Lage des Burgdeckens, der wie in einem Bessel zu liegen scheint, malerisch zu machen. Ein sehr dankbarer Punkt für Landschafter!

d'Estève (eigentlich Estèvan), Don Raphaël, ein Madrider Kupferstecher unters Jahrhundert, der sich in Italien bildete. Er stach nach Guercino den ekstasegenadten Jakob und lieferte mehre Umrissblätter für das Neapler Antikenwerk: *Museo Borbonico*. Ein, wie es scheint, jüngerer R. Estève hat sich als bedeutender Stecher nach Wilkie bekanntgemacht. Von diesem Künstler, den man unter den besten französischen Stechern aufgeführt findet, hat man z. B. den Hauptstich des zu Sevilla befindlichen Murillosschen Moses, der sein Volk am Felsen tränkt. Dies Blatt, in imperialfolio, datirt vom J. 1839.

v. Estorff, hannoverscher Kammerherr, lässt just öffentlichen Nachrichten ein für die *ältesten* Alterthümkunde höchst wichtiges Werk erscheinen, an dem er viele Jahre mit Vorliebe gearbeitet hat. Es erscheint unter dem Titel: „Heidnische Alterthümer der Gegend von Uelzen, im ehemaligen Bardengau." Uelzen südwärts, in Hüningerlin-Hannover liegend, ist eine der ältesten Städte Norddeutschlands und somit der Umgegend überaus bedeutsam für die germanische Alterthumskunde, für welche überhaupt Niedersachsen ergiebigsten Boden bietet. Nach langen und eifrigen Nachforschungen haben sich hier auf einem Flächenraume von etwa dreissig Quadratmeilen 200 Steinkeulenmäler, 355 Gruppen von Erddenkmälern, 125 einzeln gelegene **Tumuli und 45 urkundlich bezeichnete Plätze und Stellen, sogenannte Burgplätze, Schwedenschanzen, Landwehren oder Landgräben, alte Schlachtfelder u. s. w. aufzufinden lassen, im Ganzen etwa 1000 heidnische Monumente und archäologisch merkwürdige Plätze.** Hieron will der Verfasser, nebst einer Karte der Gegend, genaue Abbildungen mit kurzer strengwissenschaftlicher Beschreibung der grossartigen Ergebnisse dieser vielfährigen, systematisch betriebenen Forschungen und Nachgrabungen geben, gewissermassen einen Schatzkasten der germanischen Alterthumskunde. „Zwar", sagt der Verfasser in seinem Prospekt, „begreift das Werk nur einen Theil des Gesammterlandes, allein theils wegen der überaus grossen Mannichfaltigkeit in Denkmälern und Anticaglien, welche es gibt, theils wegen der Uebereinstimmung und Aehnlichkeit mit den bis dahin bekannt gewordenen Monumenten des übrigen Germaniens und dem Inhalt derselben erscheint das Werk sehr passend für einen Gesammüberblick der germanischen Vorzeit."

Etampes, eine von Paris dreizehn Stunden entfernte, an der Strasse nach Orléans liegende Stadt, die zu den ältesten Frankreichs zählt, und schon zu Chwis Zeiten (als Hauptort des Landstrichs Stranpetai) in Blüte stand. Hier wurden mehre Concilien abgehalten, darunter das vom J. 1130 zum Nambalfesten lai. Im J. 1147 kam hier das Parlament zusammen, um während der Abwesenheit des nach Palästina gezogenen Königs Ludwig VII. eine Regentschaft unter Abt Suger zu ernennen. König Robert erbaute sich hier einen Burgpalast, der nun längst bis auf wenige Spuren verschwunden ist. Von der alten Veste steht nur noch ein Thurm, die *Guinette* genannt. Ferner bemerkt man die Reste vom Schloss der Diana von Poitiers, welches Franz I. erbauen liess und das in den erhaltenen Theilen besonders durch die Skulpturen anzieht. Unweit von Etampes liegt in Ruinen eine Kirche aus der Tempelherrenzeit. Das Volk nennt sie noch *le Temple*.

Etching-Club, Radir-Club, nennt sich eine Künstlergesellschaft zu London, die durch Herausgabe von Radirungen ihrer Mitglieder sich auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Die Sammlung ihrer radirten Blätter erscheint unter dem Titel: *Etched Thoughts by the Members of the Etching-Club*. Im J. 1844 belief sich diese Sammlung auf 60 Bl. in Roy. 4. Sie ist nur in 220 Exemplaren (chin. Pap.) verbreitet und enthält Blätter von folgenden Malern und Bildhauern: J. Bell, C. W. Cope, Th. Creswick, T. Fearnley, J. R. Hebert, J. Calcott Horsley, J. P. Knight, C. G. Lewis, R. Redgrave, F. Severn, J. Stone, C. Stonhouse, Fr. Taylor, H. J. Townsend, T. Webster. Auch wird die Sammlung von Text begleitet. Jene 60 Bl. sind in Rud. Weigels Kunstkataloge zu 42 Thalern angesetzt. — Derselbe Radir-Club hat sich übrigens noch zur Illustration englischer Dichtungen verbunden. So erschien zu London 1847 Gray's Elegie vom Etching-Club illustrirt; die dazu beigesteuerten 28 Radirungen sind von Bell, Cope, Creswick, Horsley, Redgrave, Taylor, Stonhouse und Townsend. Zu der im J. 1845 erschienenen illustrirten Ausgabe von Oliver Goldsmith's poetischen Werken lieferten fünf Mitglieder des Etching-Clubs (Cope, Creswick, Horsley, Redgrave und Taylor) die Zeichnungen, welche durch W. T. Green, J. Thompson, J. und Th. Williams in Holzstich ausgeführt wurden.

Etex, M. T., ein vielbeschäftigter Künstler zu Paris, der 1808 (zu Lyon?) geboren und unter Ingres zum Maler, unter Pradier aber zum Bildhauer herangebildet worden ist. 1829 empfing er den grossen Preis für einen sterbenden Hyakinth, dessen Ausführung in Marmor für das Cabinet Turpin bestellt ward. Sodann finden wir ihn bei den Bildwerken am Triumfbogen de l'Etoile betheiligt, für welches Heiligthum des französischen Nationalstolzes er zwei kolossale Basreliefs ausführte. Diese Arbeiten, die den Widerstand und Frieden veranschaulichen sollen, befriedigen freilich wenig oder gar nicht; auffallend sind hier die Mängel der Anordnung, die Hässlichkeit der Linien, Bewegungen und Formen. Auf dem Basrelief des Widerstandes — einer Darstellung, deren Motive durch vollständige Abwesenheit eines Gegenstandes von Widerstand ganz bedeutungslos werden — sieht man hinter der vordern Hauptfigur eine andre zu Ross, die, ohne dass von ihren Beinen das Mindeste zu sehen ist, von den Schultern der Vorderfigur an den Hüften abgeschnitten wird und somit wie eine Fortsetzung derselben erscheint, während zugleich ganz senkrecht über dieser der Genius Frankreichs mit gestreckten Armen und geballten Fäusten auch als halbe Figur emporwächst! — Für eine Gesellschaft von Verehrern Rossini's modellirte M. Etex eine sitzende Porträtstatue des grossen Tonmeisters, welche von andrer Hand in Marmor ausgeführt ward und im grossen Foyer der Pariser musikalischen Akademie ihre Aufstellung fand. Etex schenkte das Modell, Graf Duchâtel den karrarischen Marmorblock. — Im J. 1844 arbeitete dieser Bildner am Modell zur Bronzestatue des heil. Ludwig, welche jetzt die Barriere du Trône schmückt. — Mitte März 1845 trat Etex eine Reise nach Italien und Griechenland an, um einen passenden und schönen Marmorblock für das von ihm modellirte Denkmal Vauban's aufzusuchen. Dieses Monument führte er für den Dom der Invalidenkirche aus. — Im J. 1846 war Etex mit der Ausführung eines Standbildes Karls des Grossen beschäftigt, das nun im Sitzungssaale der Pairs aufgestellt ist. Um dieselbe Zeit ward ihm vom Könige die Arbeit einer Herkulesstatue übertragen, die in Marmor ausgeführt den Tuileriengarten zieren soll. — Ausser diesen Skulpturen, — die einen sehr tüchtigen, aber bei seiner Vielarbeiterei sehr ungleich schaffenden Künstler erkennen lassen, scheinen auch mancherlei Gemälde von Etex vorhanden zu sein; indess soll ihm hier kein auf denselben Namen lautendes Bild mit Bestimmtheit zugeschrieben werden, da die zerstreuten Nachrichten vom Maler Etex aus Lyon eine andre Person betreffen können. — In den „*Artistes contemporains*" trifft man eine Radirung vom Bildhauer Etex: Kain mit Weib und Kindern.

Ethelrede oder Ethelreda, Adeltrudis (Edeltraut), eine angelsächsische Fürstin, die zu den Heiligen zählt und als Aebtissin mit dem Stabe dargestellt wird. Scenen aus der Legende der heil. Ethelrede sieht man in den gemalten Fenstern der alten schönen Kirche zu Eton-Socon. (Diese Glasmalereien datiren vom J. 1424 und enthalten manche seltsame Unterschriften; vergl. *Gough: Monum. Sepulcr. T. I. p.* 213.) Sodann enthalten vier Basreliefs der im J. 1322 neu aufgebauten Kathedrale zu Ely Vorgänge aus Ethelredens Leben. Besagte Reliefs findet man ausgehauen an den Pfeilern, welche die achteckige Kuppel des Domes tragen. Das erste Bildwerk schildert die Heirath Ethelredens; das zweite versinnlicht das Wunder des blühenden Stabes; das dritte führt uns Ethelreden vor, wie sie das Nonnengewand empfängt, und das vierte, wie sie einen Gefangenen ausliefert. Vergl. *the History*

und Antiekeiten of the Conventual- und Cathedral-Church of Ely. Cambridge 1771. *pl. II. pag. 5. in pag. 52. pl. LII. pag. 58.*

Etos, ein kleiner freundlicher Ort am rechten Ufer der Themse, liegt vor Windsor und ist mit diesem Schlosse durch eine über den Fluss führende steinerne Brücke verbunden. Bemerkenswerth ist hier ausser der berühmten Schule das sehr ansehnliche Kirchgebäude mit seinen gothischen Dachverzierungen. Von ausserordentlicher Wirkung ist das innere dieser Kirche; das Gewölb hat bedeutende Höhe und die Decke ist mit den künstlichsten Steinmetzarbeiten geschmückt.

Etrurien. Den Namen Etruria oder Hetruria, auch Tuscia und Tyrrhenia, führte im Alterthum derjenige Theil Mittelitaliens, welcher vom tyrrhenischen Meere, dem untern Mittelmeere bespült wird und vom Flüsschen Macra bei Luna (dem Carrione bei Carrara), vom Kamme des Apennin und vom Tiberstrome nach dessen ganzer Länge eingeschlossen ist. In dem ältesten Zeitra sassen Siculer und Ligurier in der nachherigen Etrurien oder Tuscia (Toscana), wurden aber von den mächtig gewordenen Umbrern aus dem grössten Theile dieses Landes verdrängt. Tyrrhenische Pelasger siedelten sich um das J. 790 vor Roms Gründung im südlichen Etrurien im Tarquinischen und Agylla an, wo ein tyrrhenischer oder tuskischer Staat, nördlich und östlich umgeben von den Umbrern, sich gestaltete. Gegen die Umbrer verdrängten sich dann mit den Tyrrhenern die Rasener, welche früher in Italien und im Pothal bis an den Apennin gewohnt hatten. So entstand das Etruskische Volk, in welchem die Sprache der Rasener die Oberhand behielt. (Die Sprache der Etrusker ist uns nur durch vereinzelte Inschriften auf Kunstdenkmälern, nicht durch ein schriftstellerisches Werk bekannt. In diesen Ueberresten gibt sie sich als mit Griechisch nordische, also der hellenischen sehr fremde Zunge zu erkennen.) Allmälig bildete sich ein Bund von zwölf Staaten oder Gemeinden, in welche sich Etrurien getheilt hatte. Diese Zwölfstädte werden verschiedentlich gezählt; nach der Aufzählung Ottfried Müllers hatten bisweilen mehre zusammen Eine Stimme bei der Bundesversammlung, während jede im innern volle Autonomie besass, und so finden sich mindestens 17 Glieder der Conföderation: Cortona, Perusia (*Perugia*), Arretium (*Arezzo*), Volsinii, Tarquinii, Clusium (*Chiusi*), Volaterrae (*Volterra*), Russellae, Vetulonium (*Cuniro*), Pisa, Faesulae (*Fiesole*), Veji, Caere (*Cerveteri*), Falerii (*Civita Castellana*), Ferentinae oder Caletra, Volci (*Vulci, jetzt Ponte dell' Abbadia* zwischen Viterbo und Toscanella) und Salpinum. Die Bundesversammlungen hatten mehr religiöse denn politische Zwecke und wurden gewöhnlich im Frühlinge jedes Jahrs beim Tempel der Voltumna gehalten, wo man gemeinsame Opferfeste beging und einen allgemeinen Oberpriester erwählte. In den Sonnabendversammlungen der einzelnen Städte herrschte die geschichtskundige Priesterkaste, welche allein herlieh und beschloss. Der Vorsteher jeder Stadt hiess der Lukumo; einer dieser Lukumonen war Vorstand aller Zwölfstädte, sein Sitz also der Vorort des Bundes. Die äussere Erscheinung der etruskischen Häupter in Kleidung und insignien war sehr pomphaft, und Rom hatte Alles, was die Magistrate mit einem Scheine von Hoheit zu umkleiden diente, aus Etrurien erhalten: die Liktoren mit den Faszes, deren zwölf den etruskischen Bundesfürsten begleiteten, die Appartiteren, die kurulischen Stuhl, die Prätexta, selbst die Triumfe mit ihrer ganzen prunksamen Ausrüstung.

Etrurien Blüte muss man in den zwei ersten Jahrhunderten nach Roms Gründung annehmen, während welcher Zeit Tarquinii die Hegemonie über die Zwölfstädte führte und das Tuskervolk von Italien bis an die Tiber, theilweis in Latium, in Campania, wo Capua und Nola gegründet wurden, vom Volturnus bis zum Silarus, und wahrscheinlich auch in Sardinien herrschte. Durch Seehandel und Seeraub wurde die Etrusker reich und mächtig geworden. In dieser Periode bildete sich die Aristokratie der Lukumonen vorzüglich aus. Allein die Eroberungen der Gallier bis an den Apennin, der Verlust Campaniens an die Samniten, der Fall von Veji und die Fortschritte der Römer, und auf der andern Seite das Eindringen der Ligurier bis an den Arno, schwächten den etruskischen Staatenbund, dessen innere Verbindungen überhin sehr locker waren, bis die zwei Niederlagen am Vadimonischen See (in den J. 444 und 459 nach Roms Erbauung) die Macht der Etrusker für immer brachen. Rom kolonisirte mehre der wichtigsten Städte auf tuskischem Gebiete und ertheilte endlich im J. der Stadt 663 ganz Etrurien das Bürgerthum.

Der religiöse Cult des Tuskervolkes war zu einem strengen System ausgebildet; es erkannte über seinem Tina (*Jupiter*) noch höhere, verhüllte Götter, deren Macht für eine zerstörende galt. Tina war von dem Rathe der zwölf Götter (*der Dii consentes*) umgeben; es entsprach sonach die Götterwelt der Etrusker sehr ihrer politischen Ordnung. Die bei ihnen ganz eigenthümlich entwickelte Weissagekunst (die

disciplina Etrusca) war Eigenthum der Lukumonenkaste und hatte sehr bedeutenden Einfluss auf das Divinationswesen der Römer. Einflussreich auf das Römervolk war auch die Kunst der gewerbfleissigen Etrusker, deren kühner und grossartiger Unternehmungsgeist sich besonders in gewaltigen Städtemauern, Kanalbauten etc. bethätigte. Der tuskische Häuser- und Tempelbau (letzter vom Dorischen ausgehend) war maasgebend für den römischen. Besondre Kunstfertigkeit zeigten sie in Fictilien, allerhand Werken der Töpferkunst, in Erzgusswerken und in getriebenen Metallarbeiten. Weniger haben sie in der Bildhauerei gethan. Malerei wurde hauptsächlich auf Vasen und in Grabkammern geübt. — Den besten Töpferthon lieferte ihnen Arretium. Eisen, Kupfer, vielleicht auch Silber und Gold, kam von der ungemein erzreichen Insel Ilva (Aethalia), welche zu Etrurien gehörte. Zu architektonischen Werken, selbst auch zu Skulpturen, diente ein vorzüglicher vulkanischer Tuff oder Peperin aus der Gegend von Tarquinii und Volsinii. Feinen Alabaster hatte Volaterrae, und geschätzten weissen und bunten Marmor boten die Brüche von Luna, deren mächtige Banken ungeheure Blöcke lieferten, die besonders zu den Luxusbauten nach Rom wanderten. Erst in der Zeit des Naturgeschichtschreibers Plinius entdeckte man dort jene äusserst feine Marmorsorte, die noch weisser als das Parische Gestein sich vorzugsweis zu Skulpturen eignete. Sonder Zweifel war diese spätgefundene Art Marmor von Luna dieselbe, die jetzt als Karrarischer Marmor weltbekannt ist.

Etruskische Kunst. — Die Etrusker, zwar stark gemischt mit rhätischen Rasenern, gehörten in ihrem Urkerne, im besten Theile des Volkes, dem pelasgischen Stamme an, demselben, aus welchem die Hellenen ihren Ursprung ableiteten. Bekanntlich waren noch viele andre altitalische Völkerschaften gleicher Herkunft; sie alle waren theils durch Kolonisation und Einfälle entfernterer Völker, theils auch durch eigene Verwilderung, soweit hinter jenen Stammgenossen zurückgeblieben, dass sie ihnen entfremdet wurden, daher die Hellenen, welche sich später an Italiens südlichen Küsten niederliessen, keine Verbindung mit diesen Vettervölkern eingingen, sondern dieselben als Barbaren betrachteten und behandelten. Unter diesen altitalischen Völkern waren es nun einzig die Etrusker, welche eine gewisse höhere Bildung sich zu eigen gemacht hatten. Diese sind daher auch allein als die Vertreter des altitalischen Geistes zu betrachten; sie waren es, von denen die aus den oskischen und sabellischen Stämmen erwachsnen Römer, bevor dieselben mit dem Griechischen bekannt wurden, ihr Maas geistiger Bildung empfingen. Sehr bündig bezeichnet Wachsmuth in seiner Alterthumskunde den Karakter der Etrusker und ihrer Kultur mit folgenden Worten: „Das Wissen entwickelte sich bei ihnen nicht in wohlthätigem milden Einflusse auf das Gemeinleben; es blieb Eigenthum der herrschenden Kaste, wurde unzertrennbar verknüpft mit der Religion und umhüllte sich mit den Schrecknissen düstern Aberglaubens. Der Etrusker mit finsterm Gemüthe, dem sich im Sinnlichen kein geistiges Leben aufschloss, sah in eine todte Leere und erbaute sich ein astrologisches Zahlensystem, deutete die furchterregenden Erscheinungen aus der Höhe zu einer abergläubischen Lehre vom Blitze und verknüpfte dies in so vielfältige Formen ohne höhere Bedeutung für Staat, Wissenschaft und Kunst, dass der rege Keim der ernsten Spekulation für die Veredlung seines Daseins keine Frucht trug. Seine Kunst vereinigte nie das Irdische und Himmlische zur sinnlichen Schönheit; seine Kunstwerke sind zum Theil sinnvoll und bedeutsam, verrathen aber, dass nicht das reine Gefühl der Schönheit den Künstler geweiht hatte; ihm fehlte das Ansprechende, das sich aus der Verschmelzung des Geistigen und Irdischen zum sinnlich Schönen erzeugt."

Was unser Interesse an dem merkwürdigen Volke der Etrusker reg erhält, ist die entschiedene Hinneigung zum Hellenismus, die sich in äusserst zahlreichen Denkmalen ihrer Kunstübung ausspricht. So durchaus nordisch und unhellenisch auch ihre Sprache in den Inschriften klingt, so zeigen doch ihre Kunstwerke in den Formen sowohl wie in den Gegenständen einen ganz bestimmten, wenn auch durch die eigene Nationalität in Schranken gehaltenen Einfluss des Hellenischen. Wir finden darin die griechischen Mythen behandelt, unter andern häufig den trojanischen Sagenkreis, mithin nicht allein griechische Götterlehre, sondern auch griechische Volksthaten, gleich als seien es sagengeschichtliche Erinnerungen der Etrusker selbst. Diese Erscheinung lässt sich wohl nur durch den Zusammenhang des Stammes, durch ein bei den Etruskern lebendig gebliebenes Gefühl der Urverwandtschaft mit den Hellenen erklären. Zwar waren in Beziehung auf Götterlehren alle Völker der alten Welt nicht völlig spröd gegen einander, da sie das Gefühl einer gemeinsamen Tradition hatten; aber die Aufnahme halbgeschichtlicher Sagen n den Kreis ihrer Mythen lässt sich nicht gut ohne die Ueberzeugung volksthümlicher

und religiöser Verwandtschaft denken. Freilich finden wir hier in Allem, was von etruskischer Baukunst bekannt ist, manncherlei grosse Abweichungen vom Griechischen, aber immerhin nur solche, welche nichts entschieden Fremdes enthalten, sondern nur als Modifikationen eines verwandten Grundkarakters erscheinen.

Das Wichtigste, was wir von etruskischer Architektur übrig haben, sind die Grabanlagen. Als die ältesten haben wir theils nach der Construktion, theils nach den ältesthimlichen Gräbern der in ihnen gefundenen Gegenstände die zu betrachten, welche bei ihren theils korridorförmigen, theils runden Grabkammern in der Anlamerung dasselbe System horizontal übereinander vortretender und sich zu einem Schlußgewölbe verbindender Massen auch mit den griechischen sogen. Thesauren gemein haben. Sind sie nicht wie die Nurhagen und Riesengräber Sardiniens frei über dem Boden errichtete Steinbauten, so ist die Ueberdeckung der Grabkammer durch den angeführten Entlegel karakteristisch, der auf runder aufgemauerter Basis sich kegelförmig erhob und durch Anlegung und Eintreiben von Seitengewölben sich zu den Polyandrien entwickelte. Caere, Vergoi, Alsium, Chiusi liefern hierfür schlagende Beispiele. Während nun der Gebrauch des Tumulus sich noch länger erhielt, schritt man in der Einrichtung der Grabkammern zu grösserer Dürftigkeit fort. Die Verskleinerte Grotte mit Steinen liel nun meist weg, die Kammer ward aus blossem Tuffboden ausgehauen und oft zu einem ganzen Kammersystem umgebildet. Ihre Form ahmt meist die von kleinen Häusern nach, theils ganz einfach durch blos giebelförmige Decke, theils zierlicher durch Andeutung des aus dem Felsen gehauenen oder blos gemalten Dachstuhles. Die Gräber erweisen sich auch durch die in ihnen gefundenen Gegenstände als jünger. Sie sind es, aus denen die Hauptmasse der bemalten Thongefäße hervorgegangen, die in ihren Malereien den Einfluss entwickelter hellenischer Kunst erkennen lassen. Die Anwendung des Tonmaterials darf uns nicht bewegen, einige über dem Boden frei errichtete Steinbauten, wie das sogen. Grab des Pythagoras in Cortona, den sogen. Tempio di S. Manno bei Perugia, dieser Klasse einzuverleiben, die sonst mehr der ersten ähnlich scheinen. Der Zeit nach parallel laufen mit jenen die Felsengräber von Toscanella, Castel d'Asso (Axia), Norchia, Sutri; hier sind die Grotten in die natürlich abschüssigen, durch den Meisel noch steiler gemachten Felsränder eingetieft. Ihr Schmuck besteht meist in Nachahmung von massen behauenen Felsmuad. Wir haben hier einfacher eine Nachahmung von viereckigen würfelartigen Gebäuden mit einer Kuppelbir in der Mitte, unter welcher der kunstlose wirkliche Eingang versteckt ist, oder förmliche Tempelfronten mit Giebelfeldern.

So lassen sich die etruskischen Gräber nach ihren Hauptformen klassifiziren. Vergl. Wilkinson Abeken: „Mittelitalien vor den Zeiten römischer Herrschaft, nach seinen Denkmalen dargestellt“; Stuttg. 1843, wo einige der vorzüglichern Grabanlagen beschrieben werden. Freilich können aus einer blosen Klassifikation keine wichtigern Konsequenzen historischer Art gezogen werden. Ein strenges Eingehen in die feinern architektonischen Einzelheiten, eine ganz besondere Erörterung über die innere Einrichtung und Ausschmückung der Gräber, die Anordnung der mannigfachen Gerätte und Kunstwerke, eine genaue Vergleichung der feinern stylistischen Eigenthümlichkeiten derselben untereinander und mit dem Style der Architektur, dies bleibt immer noch der von der Forschern zu betretende Weg, auf welchem allein eliche Grundlagen für die Geschichte etruskischer Kunst und Kultur gewonnen werden können.

Was nun bisherigen Ergebnissen der Forschung waren die Etrusker ein äusserst werthätiges unternehmsames Volk. Bewundert werden noch heute ihre gewaltigen, meist aus unregelmässigen Quadern bestehenden Mauern, womit wir zum Theil noch ihre ursprüngliche Städte, nicht blos deren Akropolen, umgeben sehen. Beste etruskischer Ummauerungen findet man z. B. zu Volaterrae (Volterra), Vetulonium (Castiglione), Faesulae (Fiesole), Populonia, Cortona, Perusia (Perugia), Veji, und in palygonischer Art zu Saturnia oder Aurinia, Cosa, Falerii (Civita Castellana) etc. Etruskische Werke sind sodann ihre Kanalbauten und Seeableitungen, womit sie Gegenden vor Ueberschwemmungen sicherstellten. So leiteten Kanäle den Padus (Po) in die alten Lagunen von Adria, die *septem maria*, als Aehnliche gab es an den Mündungen des Arnus (Arno). Eines der grossartigsten Werke etruskischer Wasserbaukunst bleibt der 7500 Fuss lange, 7 Fuss hohe und 5 F. breite, durch harten vulkanisches Gestein gebrochene Emissar des Albanersees. Bekanntlich wurde dieser für jene Zeit riesige Bau durch einen Haruspex (weissagenden Priester) veranlasst. Der Felsenunterrand, der ringsum von der Wasserfläche sanft aufwärts steigt, erhebt sich, wo der Emissar durchgeht, etwas plötzlicher und schroffer und bildet eine Art kleinen Vorsprungs in den Felsenkreise; in diesem Vorsprunge ist

der Anfang oder Eingang des Kanals, und damit dieser nicht verschüttet und so schwierigen und mühligen Werk nicht verdorben wird, ist aus ungeheuren Quadern eine riesenhaft starke Mauer davor gebaut, die im innern ihrer drei Wände (die vierte bildet der Felsen) eine Art Hof oder offene Halle verstellt. Der ganze Felsvorsprung ist mit allen schönen Eichen bewachsen, deren eine auf der Mauer dieses Hofes wie ein Briareus mit hundert Armen ihre mächtigen Wurzeln geschlagen, so dass, wenn man in den Hof eintritt, man unter den Wurzeln steht und erst durch diese in die dunkelgrüne Nacht der alten beschatteten Krone dieser Eiche hinaufblicken kann. Vor dem Eingange zum Emissar steht noch auf dem schmalen Uferweg, der der Abzugsgraben bis zum Felsenfuße durchschneidet, ein ganzer Forst von solchen alten Eichen, die wie die Riesenwacht um einen Zauberberg dieses heiterverk. etruskischer Zeit in ihrem dunkelgrünen Mantel zu verbergen scheinen, damit die Frische Zeit nicht ihren zerstörenden Zahn auch hieran lege. In den Bau war führt eine kleine neuere Thür. Inwendig bis zur innern Felsenwand führt noch der Abzugsgraben; hier macht man sich jetzt das Vergnügen Wachsfackeln anzuzünden, die man auf ein Stück Bad klebt, dann aufs Wasser setzt und von der Brücke in den Felsen hineintreiben lässt. Da wird, je weiter sie verschwinden, immer so deutlicher ihre Flamme und zuletzt erscheinen sie wie goldene Sterne. In dem Vorhofe, wo man steht, ist Alles von einem zweifach mystischen Scheine leicht erhellt; darüber sieht man nichts als die nächtliche Welt des grünen Laubes und aus dieser die fantastischen Wurzeln hervorragen, die den nackten, grotesk gebildeten Felsunklammern. Aus der Felsenhöhle heraus zieht kalte nasse Luft und der geheimnissvolle Gesang der schwarzen Wellen. Lange, wohl eine Meile weit, kann man die Flämmchen verfolgen, die der Kanal ganz schauergerad geht. (Ueber das Bauwerk und nachzusehen: Sickiers Almanach aus Rom I. S. 13. Taf. 2. Hirts Gesch. der Baukunst II. S. 105 ff. Niebuhrs Hist. Gesch. II. S. 575. — Ueber ähnliche Emissare in Südetrurien s. Niebuhr I. S. 136.) — Diesen Wasserbauten sind noch beizuzählen die unter Tarquiniusischen Fürsten in Rom zur Entsumpfung der niedrigen Gegend und Ableitung des Unraths angelegten Kloaken (besonders für das Forum und das *marimà*), ungeheure Werke, bei welchen schon die Kunst des Wölbens durch den Keilschnitt auf eine völlig zweckmässige und treffliche Art angewandt worden ist.

Von den Etruskern dalirt auch die Art und Weise der italischen Häusernlagen in ihrer Hauptzimmer in der Mitte. Bekannt ist das tuskische Wort *atrium* für das von den Römern angenommene Cavaedium, welches bisa in Rom das einfache Haus bezeichnete, ein tuskisches. Jenes Mittelzimmer oder der Hof des Hauses, nach welchem der Tropfenfall des umliegenden Daches gerichtet war (daher in der Mitte das sogen. impluvium oder Compluvium), war ein *cortinum*, *cavaedium*, *atrium* genannt, und durch vorgestreckte Balkendecken ohne Säulenunterstützung hergestellten bedeckten Gange bestand. Bemerkenswerth ist der Sinn für regelmässige und feststehende Formen, der sich in allen etruskischen Gebäuden von Städten, Lagern und Gräbern zu gen offenbart.

Von Tempelbauten der Etrusker hat sich soviel wie nichts erhalten; nur einzelne Säulenstücke und Unterbaureste sind als letzte schwache Zeugen übriggeblieben. Was wir vom tuskanischen Tempelbau wissen, beschränkt sich auf die Mittheilungen des römischen Baumeisters Vitruvius. Danach ging der tuskische Tempel dorischen aus, jedoch nicht ohne bedeutende Abweichungen. Die mit Basen versehenen Säulen waren schlanker (1½ *modul* laut Vitruv) und standen weiter auseinander (*areostylum*), indem sie nur ein holzernes Gebälke trugen, mit vorstreckenden Balkenköpfen (*mutuli*) über dem Architrave, weit vorspringendem Sims (*grunda*) und hohem Giebel. Der dorische Tempelplan selbst aber modificirte sich sehr für den Etrusker durch die Rücksicht auf den zweifachen Bedarf der Auspicienabschaudung, das Augurattempium. Der ganze Grundplan des tuskischen Tempels ist nach Vitruv *de arch. IV. 7.* kurz folgender. Die Breite beträgt fünf Sechstel der Länge. Diese wird in der Mitte getheilt und so entstehen Zelle und Vorhalle. Die Breite der ersten Zerlegung man in zehn Theile, von welchen vier die Hauptzelle, die übrigen sechs entweder die zwei Nebenzellen oder bei einzelligen Tempeln zwei offene Säulenhallen (*alae*) einnehmen. Hieraus ergiebt sich die Stellung der Frontsäulen: zwei an den Ecken, zwei den Anten der Zellenmauer gegenüber. In der Mitte zwischen Anten und Vordersäulen findet man eine einfache Säulenreihe eingeschoben. Es verhält sich an der Fronte die Weite der Säulenstellung nach aussen wie 3:10 der ganzen Breite (nur beim mittleren Durchgange wie 4:10). Diese Entfernung ist genau die Mitte zwischen Anten und Vordersäulen und natürlich auch die halbe Tiefe der Zelle, zusammen $^4/_5 = ^8/_5$. So entsprechen sich die interkolumnien der Fronte und der Seite aufs Vollkommenste, und analog kann bei einzelligen Tempeln auf der Seite

zwischen der Hintermauer und der dem Ende der Zellenmauer genüberstehenden Säule nur eine Säule noch Platz finden. (Vergl. H. Brunn in seiner Recension des Werks über Mittelitalien von Dr. Abeken, Kunstblatt 1846, Nr. 25.) Nach der uns durch Vitruv aufbewahrten Regel war auch der dreizellige Kapitolinische Tempel zur Zeit der Tarquinier in Rom erbaut worden. Die Grösse dieses Tempels betrug 207 × 192 Fuss. Seine drei Zellen waren dem Jupiter, der Juno und der Minerva geweiht. Sein Vorderraum hiess *ante cellas*. Votirt und gebaut ward er etwa vom Jahre Roms 150 an, für die drei Götter eingeweiht 245. Die gewaltigen Substruktionen s. bei Piranesi: *Magnific. Rom. tav.* 1. — Wiewohl in der Ausführung reich und zierlich, hat die Tuskische Baukunst nie den Ernst und die Erhabenheit der dorischen Tektonik erreicht, sondern stets etwas Breites und Schwerfälliges gehabt. Abbildungen solcher Tempel kommen auf etruskischen Cisten (Aschenkisten) vor, wo aber die architektonischen Ornamente einen verdorbenen griechischen Geschmack späterer Zeiten bekunden.

Wie die Tempel, so hatten auch die Gebäude für Spiele hellenische Grundformen; ja die tuskischen Spiele selbst waren grossentheils hellenisch. Die tuskischen Circi, wie z. B. der in Rom unter dem ersten Tarquinier entstandene, entsprechen ganz den Hippodromen. Theaterruinen finden sich von Faesulae, Adria am Po, Arretium und Falerii. Auch von Amphitheatern, die vielleicht tuskischen Ursprungs waren, finden sich Ueberreste.

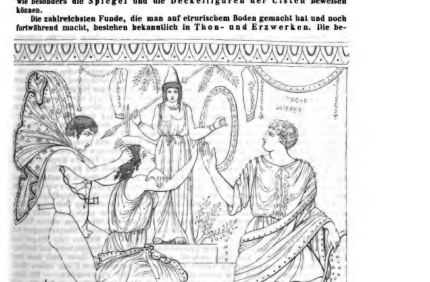
Bildnerei und Malerei. — So unverkennbar der hellenische Einfluss auf die Kunstwerke Etruriens ist, so ist doch nicht minder darin auch etwas ganz absonderlich Eigenes, ein wesentlich etruskisches Element, ein ganz bestimmt vom Griechischen sich scheidender Kunststyl zu erkennen. Ein bloser Blick auf die Gegenstände der Kunstübung, Gefässe und Geräthe aller Art, Statuetten etc. belehrt uns, wie viel mehr die etruskische denn die hellenische auf Prunk und Schmuck des Lebens berechnet war, wie also auch trotz der Einwirkung der Hellenenkunst der völlig verschiedne Karakter der beiderseitigen Kunstprincipe eine Verschiedenheit der Style begründet haben muss. Die Verschiedenheit aber reducirt sich darauf, dass wir bei den Griechen organisches Leben und Treiben der zum Höchsten dringenden Kunst wahrnehmen, während wir bei den Etruskern nur Nachahmung und Anwendung jener Kunstleistungen auf beschränktere Verhältnisse finden; dass bei den Griechen jedes Stadium der Kunst den Keim eines neuen Lebens in sich trägt, bei den Etruskern hingegen diese nämlichen Stadien, eben weil sie nachgeahmt sind, Manieren werden und todt sein würden, wenn nicht fleissige Uebung des vom Luxus getragenen Handwerks auch diesen Manieren eine gewisse selbst von den Griechen bewunderte Selbständigkeit verliehen hätte.

Nach Abekens Ansicht geht dem Griechischen in Etrurien als eine Nachahmung fremder stylisirter Formen die Epoche eines vom Orient wirkenden Einflusses in der Reihe fantastischer Gestalten voran. Den reinen altgriechischen Styl, der nach einer selbständigen Stylisirung der in ihrem innersten Grundgesetze mehr und mehr erkannten Natur gestrebt, habe Etrurien dann um so mehr annehmen müssen, als grade zur Zeit der Entwicklung desselben der griechische Einfluss auf Handelswegen vorgeschritten sei. Als Belege für diesen Einfluss stellt Abeken besonders die Skarabäen nebst einigen Terracotten und Bronzearbeiten in solcher Weise auf, dass er kaum einen Unterschied zwischen ihnen und den griechischen anerkennt. Dagegen hauche die Masse der in alterthümlicher Strenge gearbeiteten Denkmale einen ganz verschiedenen Geist, den Geist einer exaggerirenden und in ihren Uebertreibungen manierirten Kunst; so einige Bronzelaminen mit gepresster Arbeit, die mit Reliefs gezierten Cippen etc. Hierauf bemerkt aber H. Brunn in der oben citirten Recension, dass Abekens Vergleichung des Frühetruskischen mit dem Orientalischen sich zu sehr an blos Aeusserliches halte und dass der als dem griechischen durchaus ähnlich hingestellte etruskische Styl (z. B. der Skarabäen) sich bei genauerer Betrachtung dennoch als sehr verschieden erweisen und der eigenthümlich etruskische noch viel bestimmter auffassen lassen werde.

Als das Karakteristische des etruskischen Styles bezeichnet man hauptsächlich die übertriebenen Schwellungen des Körpers, sowie die übertriebenen Einschnitte. Während Taille und Kniekehle oft insektenartig eingeschnitten sind, treten das Hintertheil, die Hüfte, die Wade übermässig hervor. Die Gesichter sind scharf geschnitten, mit langen Nasen; an den Füssen besonders die Enkel und der anschliessende Muskel scharf markirt; die Sohle in die Länge gezogen sowie die Zehen und an den Händen die Finger. Ist die Figur bekleidet, so liegt das weite Gewand in regelmässigen Falten; das knappe liegt eng am Körper an. Die Bewegungen

steif, oft krankhaft. Dies etwa sind die Hauptkennzeichen des von den Alten zuweilen erwähnten tuskischen oder tyrrhenischen Styles. Sehr selten sind Werke des dem griechischen völlig verwandten, aus den Schranken des Strengen heraustretenden Styles, wie er in einigen Wandgemälden und Spiegelbildern uns vorliegt. In spätern Werken wird mit derselben Neigung zum Extremen, die früher das Strenge des Altgriechischen verstrengerte, das weichere Griechische verweichlicht, wie besonders die Spiegel und die Deckelfiguren der Cisten beweisen können.

Die zahlreichsten Funde, die man auf etrurischem Boden gemacht hat und noch fortwährend macht, bestehen bekanntlich in Thon- und Erzwerken. Die be-



Kassandra, verfolgt von Ajax, dem Sohne Oileus', rettet sich zum Palladium Troja's, dessen Priesterin entflieht. Nach einem Vasengemälde im k. k. Antikenkabinet zu Wien.

rühmten Töpferarbeiten, die bemalten und selbst plastisch verzierten Vasen, scheiden sich in eine entschieden hellenische Klasse, die zugleich am häufigsten vorkommt, und in eine entschieden etruskische Klasse, deren Kunstwerth der erstern sehr nachsteht und deren Vorkommen auch seltener ist. Ueber die Herkunft der erstern Hauptklasse sind die Meinungen sehr getheilt. Man hat in Etrurien archaische Hydrien des edelsten Verhältnisses, grosse Amphoren des schönsten Styles und andre Kunstformen der Vasenkunde in beträchtlicher Anzahl gefunden, während aus den Fundgruben Attika's, Aegina's und andrer hellenischer Orte kein einziges Exem-

plar zum Vorschein gekommen ist, welches in Bezug auf Grösse, Form oder Stil jenen etruskischen Funden verglichen werden könnte. Ausgegangen von Griechenland, von den alt ältesten Stasten, mag der Kunstzweig, dem diese Denkmäler angehören, seine weitere Entwickelung in Italien gefunden und unterstützt durch die italischen Gräberluxus die derartigen Leistungen den Mutterländern zuletzt überboten haben. Die Hauptmasse des gesammten Vasenvorraths aus Etrurien erweist sich durchaus als eine besondere Klasse der griechischen Vasen, und nur die verhältnismässig wenigen Beispiele, wo eine sich etruskischer Kunst anschliessende Manier vorliegt, können dem eigentlichen *tuscum fictile* oder *catinum* zugezählt werden.

Die hauptsächlichsten Vasenfundorte sind Arrezzo (Arretium), Canino (Vetulonia), Cervetri (Caere), Chiusi (Clusium), Corneto (Tarquinii), Nola, Volcanto, Volterra (Velathri, Volaterrae) und Vulci. Die gefundenen Gefässe sind von den verschiedensten Grössen und Formungen, und haben theils sehr starke Figuren auf rothem Grund, theils schwarze oder violette Figuren auf gelbem Grunde, theils gelbe oder rothe Figuren auf schwarzem Grunde. Schwärzliche, meist ungebrannte Vasen von schwerfälliger, auch kanobusartiger Form, theils mit einerlei Reliefbildern an Füssen und Henkeln, theils mit umlaufenden Reihen stumpf eingedrückter Figürchen von Menschen, Thieren und Ungehemera kommen besonders zu Chiusi vor. (Vergl. *Mus. etrusco Chiusino, Firenze* 1830 ff.) im J. 1843 ward durch Alexander Fiorelli (im Art. Chiusi ausführlich beschrieben) grösste Prachtstück der chiusinischen Skropole zu Tage gefördert: die nun der Vasensammlung in dem Uffizj zu Florenz einverleibte Amphore oder Hydria schlanker arabischer Art mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde, aufgesetzten weissen und rothen Farben und feinsten Gradirungsnuagen, mit 113 griechischen Inschriften der mythischen Scenen (darunter die Beiseit des Peleus und der Thetis) und den Namensangaben des Töpfers Ergotimos und des Malers Kitlias. Durch Neuheit des Gegenstandes, Klarheit der Darstellung, Feinheit der in grossem Style ausgeführten Zeichnung stellt sich diesem Prachtwerk zu Clusium eine Vase würdig an die Seite, die der Cav. Campana in Cervetri, den alten Caere, ausgegraben hat. Danaë, die des Zeus goldene Saat empfängt, ist die (noch durch den beigeschriebenen Namen beglaubigte) Darstellung der erstern. Andersseits erscheint Danaë mit ihrem Sohne Perseus auf dem Arme; sie steht schon in dem Kasten, in welchem sie auf Befehl ihres Vaters Akrisios von einem Thurme ausgesetzt werden soll. Vasen mit nicht minder ausgezeichneten Darstellungen hat man aus Nola. So schildert uns z. B. eine Nolanische den Musäos (als Sänger fast Apollo gleich), wie er den Lauriciche horchd, den Terpiadoure auf barbarischhöhlicher Leier ihrem Günstling erteilt, während eine andre Muse (mit dem hier zum Erstenmal vorkommenden Namen Meleloxa bezeichnet) ihre Flöte rühen lässt, um ihre Aufmerksamkeit dem Saitenspieler der Schwester zuzuwenden. — Im Ausgrabungen bei Volterra haben viele glänzend schwarze Gefässe gebracht, mit Zierrathen in Relief von schöner griechischer Zeichnung. Zu Arrezzo kommen vorzüglich korallenrothe Gefässe vor, welche gleichfalls Zierden und Figuren in Relief aufweisen. Solche Arretinische Vasen wurden noch in der Kaiserzeit geerbtet und kommen bei Plinius und Martial in Erwähnung. — Eine ausgezeichnete Vasensemenge hat Canino, das alte Vetulonia oder Vetulonium, geboten; viele derselben sind von höchstem Alterthum und grossem Kunstwerthe. Auch der Boden von Vulci, zwischen Viterbo und Toscanella, ist bisherst ergiebig an Vasen gewesen. Unter den Volcentiner Gefässen kommen manche mit etruskischen Beischriften der genannten Scenen vor; einige andre sehr rot gearbeitete von dort sind mit etruskischen Personennamen bemalt. Zu den bemerkenswerthesten Vasenfunden aus den Gräbern von Vulci hervorgegangen sind, gehört eine den Panathenäischen nachgebildete Preis-Amfora, deren Vorderseite eine Pallas in der Stellung kriegerischen Angriffs zwischen zwei Säulen zeigt, auf welchen Hähne als Symbole der Wettkämpfe stehen. Auf der Rückseite sind die zum Prestathlon (Fünfkampf) gehörigen Uebungen des Springens (mit den Gewichten und der Vollgriffstange) und des Diskuswerfens vorgestellt. Vergl. Ed. Gerhard: *Monumenti dell' Instituto di corrispondenza archeologica, tav. 21. 1. a. tav. 22. 1. b.* Unter den neuerdings zu Vulci hervorgegangenen Vasen befindet sich eine mit doppelten Bodenn, in der Form genau der entsprechend, welche man in der Sammlung des Königs von Dänemark antrifft. Sie ist mit schwarzen Figuren feiner Zeichnung geschmückt und ihre Hauptvorstellung schildert den Kampf des Theseus mit dem Minotaurus.

Thonbildnerei (namentlich zu Tempelzierden, zu Bildwerken der Giebelfelder, zu Statuen auf den Akroterien und in den Tempeln) war die frühreste Art der Plastik bei den Etrusken; die Keanntnis dieser Kunst war hier lange vor der Einwanderung des Korinthiers Demaratus vorhanden. Als etruskische Thonbildnerei ältester Art

Tazeus und Althäa. Die Todesgöttin Atropos. Meleager und Atalanta.
(Nach einer Spiegelzeichnung aus Perusia.)

Die Helden Tydeus, Aktäon, Theseus und Kastor auf der Hasenjagd.
(Nach einem Nolanischen Vasenbilde bei Mr. Edward zu Harrow.)

kennt man z. B. einige Terracotten, welche sich jetzt im Museo Borbonico zu Neapel befinden. Sie gleichen in der einfachen Zeichnung der Umrisse, im kräftigen Gliederbau, in den Profilzügen der Köpfe, in der leichten, etwas gradlinigen Körperhaltung manchen altgriechischen Werken. Auf dem einen derselben sieht man Kentauren in der Form dargestellt, dass sie vorn eine vollständige Mannsgestalt zeigen, der nur hinten der Rossleib anwächst; nun weiss man aber aus der Pausanischen Beschreibung des Kypseloskastens, dass sie auch von der ältesten hellenischen Kunst in solcher Weise gebildet wurden. Auf einem andern Thonrelief sieht man bewaffnete Reiter auf jagenden Rossen; Menschen und Pferde sind nur angedeutet, aber an beiden lebt schon alles. Hieran reihen sich einige geschnittene Steine in der Berliner Sammlung; auf dem einen erblickt man die Helden, die von Argos gen Theben zogen, theils sitzend, theils stehend in Kriegsberathung; auf einem andern sieht man den Tydeus in gewaltsam gebogener Stellung, wie er sich mit dem Messer das Oel und den Staub des Kampfplatzes abschabt. In diesen Arbeiten und in einigen andern Reliefs findet man offenbare Aehnlichkeit mit hellenischen Werken jener Frühperiode, in welcher das Gewaltsame und Heftige vorherrscht; die Gewänder sind in viele Fältchen gebrochen, die Muskeln des Körpers übermässig und hart heraustretend.

Einer weiter vorgeschrittenen Kunst gehören die Erzbildwerke an, an welchen Etrurien unermesslich reich war. Im Erzgusse und in getriebener Arbeit lag überhaupt die grösste Stärke der Etrusker; das Volk war dem Luxus des Metallschmuckes überaus ergeben; an der Tracht, an Rossen und Wagen, bei öffentlichen Aufzügen liebten sie diesen Glanz. Tyrrhenische Schalen und Leuchter waren bekanntlich auch bei den Hellenen berühmt und wurden selbst in Athen noch in der Zeit der höchsten Kunstbildung gesucht. Von grössern statuarischen Erzwerken sind freilich wenige auf uns gekommen; mehr dagegen hat sich von Statuetten erhalten. Hauptwerke etruskischer Erzarbeit sind: die erst neuerlich zu Todi gefundene fast lebensgrosse Kriegerstatue, welche ins vatikanische Museum gewandert ist; der sogen. Haruspex, richtiger der etruskische Redner genannt, lebensgrosse Gewandfigur in der Florentiner Gall.; der sehr anmuthige, eine Ente tragende Knabe mit der Bulla um den Hals, im Leydener Museum; die Chimaera in Florenz und die Wölfin auf dem Kapitole. Diese und andre Gusswerke von gleicher Vortrefflichkeit sind durch Beischriften in etruskischer Sprache sicher als Arbeiten dieses Volkes beglaubigt. Wichtig ist besonders unter diesen Bronzestatuen der Redner im florentinischen Museum. Aus der Inschrift am untern Saume der Toga (*Aulesi Metelis Ve. Vesial clensi cen phieres tece sansl tenine tuthines Chisvlics*) lässt sich soviel mit Sicherheit schliessen, dass ein Aulus Metellus durch diese Statue geehrt werden sollte. Die Inschrift bestätigt also, was die Statue von selbst besagt: nämlich das Bildniss einer bestimmten Person. Die Züge des bartlosen Antlitzes sind individuell mit dem Ausdrucke der Sorgen und Bedenklichkeiten des Lebens, die Falten und Runzeln mit Sorgfalt wiedergegeben: er erhebt seine Rechte wie zum Reden vor versammelter Menge. Die Haltung ist nachlässig, indem die Brust etwas zurückliegt, der Unterleib vortritt, die Kniee schlaffe Biegung machen, die Füsse einwärts stehen. Schon hierin zeigt sich ein Mangel des Schönheitssinnes und jenes höheren Styles, der sich bei den Hellenen mit aller Naivetät des Porträts verband. Das kurzgeschnittene Haupthaar ist weder in grosse Massen gelegt, wie bei den frühern griechischen Statuen, noch weich und mit der Andeutung des Leichten bearbeitet, wie in den spätern Werken aus der Kaiserzeit. Der Mantel endlich senkt sich in schweren Falten, unter welchen das Auge nirgends den Ruhepunkt einer grössern faltenfreien Masse hat, die den Körper mit seinen Formen unter dem Gewande andeutete und einen edlen Wechsel von Licht und Schatten hervorbrächte. Das Ganze gewährt den Eindruck eines verständigen und einigermaasen bewegten Mannes, hat aber nichts von dem Erfreuenden höherer Kunst. Viel erquicklicher ist die Knabenstatue im Museum zu Leyden, die durch die Inschrift am rechten Beine (*Velias Phanacnal thuphlthas alpan aenache clen cecha tuthines tienacheis*) als Weihgeschenk einer Vella von der Familie Fanacne bezeichnet ist. Dieser *puer bullatus* mit zierlich geflochtenem Haare, der eine Ente (oder wie Andre sehen wollen, eine Gans) in der linken Hand hält und liebkost, ist ein durchaus naives Gebild, daher auch eine lebhaftere Theilnahme des Betrachters erregend. Die Mars genannte Kriegerstatue aus Todi unweit Spoleto erinnert an die argivisch-sikyonische Schule, welche einen frappanten Naturalismus erstrebte. Kräftige, aber in den Umrissen harte Werke sind die Chimaera von Arrezzo (s. den Art. hierüber im 2. B.) und die Wölfin auf dem Kapitole, welche letztere wahrscheinlich die bei Livius X. 23. erwähnte ist, die im Jahre Roms 458 geweiht worden war und am Rumi-

Zeus umarmt die Antiope von Theben. Neben ihm der die Zeusverwandlung andeutende Satyr.
(Nach einer bei Jagkürzmt: Mon. Etr. Ser. II. tav. 17. mitgetheilten Spiegelzeichnung.)

Dionysos und Semele nebst Apollo und einem Satyrlein.
(Nach einem Spiegel bei Prof. Ed. Gerhard in Berlin.)

nalischen Feigenbaume stand. Sodann bleiben zu erwähnen: die berühmte Perugi-nische Juno, ehemals im Museo Oddi, jetzt in der k. Samml. zu Berlin; die Arretinische Pallas, ein anmuthiges Erzbild aus der Zeit schon verweichlichter Kunst (im Florentiner Museo), die schöne 1834 gefundene Vulcentiner Pallas Ergane, jetzt in der Münchner Glyptothek (vergl. den Art. Ergane) und die Statuette eines belorberten Apollo, dessen Hals und linker Oberarm nach etruskischer Sitte geschmückt ist und dessen Füsse mit zierlichen Schuhen bekleidet sind (vergl. *Gori: Museum Etruscum T. I. tab.* 32). Auf dem linken Beine dieser Apollostatuette liest man die Inschrift: *Mi phleres Epul aphe Aritimi. Phasti Ruphrua turce clen cecha*, woraus man ersieht, dass diese Figur von einer Fastia Rufrunia in ein Heiligthum des Apollo (Epul) und der Artemis (Aritimi) geweiht worden. — Als ergiebigster Fundort etruskischer Bronzefiguren hat sich Perugia erwiesen. In allen derartigen Etruskerwerken erkennt man eine verständige Richtung ohne höhern idealen Formensinn und ohne den poetischen Schwung der Fantasie, welcher die Griechen nie verliess. Man ersieht, wie die etruskische Kunst die griechische nur auf den Stufen und in den Richtungen begleitete, wo der Schönheitsinn minder mächtig hervortritt; hie und da nähert sie sich wohl der Zierlichkeit des hieratischen Styles, nie aber der grossartigen Freiheit des hohen Styles.

Nächst den Gusswerken verdienen besondre Beachtung die Arbeiten der tuskischen Toreutik. In ungeheurer Menge und in tüchtigster Vorzüglichkeit beschafften die Etrusker Goldgeschmeide, goldgetriebene Schalen, silberne Becher, bronzene Kandelaber, Throne von Elfenbein und edlem Metall (wie die Kurulsessel), mit Erz, Silber und Gold ausgeschmückte Prachtwagen (*currus triumphales, thensae*) und reichverzierte Waffenstücke. Auch hat sich in Gräbern noch manche getriebene Arbeit, welche zum Schmuck solcher Geräthe diente, von alterthümlich zierlicher und sorgfältiger Behandlung erhalten. Tyrrhenische Kandelaber, welche eine kühne Erfindungsgabe, zumal in animalischen, auch monströsen Verzierungen zeigen, s. in Micali's Atlas (*tav.* 40.) und in dem von Gennarelli besorgten Museo Etrusco Gregoriano. Bei Perugia fand man im J. 1812 in einem Grabe nächst verschiednen runden Figuren auch mehre Bronzeplatten, welche einen Wagen geschmückt hatten; sie stellen in getriebenem Relief mit gravirten Linien und in rohem etruskischen Style Ungeheuer, Gorgonen, Monstra aus Fischen, Menschen und Pferden, auch eine Eberjagd dar. Vergl. *Vermiglioli: Saggio di bronzi Etruschi trovati nell' agro Perugino.* 1813. *Inghirami III. tav.* 18. 23 *sq. Micali tav.* 28. Diese Erztafeln sind theils in Perugia geblieben, theils in die Münchner Glyptothek gewandert. Ferner stammen aus Peruginischen Ausgrabungen die bei Micali *tav.* 30. mitgetheilten fragmentarischen Bronzeplatten von ausgezeichneter Sorgfalt in der alterthümlichen Behandlung, welche einen Streitwagen und, soviel man noch erkennen mag, einen Amazonenkampf vorstellen. Noch viele andre interessante Stücke ähnlicher Art sind dort gefunden worden; auch getriebene Silberplatten mit aufgenieteten, also empaistischen Zierden von Gold, welche eine Reiterschlacht und einen Kampf wilder Thiere vorstellen (jetzt im Britischen Museum). Vergl. *James Millingen: ined. monum. II.* 14. *Micali tav.* 45. In einem Tarquinischen Grabe wurden 1829 elf Bronzeschilde gefunden, mit getriebenen Köpfen von Löwen und Panthern und Stieren mit Menschengesicht, in alterthümlicher Arbeit, die Augen mit Emailfarben. Vergl. *Bullettino dell' Instituto di corrisp. archeol.* 1829. *p.* 150. *Micali tav.* 41. Einen prachtvollen Streitwagen hat man neuerdings in der Gräberstadt des alten Vulci zu Tage gefördert. Das Holzwerk, welches dessen Gerippe bildete, ist natürlich ein Raub der Zeit geworden, wogegen die erhobenen Bronzearbeiten, mit denen er geschmückt war, um so besser erhalten sind. Silbergefässe (darunter eins mit der Darstellung einer Pompa im alten Style) hat man zu Clusium gefunden. Aus andern Ausgrabungen sind auch Goldgeschmeide hervorgegangen, z. B. aus den neuerlichen Caeretanischen Aufgrabungen ein solches sehr wohl erhaltenes, bestehend in einem Halsbande, Fibuln und Ringen. Das Interesse, welches diese in rein tuskischem Styl ausgeführten Geschmeidestücke von künstlerischer Seite gewähren, wird durch eine tuskische Inschrift erhöht, die aus feinen Goldkörnchen einer Fibula aufgelöthet ist. Der bisher nur für spätere Zeit beglaubigte Gebrauch, von der Linken zur Rechten zu schreiben, wird durch dieses Kunstwerk auch für die beste Periode der etruskischen Kunst gesichert.

Zu den toreutischen Werken gesellen sich noch die äusserst zahlreichen Spiegel (früher Pateren, auch mystische Spiegel genannt) und die Schmuckkästchen (früher ebenfalls für Gegenstände eines mystischen Kult gehalten und daher *cistae mysticae* genannt). Jene sind flache bronzene Schalen, deren convexe Seite als Spiegel diente, während die concave mit mythischen Darstellungen in gravirter Umriss-

zeichnung geschmückt ist. Gleiche Verzierung haben die bronzenen Schmuckkästchen, welche zwar aus Latium stammen, aber einer Zeit angehören, in welcher dort noch etruskischer Kunststyl der herrschende war. Die Grafitzeichnung, die bei diesen Cisten und Spiegeln eine ausserordentliche Rolle spielt und diesen Bronzewerken die höhere kunstgeschichtliche Bedeutung verleiht, hat das Eigenthümliche, dass sie sich in fast mathematisch ununterbrochener Continuirlichkeit fortbewegt, dass die Linie mit gleicher Stärke beginnt und endet und dass jede Andeutung von Licht und Schatten fehlt.

Die bronzenen Spiegel — Chalka Esoptra (deren Gebrauch in Mysterien der Etrusker zwar von Archäologen behauptet, aber nicht nachgewiesen worden ist) wurden unter andern Geräthen und Schätzen des Lebens den Todten mit ins Grab gegeben. Auch Spiegeldecken ähnlicher Art sind vorhanden. Die Bilder der Rückseiten sind in der Regel nur Umrisslinien, selten reliefirt, meist in einem spätern, theils verweichlichten, theils karikirten Style. Die mythischen Gegenstände sind grössentheils erotisch, und oft erscheinen sie auch nur als ein gleichzeitiger Zierrath behandelt. Abbildungen solcher Spiegelzeichnungen findet man in den Werken von Lanzi (*Saggio etc. II. p.* 191. *tav.* 6 ff.), Bianconi (*de pateris antiquis. Bon.* 1814), Inghirami (*Monum. Etruschi etc.* 1821—26. *II. P. I.* u. *II.*), Micali (Atlas zu der 1832 erschienenen *Storia degli antichi popoli Italiani, tav.* 36. 47. 49. 50.), Ottfr. Müller und K. Oesterley (Denkm. der alten Kunst, nebst der Fortsetzung von F. Wieseler) und Eduard Gerhard (Etruskische Spiegel, in Heften à 12 Kupfertafeln in gr. 4. seit 1839 zu Berlin erscheinend). Eins der schönsten, griechischer Auffassung sehr verwandten Mythenbilder bietet der in Vulci gefundene und in den Besitz des Prof. Gerhard gekommene Spiegel, wo in einer Zeichnung voll Seele und Anmuth Dionysos die aus der Unterwelt emporgeführte Semele in Gegenwart des pythischen Apollo umarmt. Vergl. Gerhard: Dionysos und Semele (Berl. 1833) und unsre Abb. auf S. 567. Häufig enthalten die Spiegelbilder Darstellungen der Herkulessage (namentlich auch des erotischen Verhältnisses des Herkules zur Athena), der aetolischen Mythen (kalydon. Eberjagd, Tod des Meleager), der thebanischen und trojanischen Sagen (besonders der Helenasage).

Man findet diese Spiegel in den Gräbern zuweilen mit anderm Schmuck- und Badegeräth zusammen in jenen runden Cisten (Kästchen) aus getriebener Bronze, welche sonst gleich den Spiegeln für Mysteriengeräth angesehn und daher *cistae mysticae* betiteit wurden. Wie man aus einer Stelle bei Plinius (XXXVI. 27.) ersieht, war es ein ganz gewöhnlicher Brauch, dass man den verstorbenen Frauen *specula et strigiles* ins Grab mitgab. Dieser Usus erscheint so natürlich, dass man weder die einzelnen Stücke solcher Mitgabe noch gar die sie einschliessende Kiste mysteriös finden darf. Auf dem Deckel dieser Cisten stehen Figuren als Griff; Thierklauen bilden die Füsse; gravirte Zeichnungen verzieren Gefäss und Deckel. Die meisten stammen von Präneste, wo sie zum Theil als Weihgeschenke von Frauen im Tempel der Fortuna aufbewahrt worden zu sein scheinen. Schöne und interessante Darstellungen aus der Argonautensage (Landung in Bithynien, Amykos und Polydeukes) schmücken die berühmte Cista der Kircherschen Sammlung im Collegio Romano. Dieses Schmuckkästchen bietet in seinen Grafitzeichnungen, welche neuerdings durch Karl Wiesner aus Prag äusserst fleissig im Stich wiedergegeben worden sind, wohl das schönste Denkmal antiker Linearcomposition. Die griechischer Kunsthand nicht unwürdige Arbeit ist etwa um 500 nach Roms Erb. zu setzen; dahin deutet der sprachliche Karakter folgender Inschrift, welche den Künstler und die Schenkerin des Kästchens nennt: *Novios Plautios med Romai fecid, Dindia Macolnia filea dedit.*

Bildnerei mit dem Meisel übten die Etrusker in Alabaster, Kalktuff, Travertin (*tiburtinus lapis*), Peperin; der Marmor von Luna (dem heutigen Carrara) blieb ihnen für Bildhauerei fremd. Unter den vorhandnen Denkmalen tuskischer Steinskulptur (lediglich Reliefarbeiten) verrathen nur wenige durch sorgfältig strenge Behandlung die Zeit der blühenden Kunst. Die gewöhnlich bemalten, mitunter vergoldeten Bas- und Hautreliefs der (als zusammengezogene Steinsärge anzusehenden) Aschenkisten gehören mit geringen Ausnahmen einer handwerksmässigen Technik späterer Zeiten an und datiren grossentheils wohl aus römischer Herrschaftsperiode. Die Sujets, die man an diesen Todtenkisten (die übrigens nicht immer aus Stein, sondern oft auch aus gebrannter Erde bestehen) behandelt findet, sind theils tragische Scenen aus hellenischen Sagenkreisen, theils glänzende Scenen aus dem Leben (Triumfzüge, Pompen, Mahlzeiten), theils Bilder des Todes und jenseitigen Lebens (Abschiede, Sterbescenen, Abreisen zu Ross und auf Seeungeheuren). Auch Fantasiebilder von blos ornamentistischer Bedeutung fehlen nicht. Die Compo-

sition ist meist geschickt, die Ausführung roh. Dieselben Gruppen wiederholen sich in verschiedener Bedeutung. Die auf dem Deckel liegenden Gestalten sind oft Bildnisse, daher die unverhältnissmässige Grösse der Köpfe. Die Inschriften enhalten meist nur die Namen des Verstorbenen, und zwar in späterer Schriftart, die auf die Zeit nach Augustus deutet, wo tuskische Sprache und Schrift allmälig unterging. Mehre grössere etruskische Sarkofage sammt den Deckeln, aus Travertin, mit vielen Figuren im stärksten Hautrelief verziert und zum Theil mit vertiefter rothgefärbter Inschrift, findet man in der k. Antikensammlung Berlins; ebendaselbst auch kleinere Aschenkisten aus *terra cotta*, welche zum Theil noch bemalt und gleichfalls mit reliefirten Scenen versehen sind.

In Verwandtschaft zu den Bildwerken der Todtenkisten stehen die Malereien, welche nach Art eines Frieses geordnet und im Reliefstyl gehalten an den Wänden der tuskischen Grabkammern vorkommen. Ihr Gegenstand ist gewöhnlich das Leben nach dem Tode. Man sieht den Verstorbenen traurig, gesenkten Hauptes, von Genien fortgedrängt oder im Wagen gezogen, von manchem Gefolge begleitet. Andre jener Wandbilder geben die Vorstellungen von Gladiatorenkämpfen und ähnlichem Leichenpompe. Die Farben sind rein und hell auf einem Grunde von Stucco aufgetragen, ohne Schattirung. Hie und da bemerkt man ein näheres Anschliessen an den hellenischen Styl, anderwärts jedoch mehr etruskische Eigenthümlichkeiten. Corneto bei Civitavecchia (das alte Tarquinii), Veji etc. liefern die wichtigsten Beispiele tuskischer Grabgemälde. Um 1843 entdeckte man im alten Veji ein in weichen Sandstein eingehauenes, aus zwei Kammern in Form eines länglichen Vierecks bestehendes Grab, dessen erste Kammer auf ihrer hintern Mauer, durch die man in die zweite Kammer gelangt, zweierlei Arten von Zeichnung aufweist, davon die eine symbolische Thiere (Sfinxe, Löwen, Chimären etc.) blau, gelb, und roth gemalt, die andre Menschen zu Pferd und zu Fuss darstellt. Der Styl dieser Malereien gleicht zwar dem der Corneter Wandbilder, scheint aber viel älter, in Uebereinstimmung mit dem alterthümlichen Karakter der Gegenstände von Bronze und Thon, die das Grab enthält. Das Grab muss wohl ein über das Jahr 360 der Stadt Rom hinaufreichendes Alter haben, da in gen. J. die Stadt durch Camillus erobert und zerstört worden ist.

Grosser Beachtung empfehlen sich noch die kleinartigsten Kunstsachen, welche zu Perugia, Vulci, Chiusi etc. gefunden worden sind: nämlich die Gemmen, die von den schmucksüchtigen Etruskern in Ringen getragen wurden. Dass die Etrusker zeitig den Steinschnitt betrieben, wird durch mehre Skarabäen des ältesten Styles bewiesen, die nach Inschrift, Fundort etc. durchaus als etruskische Arbeiten gelten müssen. Auf der höchsten Stufe, welche die etrusk. Edelsteinschneider erreichten, verbindet sich eine bewundernswerthe Feinheit der Ausführung mit der Vorliebe für gewaltsame Stellungen und übertriebene Bezeichnung der Muskulatur, wodurch selbst die Wahl der Gegenstände meist bestimmt wird. Als Meisterwerke etruskischer Steinskalptur sind bekannt: die Gemme mit den fünf Helden gegen Theben, die G. mit dem Theseus im Hades, der Tydeus Apoxyomenos, Peleus, der sein nasses Haar ausdrückt, Herkules der den Kyknos niederstösst, Herkules im kummervollen Nachsinnen und Derselbe wie er das Fass des Pholos öffnet. — Auch goldene Ringplatten mit gravirten oder auch gepressten arabeskischen Figuren sind gefunden worden. Mehre solcher Graffito's in Goldringen werden in den *Impronti dell' Instit. di corrisp. archeol. I.* 57—62 und in Micali's Atlas *tav.* 46, 19—23, mitgetheilt. In allen zeigt sich ein Streben nach monströsen Combinationen. — Eine Zusammenstellung von in Vulci gefundnen goldnen Schnallen und Fibeln (die letztern zum Theil sehr schön mit Sfinxen und Löwen geschmückt), Halsketten und Gehenken (darunter ägyptische Phthas-Idole aus emaillirter Terracotta in etruskischer Fassung), von Diademen, Ketten, Ringen und andern Schmucksachen siehe bei Micali *tav.* 45 und 46. Vergl. Ed. Gerhard: Hyperboräisch-Römische Studien, S. 240.

Endlich bleibt noch ein Wort über die Münzen zu sagen. Die Etrusker hatten ein selbständiges Münzsystem in gegossenen (zuerst viereckigen) Kupferstücken, welche das Pfund mit seinen Theilen darstellten. Die Typen sind zum Theil sehr roh, doch erinnern sie z. B. durch Schildkröte, Pegasus, Muschel etc. an Münzbilder von Aegina, Korinth und andern Orten; manche dieser Zeichen sind selbst edelgriechischen Styles. Die Stücke von Volaterrae und Altrom haben ein meist roh gezeichnetes Janusbild, wogegen die Zeichen mancher Kupfermünzen von Tuder, welche einen Wolf und eine Kithar enthalten, gut hellenisch stylisirt sind. (Einen für altitalische Münzkunde sehr bedeutsamen Fund hat man vor wenigen Jahren bei Cervetri gemacht, indem man hier, auf cäretanischem Boden, einen Münzvorrath von 1500 Assen entdeckte.) Enger schloss sich Etrurien in seinen Silber- und Goldmün-

zen zu Grabhenkeln an; jedoch haben nur wenige Städte dergleichen geschlagen, z. B. Populonia (etrusk. *Pupluna*), Volsinii (etr. *Velsnam*) etc. Abbildungen toskanischer Münzen s. in den Werken von Dempster, Guarnacci, Argiori, Zelada, Mionnet etc.

Die wichtigsten Sammlungen etruskischer Alterthümer trifft man zu Valterra (ein an Sarkofagen und Kunst- und Lebensdenkmalen aller Art ausserordentlich reiches Museum in Palazzo pubblico, Vermächtniss des Abbate Guarnacci), zu Viterbo (grosse Grabmale, Sarkofage, Vasen etc. im Palazzo comunale), zu Corneto (Vasen aus dem nahen Cornetum und bei dem Sammler Donato Bonci), zu Cortona (*Accademia etrusca* und *Museo Venuti*), in Villa Musignano bei Camino (Mus. des Prinzen Lucian Bonaparte), zu Arezzo (Biblioteca pubblica und Museo Bacci, in welchem letzteren die berühmte Vase mit der Amazonenschlacht sich befindet), zu Perugia (archäologe. Museum, reich an etrusk. Inschriften, auch die Fragmente eines Wagens aus Bronzegruss mit Reliefen und eine schöne Vase mit Bacchus und Admet und Alkeste oder Atalante und Meleager enthaltend; Museo Oddi etc.), zu Chiusi (Vasensammt. bei Cafuccini und Paolozzi), zu Pisa (viele etr. Monumente, Aschenkisten, Urnen, im Camposanto), zu Fiesole (Sarkofage, Urnen, Terracotten, eine chiusiner Prachtvase etc. in den Uffizj), zu Rom (*Museo Gregoriano* im Vatikan, *Museo Kircheriano* im Collegio Romano, Sammt. des Cav. Campana), zu Verona (manche Etruskerwerke in dem von Maffei gestifteten *Museo lapidario*). Auch findet sich mehr oder minder Etruskisches an folgenden Antikensammlungen: zu Bologna (im Universitätsmuseum etrusk. Spiegel und Inschriften), zu Neapel (in den Studj Gefässe aus Canino, Corneto und Nola), London (Vasen, Bronzen, Thonreliefs, Gemmen und Münzen im Britischen Museum), sodann zu Paris, zu Haag, zu Leyden, Kopenhagen, Wien, München und Berlin (Vasen, Spiegel, Cisten, Kandelaber, Becher, Gussbildwerke, Thon- und Steinskulpturen).

Werke über Etrurien und dessen Kunstdenkmale: von Thomas Dempster (die 1619 geschriebenen acht Bücher *de Etruria regali*, edirt von Th. Coke 1723 in 2 Bänden), A. Gori (*Museum Etruscum*, 1737—43, 3 Bände; *Musei Guarnacci Ant. Mon. Etrusca* 1744; *Saggi di Dissertazioni dell' Acad. Etrusca di Cortona*, neun von 1742 an erschienene Quartbände); von F. Valesi, Gori und Bed. Venuti (*Museum Cortonense*, 1750), von Scipione Maffei (*Osservaz. letterarj*, I. V. p. 243. T. V. p. 255—395. T. VI. p. 1—178), J. B. Passeri (*Paralipomena in Dempsteri libros de Etr. reg.* 1767), Abbate Guarnacci (*Original Inscribe.* 3 B. 1767—72), Luigi Lanzi (*Saggio di lingua Etrusca*, 3. B. 1789), Francesco Inghirami (*Monumenti Etruschi o di Etrusco nome*, 7 Quartb. Text und 1 Foliob. Kupfer, 1821—1826), Lucian Bonaparte (*Catalogo di alcune antichità etrusche trovate nelle scavi del principe di Canino* 1828—29. *Viterbo* 1829; *Museum etruscum de Lucien Bonaparte prince de C.* 1828—29), Ottfried Müller (über Bücher über die Etrusker, Breslau 1828, ein Hauptwerk, umfassend die Geschichte, die politische, religiöse und wissenschaftliche Kultur, das Leben und die Kunst dieses eigenthümlichen pelasgisch-germanischen Volkes), G. Micali (*Storia degli antichi popoli Italici*, 4 Fol. nebst einem Atlas von 110 Platten: *Antichi Monumenti*), Eduard Gerhard (Auserlesene griechische Vasenbilder, hauptsächlich etruskischer Fundort, und Etruskischer Spiegel, Text und Abbildervolke in Heften seit 1839 zu Berlin erscheinend; Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Berliner Museums, mit 35 Chromotitb. Berl. 1843; Griechische und Etruskische Trinkschalen des Berliner Museums, mit Abb. Berl. 1840), Wilhelm Abeken („Mittelitalien vor den Zeiten der Römerherrschaft", Stuttgart 1843, in welchem Werke er jedem, welcher etruskisches Leben weiter verfolgen will, reiches Material zusammengetragen ist, namentlich in dem langen, vorzugsweise der Technik gewidmeten Anhange, wo uns eine Reihe Bemerkungen und Beobachtungen über Thon, Metall, Steinarbeit etc., über die angewendeten Instrumente, über Zubereitung des Materials, Bemalung, Glasurbereitung der Farben, je nach der verschiedenen anwendung und die erscheinenden Gegenstände etruskischer Kunstübung (Statue, Relief, Gerätih aller Art) mitgetheilt werden und wo jeder einzelnen Abtheilung ein nach den Gegenständen geordnetes, kurz und kataloglich abgefasstes Verzeichniss der vorzüglichsten uns erhaltenen Werke folgt), Pietro Campana (*Antiche opere in Plastica della collezione del Cav. P. C.*, *Roma*, *della Tipogr. Salviucci*), Achille Gennarelli (*Mus. Etr. Gregor.*, vergl. den folg. Art.), Luigi Canina (*Sull' antica Etruria marittima comprese nella dizione pontificia*, wovon 1847 der erste Band mit 80 Kupfertafeln, Abbild. von Bauwerken der Falisker, Vejenter und Caeretaner, auf Kosten der päpstl. Buch- und Kupferdruckerei erschienen ist; sowie ein kleines Werk über die Denkmale des alten Veji, herausgegeben auf Kosten der Königin von Sardinien,

in deren Besitze der Vejenter Grund und Boden fast ganz sich befindet); kleine Schriften von Vermiglioli, Orioli, Cardinali u. A. — Schliesslich sind noch zu citiriren die *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica* (wo man z. B. ausführliche Nachrichten und Untersuchungen über die Malereien der in Etrurien neuerlich aufgefundnen Vasen findet) und Ed. Gerhards „Archäologische Zeitung" (die ebenfalls gute Berichte und Erörterungen über Etruskisches bringt).

Etruskisches Museum im Vatikan. — Seit das etruskische Alterthum mehr und mehr die Gelehrten zu beschäftigen anfing, musste in gleichem Maase das Bedürfniss dringender hervortreten, die wenigen Monumente jener hohen Kultur, welche ein günstiges Geschick meistens im Schoosse der Gräber uns erhalten, die aber, in den verschiedenen Museen zerstreut, der zu genauerem Studium nothwendigen Vergleichung nur in sehr beschränktem Grade sich darboten, wenigstens in der Auswahl vereint zu sehen. Die neuesten Entdeckungen auf altetrurischem Boden, namentlich die Vulcenter Ausgrabungen, welche bekanntlich mit dem Jahr 1827 begannen, brachten diesen Wunsch zur Verwirklichung. Während sich aus den Tausenden von Vasen, hervorgegangen aus den Grabstätten der alten Tuskerstädte, neue Museen in den Hauptstädten Europa's bildeten, durfte Rom, das Centrum jener Entdeckungen, nicht zurückbleiben, und so ward denn vom vorigen Papst mit dem Beginn des Jahrs 1837 den Kunstschätzen des Vatikan eine neue Abtheilung unter dem Namen *Museo Etrusco Gregoriano* hinzugefügt, welche, ausschliesslich dem etrurischen Alterthum gewidmet, dem Studium desselben den Mittelpunkt gewährt, dessen es so lange ermangelte, eine Sammlung, welche für diesen Zweig der antiquarischen Wissenschaft das zu werden verspricht, was das *Museo Borbonico* zu Neapel durch den Reichthum pompejanisch-herculanischer Entdeckungen für die Kenntniss griechisch-römischer Antiquitäten geworden ist. Zwar besass schon vor dieser Zeit Rom in dem *Museo Kircheriano* der Jesuiten eine reichhaltige Sammlung etrurischer Alterthümer; diese beschränkte sich jedoch auf Bronzen und einzelne Goldsachen, die Vasen ganz bei Seite lassend, und ausserdem konnte die Privatsammlung, wenn auch eines reichen Collegiums, nie die Ausdehnung erlangen, welche ein auf Regierungskosten mit aller Munificenz angelegtes Museum erreichen kann.

Den Hauptinhalt des Gregorianischen Museums aber bildete, wie schon aus dem Obengesagten hervorgeht, ein Theil der Ergebnisse der Vulcenter Ausgrabungen, von Vasen namentlich die erste Sammlung Candelori, deren zweite später von Wagner für Se. Maj. den König von Baiern angekauft ward; ferner viele der zu Corneto, dem alten Tarquinii, Cervetri, dem alten Cäre, Bomarzo, Toscanella, ausgegrabenen Kunstwerke nebst andern, die von Chiusi, Todi, Orte, aus der Sabina und anderswoher stammen. Was man schon früher an Gegenständen etruskischer Kunst, sei es im vatikanischen Museum, sei es in der Bibliothek, besessen, wurde hinzugefügt, so eine bedeutende Anzahl Alabasterurnen von Volterra, und bei dieser Gelegenheit beging man die kleine Inconsequenz, einiges Gleichartige, aber nicht aus Etrurien Stammende in das etruskische Museum zu bringen. So schlichen sich unter die Vasen verschiedene fremden Fundorts ein; den alterthümlichen Terracotten von Toscanella fügte man die schönen Reste römischer Plastik bei, und den Bronzen gesellte sich unter andern der kolossale Arm zu, welcher, im Hafen von Civitavecchia aufgefischt, der schönsten Blüte römischer Kunst unter Trajan angehört, wahrscheinlich von einer Statue des Neptun herrührend, nicht minder der merkwürdige Bronzewagen, welcher, in der römischen Campagna ausgegraben, wahrscheinlich als Weihgeschenk eines Siegers im Circusrennen zu betrachten ist.

Auf solche Weise schon reich bei seinem Entstehen, erhielt das Museum seitdem noch bedeutende Vermehrungen, namentlich durch die im J. 1836 gemachte Entdeckung eines grossen Grabes von Cäre, welches allein schon fast ein Museum zu bilden hinreichend wäre. Das gelehrte Publikum des Auslands sah daher mit Spannung dem Augenblick entgegen, wo eine so reiche Sammlung durch Herausgabe ihres Hauptinhalts einem grösseren Kreise zugänglich gemacht werden würde, und seit längerer Zeit beschäftigte sich in der That die päpstliche Regierung mit einer solchen Publikation, die bereits zu Ende des Jahres 1842 vollendet und zum Theil ausgegeben war, als sie plötzlich zurückgenommen und alle vertheilten Exemplare wieder eingezogen wurden. Die ganze Arbeit wurde einer genauen Revision unterworfen, welche unter den Auspicien des gelehrten Jesuiten Pater Marchi dem Dr. Achille Gennarelli übertragen wurde, welcher auch den Text der ersten Ausgabe verfasst hatte, und seiner Gelehrsamkeit und Sorgfalt verdankt man die gedrängte, aber dem Zweck völlig entsprechende Indikation, welche jetzt die Tafeln begleitet. Selbst mit letztern wurden bedeutende Veränderungen vorgenommen. Unkenntniss oder Nachlässigkeit hatten die Leiter der ersten Ausgabe manche wichtige Dinge über-

sehen lassen, man hatte auf Vasen Namen anzugehen vergessen, welche ihnen erst ihren Werth verliehen, andre mit den interessantesten Vorstellungen ganz übersehen, wohin wie die Vase mit dem Herkules und Cacus, und die mit dem Maler, welcher eine Stele schmückt, ganz besonders rechnen. Dagegen waren wieder unbedeutende Dinge aufgenommen. Alle diese Uebelstände werden so viel wie möglich abgestellt, jede Kupfertafel genau mit dem Original verglichen, einzelne ausgewechselt, andre neu hinzugefügt, und so endlich ein Werk zu Stande gebracht, welches mindestens auf eine würdigere Weise das etruskische Museum Roms dem Ausland zur Anschauung bringt, wobei wir als sehr wichtig die Angabe des Fundorts der einzelnen Gegenstände anführen, welche, wenn auch nicht immer ganz richtig, doch mit ziemlicher Genauigkeit beigefügt worden ist. Ihr Titel dieses ungöttlichen Werkes lautet: *Musei Etrusci, quod Gregorius XVI Pont. Max. in aedibus Vaticanis constituit, monumenta linearis picturae exempla expressa etc.* — Nicht allein von kunstgeschichtlichem, sondern auch von kulturgeschichtlichem Interesse für uns ist die bedeutende Reihe sehr mannichfaltig gestalteter Kandelaber, welche aus den Funden von Bomarzo, Cäre, Orte und Vulci in diesen Museum übergegangen sind und durch besagtes Prachtwerk bekannt gemacht werden. Es sind zusammen 43 Leuchter, deren Mehrzahl theils glatte, theils kannelirte schlanke Säulen hat, an welchen oft ein Tier (Eidechse, Schlange, auch Wiesel oder Ratte, die ein Huhn verfolgen) hinanläuft. Oben tragen diese Säulchen eine Schale oder laufen in mehre Arme aus, zwischen welchen zierliche Figuren angebracht sind. Auch fand man die Leuchter zusammengestellt aus Schalen verschiedener Grösse, die in Wischerkränzen übereinander aufstiegen. Gewöhnlich ruhen die Kandelaber auf Füssen von Männern, Löwen, Pferden, oder werden gestützt durch ganze Figuren von Satyrn u. dergl. Zuweilen ist selbst die Kandelabersäule eine Menschengestalt, welche auf ausgestreckter Hand die Schale trägt oder als Attant oder Karyatide auch die obere Säulenstelle mit der Schale stützt. — Unter den statuarischen Figuren bemerkt man die hübsche kleine Bildsäule eines sitzenden und spielenden Knaben, welche schon seit Clemens XIV. Zeit im Vatikan sich befindet, und die Statue eines Erlegers, die man im J. 1825 bei den Ausgrabungen auf dem Monte-sante bei Todi, dem altumbrischen Tuder, auf dem Wege von Orvieto nach Perugia gelegen, gefunden wurde. Man erklärt diese Bildgestalt für einen Jäger, es besteht aus mehren Bruchstücken, die mit äusserster Sorgfalt aneinandergefügt sind. Der Guss ist sehr schön, die Verhältnisse aber sowie die Modellirung der nackten Theile lassen um so mehr zu wünschen übrig, als einer der Quasten des Panzers an dieser Bildsäule bei sich eine Inschrift von 21 Lettern ohne Abstatz, welche für die Archäologen eine harte Nuss ist. — Eine reiche Zusammenstellung von Goldornamenten aller Art fand man in einem Grabthurme, mit Glasscheiben bedeckten Bassin, oder Teiche in meinen Kasten, die aneinandergereiht einen grossen Ring bilden und im Mittelpunkte auf diesem bewegliches Fussgestell ruhen, so dass man die in ihnen aufbewahrten Schätze ganz grosser Bequemlichkeit Revue passiren lassen kann, ohne eine Stellung zu verändern. Hier wird man überrascht durch die Mannichfaltigkeit der schönen Luxusartikel, wie Gürtel, Diademe, Hals- und Armbänder, Reifen, Ringe, Ohrgehänge, Spangen und vieles Andre, Alles geschmackvoll, zum Theil von feinster kunstreicher Ausführung und gleich bewundernswürdig hinsichtlich der Arbeit wie der verschiedenartigen Vertheilung und Figuren-Formen. Die lustige Erfindung dieser wunderschönen Zierathen, deren manche aus den zartesten Goldfäden zusammengestellt und gewoben sind, und an denen sich die feinste Zeichnung aber Detail-Arbeit, verleiht ihnen doppelten Werth. Die Kostbarsten dieser Kunstgeschmeiden sind in den Grabkammern von Vulci gefunden worden. — Unter den Vasen wo wieder die Vulcenatischen vorherrschen sind viele von zierlichster Form und hohem Kunstwerthe, so z. B. das Prachtgefäss mit der Darstellung des Apollo auf dem Dreifusse, lassen die Drachen Beute, Thanyris von den Musen im Wettkampfe besiegt, Zeus und Aegina etc. — Auch unter den Thonsachen sind einige von grosser Schönheit. — In einem der Säle sieht man, als zweckmässige Ergänzung des Materiale dieser Sammlung, eine Reihe Kopien von Wandgemälden der Gräber von Vulci, Tarquinii, Chiusi etc., welche die innere Ausschmückung eines für uns wahre Schatzkammer gewordenen Riesne lebendig vergegenwärtigen.

Etschmiadzin, das berühmte Kloster und Hauptheiligthum Armeniens, Sitz des Patriarchen der armenischen Kirche, ward unsern der alten Hauptstadt Vagharschabad im J. 302 durch Gregor den Erleuchter gegründet. Von jenem Bau aus dem 4. Jahr. zeugen nur noch die Fundamente des vorhandenen Tempels. Bord entdeckte an den Mauern griechische Inschriften, die den ersten Jahrhunderten der kristlichen Aera angehören. Man findet in der Tempelgestalt noch den byzantinischen Grundge-

danken des Quadrats, aber schon mit armenischen Eigenthümlichkeiten. Die Kirche ist 50 russische Ellen lang, 48 breit, hat polygonartig ausladende Chorbühne und ebensolche Vorhallen der drei Portale. Vier freistehende Pfeiler tragen die Kuppel. Die mit Halbsäulen und kielförmig geschweiften Bogen verzierte Kuppel, der mit sehr abenteuerlichen aber zierlich gearbeiteten Schmuckwerk versehene Vorderbau der westlichen Eingangs seiten die Glockenthürmchen datiren erst aus dem 17. Jahrh. In welchem Zeitverhältniss die terrassenförmige Bedachung zum alten Baue steht, bleibt ungewiss. — Völlig entwickelt zeigt sich das armenische Tempelsystem in der Nachbarkirche bei hl. Ripsime in Vaghar shabad. Auf jeder Ihrer vier Seiten hat die Pfeilerkirche schon einströmgebildete Nischen, deren Beziehung auf die Stützen der Kuppel hier vollständig durchgeführt ist. Die Kuppel ist elliptisch, mit grösserer Ausdehnung von Norden nach Süden als von Osten nach Westen, so die Kirche zu vergrössern oder von die Chorsäuche und den westlichen Eingang bedeutender erscheinen zu lassen. Vielleicht zeigt es auch an, dass das Bansystem noch neu war und man Versuche machte. Diese Kirche mag im 10. Jahrh. erbaut worden sein; sie ist noch schmucklos und hat weder an den Nischen Halbsäulen noch an den Wänden Arkaden.

Etzel, bairisches Kloster mit einer schönen Rundkirche, deren Decke 1752 von Joh. J. Zeller ausgemalt worden. Die Wände sind mit Marmor belegt. Man findet hier eine schöne Marienstatue, Oelbilder von Zeiler, Schefferer, Wink und Martin Kaiser. Von Letzterm sind die beiden Kapuzenreihen Allerheiligster, welche die Martyrer des heil. Sebastian und der heil. Katharina vorstellen.

Ettlingen, auf der Tour von Karlsruhe nach Baden-Baden, liegt am Eingange des lieblichen Albthales und weist als Merkwürdigkeit eine antike Vulivaldi, ein Dankmal für den Neptun, über der Brücke auf.

Etty, William, ein namhafter englischer Maler, dessen Leistungen der Idealrichtung, den Genre und der Landschaft angehören. Er ward zu Ende von Jahrh. geboren, erhielt seinen ersten Unterricht auf der Londner Akademie und besuchte das Atelier, wo er besonders die Porzellanschen und Sceuelinschen Meister studirte. Seit 1825 sah man ihn wieder im Vaterlande. Seine Compositionen sind reich, sein Kolorit glänzend, seine Zeichnung oft leichtsinnig. Er hascht nach dem Ausserordentlichen, nach dem Frappanten und selten Lasterhaften, und bringt es dadurch einem Werke, was seine Zeit zu überdauern würdig wäre. Zu seinen besseren Werken gehört die 1831 ausgestellte „Magd der Judith, lauschend am Zelte des Holofernes, bis ihre Herrin das Usurpator erwarte (eine sehr anziehende Gestalt, die ein sehr gleichgültige Magd zur Hauptfigur in der Judittragödie zu machen?); sodann eine gerühmte Kleo, die ihm mit 700 Pf. bezahlt wurde; ferner die Ansicht des Farrers Bestize in den des Mr. Labouchere um die Summe von 1000 Pf. gekommen ist. — Seinen Landschaften rühmt man warme Tinten, Leben und Wahrheit nach.

Etzdorf, Joh. Kristian, geb. 1810 zu Pössneck bei Naumburg, bildete sich in Sachsen, gehört zu den Hauptlandschaftern der Münchner Schule. Seine besten Leistungen tragen Nordlandsgepräg, denn längere Zeit brachte er studirend in skandavischen Landen zu; dort, in Schweden und Norwegen, empfing er jene nordischen Eindrücke, die sich in fast allen seinen Bildern, in der treuen Nachbildung von Felschichten, riesenhaften Stämmen mit dürftigen Kronen und brausenden Wasserfällen, ernst und grossartig wiederspiegeln. Seine erste grosse Landschaft, welche er in München ausstellte und die für die Schleissheimer Gall. erworben ward, erregte hohes Erstaunen über die Art der Auffassung und Ausführung. In einer Waldgegend lehnt eine Sägemühle recht an einen himmelanstrebenden Felsen; das Wasser rauscht aus dem waldigen Hintergrunde, stürzt sich auf die Räder und sprudelt in vielen kleineren und grösseren Fällen über die Felsenblöcke und zwischen denselben hindurch. Prend ist der blasse graue Himmel, fremd sind die Felsenformen mit ihrer düstern Beleuchtung, fremd ist die Phanzenwelt; nur die Fichten und Tannen erinnern an unsere Wälder. Alles ist in Associnmmosstimmung an einem Werke vereinigt, über das Bild gleichsam nur ein Ton verbreitet, die technische Ausführung vollendet, Felsen und Luft von bezaubernder Naturwahrheit; dabei sind die Farben so stark aufgetragen, dass man die Spuren der Verwitterung an den Felsen und das Moos nicht blos sieht, sondern fühlen zu können meint. — In diesen Geiste sind die meisten Bilder dieses Künstlers aufgefasst und ausgeführt. Seine Seele schwelgt im Heimweh nach jenen Gegenden des hohen Nordens ergriffen, die trotz ihrem düsterkalten Ernste durch die künstlerische Schilderung jenen poetischen Zauber auf den Betrachter üben, der von der angeschauten Natur in der Seele des Künstlers selbst fortlebt und fortwirkt. Etzdorfs Naturbilder scheinen uns Gegenden zu vergegenwärtigen, in welchen einst ossianische Helden wandelten. Die wunderaumlich

gezackten, nebelumschlossenen Felsen, die feuchten schweren Luftlüfte und die ernste Stimmung, welche das Ganze beherrscht, passen durchaus zum Schauplatze romantischer Nordlandsrecken. — Indess hat Etzdorf auch nicht verschmäht, der deutschen Alpenmatur seinen Zoll darzubringen. So brachte er jüngst eine Tyroler Gebirgsscenen. Schroffe gigantische Felswände steigen vor unserm Blicke aus der Tiefe auf und bilden eine enge Schlucht, durch die wir von Fall zu Fall stürzender Felsenbach seinen mühsamen Weg nimmt. Die zur Linken sich erhebenden Felsmassen thürmen sich in gewaltigen Massen übereinander bis zu den Weiken auf; ihr Scheitel ist dem Beschauer nicht sichtbar und scheint noch hoch in die Lüfte hinaufzuragen, wie die Mächtigkeit ihres Baus ab, wo sie der Rahmen begrenzt, erwarten lässt. An dieser senkrechten Felswand, die zum Theil als ganz glatte Fläche aufteigt, wo nicht ein überhängender Block diese senkrechte Ebene durchschneidet, zieht sich ein steiler Fusspfad hinab, auf welchem zwei Wanderer mit ihren sogenannten Kraxeln (Gestellen zum Eidechsen herabtragen) begriffen. Der Schwindel erfasst uns, wenn wir lange hinblicken. An der linken Seite ist die Wand nicht so hoch, sondern plötzlich sich in der Höhe der Hälfte des Bildes ab und gewährt die Aussicht auf den Mittel- und Hintergrund. Aus ihm steigen Gebirgsmassen, deren gezackte Zinnen in die Wolken dringen. Selbst in dieser schauerlichen Felsenkluft hat, wie das hinterdem Abhange hervorblickende Dach verkündet, sich der Mensch angesiedelt. Die Beleuchtung deutet auf mittlere Zeit an einem dunstigen Sommertage. Die Stimmung ist der Färbung ist harmonisch. Einzig wäre zu wünschen gewesen, dass der Künstler von dieser grossartigen Felsenpartie mehr gegeben und sie zu einem grösseren Bilde ausgedehnt hätte.

Etzdorf, Kristian Friedrich, geb. 1807, ebenfalls Landschafter zu München, hat sich die Auffassungs- und Darstellungsweise seines Bruders Johann Kristian in hohem Grade zu eigen gemacht und schildert mit Naturwahrheit diätre Waldstriche, Winterlandschaften mit Thiersäffage, Felsenbäuer u. dergl.

Etzel, Karl, Oberbaurath zu Stuttgart, machte seine Studien in Wien, wirkte eine Zeitlang als Architekt daselbst und kehrte 1843 nach seiner Vaterstadt Stuttgart zurück, wurde zu einer Regierungsrathe zur Leitung der würtembergischen Eisenbahnbauten folgte. Zu Stuttgart ist Etzels wichtigstes Gebäude der Bahnhof, der seine Fäude gegen die Schlossstrasse hat und dessen innere Anlage sich durch eine imposante Grösse Geschicklichkeit auszeichnet. Dieser Bau macht Epoche in der Stuttgarter Architekturgeschichte, indem er sich durch die edelsten Verhältnisse empfiehlt und nur bestauern lässt, dass er zwischen zwei gewöhnliche Wohnhäuser eingepaucht ist.

Ein, ein gewerbbeissiges Handelsstädchen mit schön gebauter Vorstadt im Departement der Nieder-Seine am Flüschen Bresle, das sich drei Stunden von da bei Tréport im Meer ergiesst und einen kleinen Hafen bildet. Die Aliestie der hiesigen ehrl Kirchen enthält ächt andere Alterthümern die Grüfter der sonstigen Grafen von Eu. Die neuerdings vielgenannte Schloss, das jetzt dem König Louis Philipp zum Lustaufenthalt dient und in Folge des Besuchs der Königin Victoria von England wieder bluserg und lauern Glanz erlangt hat, ward gegründet vom Grafen Rollo, gehörte dann zu einem Herzog von Lunignan, von Brienne, von Artois und von St. Pol, ward unter den letztgenannten durch Ludwig XI. zerstört, dann aber unter Franz den Ersten durch die Grafen von Cleves wieder aufgebaut. Nach dem Murze der Grafen (eine Kaiserin von Cleves war Königin Gattin vermählt) kam es an den Herzog von Maine und zuletzt an das Haus Orleans, daher es Privateigenthum des jetzigen Königs ist. Das Schloss ist ein Renaissancebau und von rothen Steinen aufgeführt. Sehenswerth ist daselbst eine reiche Sammlung von Bildnissen historischer Personen.

Euchariste bedeutet das christliche Liebesmahl, Abendmahl, Messopfer.

Eucheir, ein bei den Hellenen häufiger Künstlername. Der älteste Kucheir war laut der Sage ein Dädalide, der die erste Figur aus der Einbildung zeichnete, indem er in einem Eurisse die Gestalt des Zeus entwarf. — Eucheir soll ein Engramnon bilden Gefährten des Demaratos, der in der 29. Olympiade von Korinth nach Etrurien auswanderte und hellenische Plastik nach Italien verpflanzte.

Eudaimonia, Personifikation des Göttergeses, findet man dargestellt auf einem von Stackelberg (Griechenlands Taf. 79) bekannt gemachten attischen Vasengemälde, wo Afrodite mit dem Eros scherzt, der sich auf ihre Schultern niedergelassen, Peitho (die sanfte Ueberredung) ein dreifüssiges Gerät mit frischen Zweigen schmückt, Eunomia (die gute Sitte) die Paidia (den Scherz) umfasst und Kränze flechten hilft, Eudaimonia aber Früchte von den Aesten schlägt und Blumen pflückt und mit Kleopatra (der ruhmvollen Herkunft) dieselben auf breiten Schüsseln in den Kreis dieser höchst anmuthigen Gesellschaft bringt. — Auf

einer von Minervini bekannt gemachten Vase nahen den allegorischen Gestalten der Glückseligkeit (Eudaimonia), des Ueberflusses (Pandaisia) und der Gesundheit (Hygieia) ein auf den Inseln der Seligen neuverjüngter Mann, der deshalb Polyetes (an Jahren reich) heisst, und eine in der Ueberschrift Kalä (die Schöne) benannte Frau, in deren Hand eine Pendelschnur als schickliches Attribut der messenden und wägenden Schicksalsgöttin zu erkennen ist.

Eudamidas' Testament. Eine berühmte Darstellung dieses Moments aus der altgriechischen Geschichte hat man von Nicolas Poussin. Das Gemälde befindet sich im Besitze eines Privatmannes zu Paris und ist von ebenso schlichter als grossartig bedeutsamer Composition. Hauptstiche dieses Bildes hat man von A. de Marcenay de Ghuy (in gr. Querfol.) und von Bervic (ein durch Toschi vollendetes Blatt).

Eugenius, ein frühkristlicher Heiliger, war Bischof von Toledo und wurde zu Deuil unweit Paris von der Dienerschaft des römischen Präfekten erschlagen. Daher erhält dieser Märtyrer eine Keule zum Attribut, gleich St. Timotheus, Adalbert und Apollinaris von Ravenna, die ebenfalls den Keulentod starben.

Eugrammos; s. den Art. Eucheir.

Eulalia, eine frühkristliche Heilige, gebürtig von Merida in Spanien, hat Flamme, Haken, Kreuz und Taube zu Attributen. Sie erlitt ihr Martyrium zu Barcelona (im J. 290), wo sie von der röm. Soldateska so lange mit Nägeln zerkratzt und mit brennendem Reisig gequält wurde, bis ihr die Seele in Gestalt einer Taube zum Munde herausfuhr.

Eule. Dieser scharfsichtige Nachtvogel mit grossen im Dunkel leuchtenden Augen war im Alterthume Symbol der Weisheit, im Mittelalter Symbol des Narrenweisthums. Berühmt ist die noch heut als Symbol der Weisheit und Wissschaft geltende Minerveneule (eine *strix passerina*), das alte Sinnbild der kauzäugigen Göttin, der Athena Glaukopis, welcher auch durch Pheidias dieser geweihte Vogel nebst der Schlange beigegeben worden war. Man sieht das Käuzchen bisweilen auf Athenens Helme, häufiger aber auf ihrer Linken sitzend, namentlich auf der Hand der Athena Archegetis und der von einem Widder getragenen Athena Ergane. Auch trifft man die Eule selbst mit Minervenkopf gebildet und mit Minervenattributen versehen, als Sonderbild des ernsten Nachdenkens und gleichsam als Abbreviatur der Weisheitgöttin. — Athenische Tetradrachmen, Drachmen und Obolen zeigen die Glaux, das Käuzchen, sitzend auf einem zweihenklichen, unten spitz zulaufenden Kruge, dem heiligen Oelkruge der Göttin. Ferner erscheint auf Denkmalen die Eule als Mäusetöderin sowie als Kämpferin gegen andres Gevögel. Auf einem Volcentiner Vasenbilde mit der Hauptvorstellung der Athena, welche den Giganten Enkelados erlegt, kämpft in den Lüften Athena's Eule gegen einen Falken. Vergl. Lenormand und de Witte: *Monumens ceramogr. pl.* 8. Auf einem Silbergefässe im Museo Borbonico sieht man Athena zu Wagen und als günstiges Augurium vorn auf der Deichsel die Eule. Auf geschnittenen Steinen fährt Athena oft mit einem Gespann von Eulen. — — Im Mittelalter ward der Weisheitvogel zum Leibvogel der Afterweisheit und der Narrenwelt, wie man denn das „närrische Käuzlein" noch heute im Sprüchwort hat. Allbekannt ist der Eulenspiegel, jener Vertreter derbpfiffiger Narrheit, der die Eule der heiligen römischen Reichsweisheit und den Spiegel des deutschen Bauernwitzes zum Wappen bekommen. (S. den folg. Art.) — Darstellungen der Narrheit mit der Eule hat man von Hans Holbein, von Jakob Jordaens (dessen Composition durch Pieter Jode de Jonghe gestochen ward) u. A. — In einem Gemälde von Frans Snyders (im Berliner Museum) tritt der Kauz als Musikdirektor auf. In einem Wasser, an dessen Ufer und auf zwei trockenen Bäumen sieht man eine Menge von Vögeln, darunter sich ein Schwan, etliche Reiher und zwei Pfauen als die ansehnlichsten auszeichnen, welche sämmtlich ein Concert machen, wobei die Eule das Notenbuch vor sich hat und mit der einen Klaue den Takt schlägt. — Als Künstlerzeichen erscheint die Eule bekanntermaassen auf den Gemälden des Herri de Bles (*Civetta*).

Eulenspiegel, Tyll, der berühmte altdeutsche Schalksnarr, der in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. seine lustigen, zuweilen auch boshaften Streiche spielte, von dem die ewig jungen Schwankbüchlein: „Gedruckt in diesem Jahr" noch immer gar viel Erbauliches erzählen und durch dessen Grab die sonst obscure Stadt Möllen im Lauenburgischen zu einigem Rufe gekommen ist. Dieser populäre Spasskönig von grobem Schnitt erhält in der Darstellung gleich den Heiligen, deren derbster Opponent er ist, seine mehrfachen Attribute. Ihn charakterisiren ein Korb und Becher mit Schalksnarren, der Hund mit der Schellenkappe und das seinen Namen andeutende Wappen: eine von hinten gesehene Narrenhaube mit

Eulenspiegel bin ich genannt,
Im ganzen Teutschland wolbekannt,
Mit meiner Schalkheit umbadum
Bin ich gar gschwind wo ich hinkumm.

(Fastnachtspiel von Hans Sachs.)

Spiegel und einer Eule darauf. Letzteres bedeutet sich auch auf dem Grabsteine, welcher dem Tyll lange nach seinem Ableben zu Mölln gesetzt wurde. Im merkwürdige Bild jener sagenhaften Person, was ich hier vorführen, ist zuerst von J. von Hefner in dessen „Trachten des christlichen Mittelalters" mitgetheilt worden. Derselbe publicirte es nach einer kolorirten Zeichnung aus einem Reisebuche, das sich in seinem Besitz befindet. Dieses Reisebuch ist von der Hand eines Baumeisters und Beamteten, Friedrich Stadelmann, welcher in den Jahren 1607 — 1610 des Freiherrn Gotthard zu Herberstein, Neuberg und Gutenberg, auf dessen Reise durch mehre Länder begleitete und dabei Alles aufzeichnete, was ihm irgend interessant erschien. Zu Mölln fand er auf dem Rathhause das gemalte Konterfei Eulenspiegel und erwirkte sich durch den Stadtschreiber die Gunst, dass ihm vom Rathe diese Bildniss zur Abzeichnung geliehen wurde. Aus der Tracht geht hervor, dass das Original erst im 15. Jahrhundert, wohl 100 Jahre nach dem schon 1350 erfolgten Tod Tylls gemalt ward. Diese Figur gibt zwar durchaus keine Vorstellung von der wahren Aeusserlichkeit Eulenspiegels, aber sie entspricht der Idee, die sich von denselben Im Volke gebildet hat. Die bursche Tracht, welche glauben machen könnte, dass er für den Gaukler und Narren gewählt sei, ist gar nicht weiter als der ganze, gewöhnliche Anzug eines jungen Mannes im Mitte oder in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, denn die anliegende Eulerkleidung, der rundäugig kurzbärtige, dabei Schnabelschuhe und das *mi-parti* in Schnitt und Farbe sind in genauerem Zeit bis zur Mitte seiner Lebtreibung ausgeartet. Die Farben des Eulenspiegelbildes gibt Hefner wie folgt an: Kappe grün, Mantel bellblau, violett gefüttert; Schwarzkreuz mit dem rothen Unterärmel grün; Unterkleid, auf der Brust im Ausschnitte des Oberärmels und am Unterärmel scharlach, zinnoberroth; linker Aermel zinnoberroth mit grünem Aufsatzungs der Bessin um die Hüfte weiss und roth abgetheilt. Rechtes Bein aus zinnoberrothen, weissen und bellblauen Streifen bestehend; von dem linken Beine die obere Hälfte weiss, oben mit rothen, unten mit blauen Verzierungen; die untere Hälfte zinnoberroth. Gürtel mit Tasche, sowie die Schuhe, schwarz. Dolchgriff, wie alle Schleife, golden. Kappe des Hundes blau, Halsband weiss und roth. Die kleinen Narren verschiedenfarbig. An der Narrenkappe die linke Hälfte gelb, die rechte weiss. Eulenspiegelbildet hat man sonst auch von namhaften Künstlern. So existirt ein (freilich sich selten machendes) Blatt von Lukas van Leyden aus dem J. 1520, wo neben Erzschelm mit Fastnachtgeiel steht. Der Mann hat zwei Kinder auf dem Rücken das Weib, dem ein Kind auf der rechten Schulter hockt, führt den Esel. Den Grund bildet Landschaft. Dies 8 Z. 5 L. hoher, oben 5 Z. 2 L., unten 8 Z. 3 L. breiter Blatt ward 1645, weil es so rar geworden, dass man es mit 50 Dukaten bezahlte, durch Hendrick Hondius den Jüngern genau in derselben Grösse gut nachgestochen. Hondius' Nachstich enthält die gereimte Notiz:

Dees eerste Form is weech, mea vinter geen voor men,
Waat een papiere druck geft vytlich Duentanc.

Von Heinrich Ramberg hat man die Geschichten Till Eulenspiegels in 55 (1857 zu Hannover erschienenen) radirten Blättern in Querfol. Es sind meist blose Umrisse. Im Ganzen herrscht hier zuviel Karikatur. Neuerdings hat auch Adolf Schmitz, der berufenste Meister für solche Stoffe, den Eulenspiegel in den Bereich seiner Darstellungen gezogen und zwei treffliche Kaiaktertbilder des Schalksnarren der lieben Dorfbesitzer gemalt.

Eunomia, Personification der guten Sitte, dargestellt z. B. auf dem in Art. „Eudaimonia" erwähnten attischen Vasenbilde. — Ferner ist Eunomia der Name einer Hora, sowie einer Hilfe, die zu den sieben ersten Schülern Ad. Kaulbachs gehört und zu den ältesten Flügel eines Altarwerks von Kristof Amberger im Augsburger Dome sieht man oben die heil. Afra und darunter St. Eunomia mit Digna in edlen und schönen Halbfiguren.

Euphemia, die Heilige, war die Tochter eines römischen Patriziers und Senators, die nach Annahme des Christenthums zu leiden hatte. Ihre Hinrichtung erfolgte im J. 290. Sie sollte gerädert werden, ward aber vom Rad durch ein Wunder erlöst. Nun durchstach man sie mit einem Schwert und warf sie zu wilden Thieren in eine Grube, wo ein Bär oder Löwe ihr mit seiner Tatze den letzten Schlag gab, ihr Todestag (himmlischer Geburtstag) fällt den 13. April. Ihre gewöhnlichen Attribute sind Rad und Bär oder Löwe; auch wird sie mit dem durch den Leib geschienen Schwert vorgestellt. Zur Seite steht man ferner die Grube und den Bestien, denen Eufemia zum Fraas hingeworfen worden war. — Der Eufemia geweihte Kirchen trifft man zu Brescia, Mailand und Verona. — Der bedeutende Darsteller dieser Heiligen ist Andrea Mantegna, der in seiner Eufemia, die man unter Nr. 273 der zweiten Abtheilung der Gall. in den Stadj zu Neapel

sieht, eins der schönsten typischen Bilder geschaffen hat. Derselbe Meister schilderte auch Eufemiens Martyrium. Dies Gemälde befand sich im Museo Borgia zu Velletri und war bezeichnet: *Opus Andreae Mantegnae MCCCCLIIII.* — Sodann ist ein Eufemienbild von Andrea Camassëi zu nennen, wonach Paolo Fidanza einen Stich geliefert hat.

Euphranor, Name eines ausgezeichneten hellenischen Erzgiessers und Malers, der vom korinthischen Isthmus gebürtig war und zwischen Olympiade 104—111 blühte. Unter seinen Erzwerken war das Bild des Paris berühmt, in welchem man gleichzeitig den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Ueberwinder Achills ausgeprägt zu sehen meinte. Ferner war namhaft seine Athena, welche durch Quintus Lutatius Catulus nach Rom versetzt ward; seine Latona mit dem kleinen Apollo und der kleinen Artemis auf dem Arme; sein Agathodämon, der bei Plinius *Bonus Eventus* heisst; seine betende Matrone; seine Kliduchos und seine Virtus (Kolossalbilder); sein Hefästos und sein Apollon Patroos. Auch stellte er in Gusswerk den Alexander und Philipp auf Viergespannen dar. Eben so vorzüglich wie im statuarischen Erzguss war Eufranor in der monumentalen Malerei. In der Halle auf dem Kerameikos zu Athen sah man von seiner Hand die zwölf Götter, den Theseus, die Demokratie und den Demos, und das Reitergefecht der Athener gegen Epaminondas bei Mantinea. Als er die zwölf Götter zu malen hatte, suchte er in Athen herum nach einem Vorbilde für den Zeuskopf; da hörte er, dass in einem Erziehungshause eben die Rhapsodien Homers vorgetragen wurden; schnell lenkte er seinen Schritt dahin, und grade vernahm er die Schilderung des Olympiers, der die ambrosischen Locken schüttelt, wodurch Eufranor dermaasen begeistert ward, dass er sofort hin in die Halle des Kerameikos eilte, um unter dem frisch empfangenen Eindrucke das olympische Haupt zu malen. Auch in Efesus sah man Gemälde Eufranors; man nennt einen Odysseus, der sich wahnsinnig stellt und einen Ochsen mit einem Pferd zusammenspannt; einen Feldherrn, der sein Schwert einsteckt etc. — Eufranor scheint ein kräftiger Farbengeber gewesen zu sein, denn nach dem Urtheile der Alten war sein Theseus mit Fleisch, der des Parrhasios aber mit Rosen genährt. An der Juno im Zwölfgötterbilde wurde vornehmlich die Farbe des Haares gepriesen. — Ausserdem wird Eufranor auch als Autor genannt, der über die Regeln der Symmetrie und über das Farbenwesen geschrieben habe.

Euphrosyne, eine der drei Grazien; s. den Art. über die Grazien-Trias. Ferner trägt den Namen Euphrosyne eine altchristliche Heilige, die als Mönch verkleidet 38 Jahre lang in einem Kloster zu Alexandria lebte, um für eine Verletzung der ehelichen Treue zu büssen. Sie starb im J. 470. Nach einer andern Version der Legende entfloh die heil. Euphrosyne, weil sie heirathen sollte, aus dem älterlichen Hause und trat mit Mönchsgewand in ein Mönchskloster, um den Nachforschungen ihres Vaters zu entgehen. Erst auf ihrem Todtenbette fand dieser sie wieder.

Eduard Steinle zu Frankfurt am M. hat in einer grossen Zeichnung, die sich beim Rath Schlosser auf Neuburg befindet, mehre Momente aus der Euphrosynenlegende in fortlaufenden Gruppen — nach Art der sieben Freuden Mariens von Hemling — geistreich zusammengestellt. Wärme der Empfindung und verständige Behandlung der Form sichern dieser Composition ihren Werth. Gestochen ward das Steinle'sche Leben der heil. Euphr. durch den Frankfurter E. E. Schäffer, dessen gediegene Arbeit in guten Drucken auf chinesischem Papier in qu. Royalfolio vorliegt.

Eupompos, berühmter Maler aus Sikyon, bei welchem Pamfilos, der Lehrer des Apelles, in die Schule ging. Das Ansehn des sikyonischen Meisters war so gross, dass man seinetwegen die Malerei, die vor ihm in die asiatische und helladische Schule getheilt wurde, in drei Schulen theilte: in die ionische, attische und sikyonische. So gilt denn Eupompos als Stifter der dritten hellenischen Malerschule. Seine Blüte fällt um die 94. Olympiade, in welcher Zeit auch Zeuxis und Parrhasios lebten. Bezeichnend für die Richtung der sikyonischen Schule ist das Anekdoton, wonach Eupompos, von seinem Schüler Lysippos gefragt, welchen Meister er zur Nachahmung wählen solle, auf die Volkshaufen des Marktplatzes hinwies.

Euripidos, nach Aeschylos und Sofokles der berühmteste hellenische Tragiker, war gebürtig von der Insel Salamis, wo er am Siegestage der berühmten Seeschlacht (Olympiade 75. 1., nach unsrer Rechnung: 5. Okt. 480 vor Chr.) das Licht der Welt begrüsste. Seine Aeltern waren mit vielen andern Athenern beim Herannahen der Perserflotte nach jener Insel geflüchtet, von wo sie indess bald nach dem Seesiege über die Perser nach Athen zurückkehrten. Der Knabe erhielt eine sorgfältige Erziehung, die sich namentlich auf die gymnastischen Künste erstreckte, in denen er solche Gewandtheit erlangte, dass er einst an den Panathenäen einen Wettpreis da-

vontrug. (In früher Jugend soll Eur. auch die Malerei geübt haben; wenigstens wurde ein angebliches Gemälde desselben später zu Megara gezeigt.) Als Jüngling schloss er sich bald dem Anaxagoras an, dem Filosofen von Klazomenä, der damals zu Athen mit grossem Beifall lehrte. Später hörte er auch den Prodikos und Protagoras, und mit Sokrates schloss er innige lebenslängliche Freundschaft. Auf seine Lebensweise hatte der Umgang mit dem klazomenischen Filosofen so entschiedenen Einfluss, dass der Schüler des Anaxagoras schon an seinen Aeusserlichkeiten leicht erkannt ward. Er war mürrisch, finster und wenig zugänglich. Seiner Neigung zu filosofischen Untersuchungen gesellte sich die Liebe zur tragischen Poesie. Noch als Efeb von 18 Jahren schrieb er schon mehre Dramen, die er indess erst in seinem 25. Jahre auf die Bühne brachte. Von dieser Zeit an widmete Euripides unausgesetzt mit den gleichzeitigen Tragikern Sofokles, Aristarchos, Ion, Achäos, Xenokles und Andern seine Thätigkeit dem Athener Theater. Er schrieb nicht weniger denn 75 Stücke, siegte aber in seinem Leben nur mit vier Stücken über seine Bühnenrivalen. Sein grösster Feind war zuletzt Aristophanes, dessen Froschkomödie namentlich gegen die Euripideische Dichtungsweise gerichtet ist. Satt seiner häuslichen Verhältnisse (seine erste Frau, Chörine oder Chörille, mit der er drei Söhne gezeugt, hatte er als Ungetreue verstossen müssen, sein zweites Weib aber, Melitto, war selbst davongelaufen) und müd der beständigen Spöttereien der Komiker (die sich über seinen in vielen Tragödien — besonders im Hippolyt — expektorirten Weiberhass und über seine häufige Maschinenanwendung zur Wegbringung der Helden und Heldinnen lustig machten) entfernte sich der schon in hohem Alter stehende Euripides aus Athen, nachdem kurz zuvor sein Orest über die Bühne gegangen. Er begab sich nach Pella in Makedonien, zum König Archelaos, der an seinem Hofe schon mehre Dichter und Künstler (den Epiker Chörilos, den Tragiker Agathon, den Musiker Timotheos und den Maler Zeuxis) um sich versammelt hatte. Unter diesen Männern lebte Eur. ausgezeichnet und hoch geehrt vom Könige, dem zu Ehren er sein letztes Drama „Archelaos“ schrieb. Nur kurze Zeit war er die Zierde des makedonischen Hofes, denn bald erfolgte sein Tod. (Olymp. 93, 4. = 405 vor Chr. Er erreichte also ein Alter von 75 Jahren.) Sofokles, der den Euripides nicht lange überlebte, soll in Athen des Dichters Tod öffentlich betrauert haben, indem er die Schauspieler in Trauergewändern auf die Bühne führte. Athen schickte vergebens eine Gesandtschaft nach Makedonien, um die Gebeine des berühmten Mitbürgers zu erhalten; König Archelaos verweigerte sie und so blieben sie zu Pella. Die Athener ehrten nun Euripides Andenken durch einen Kenotaf am Wege nach dem Piräus. Gleichzeitig offenbarte der Tyrann von Syrakus, Dionys, seine Verehrung des Dichters, indem er von den Erben des grossen Todten das Saiteninstrument, die Schreibtafel und den Griffel um ein Talent aufkaufte und diese Dichterreliquien im Musentempel zu Syrakus niederlegte. Später setzte der Rhetor Lykurg dem Euripides ein Standbild im Athenischen Theater. Vielleicht war der Kopf dieser Statue das Vorbild

(Nach einer antiken Büste im Kapitolinischen Museum.)

für die vielen nachmals beliebten Büsten des Dichters, deren einige noch aus dem Alterthum übrig sind. Wir theilen eine solche, die man im Kapitolin. Museo trifft, im Holzschnitt mit. Auch ist glücklicherweise eine als Euripides beglaubigte Marmorstatuette auf uns gekommen, Nr. 65 im Louvre (nach der *Descr.* des *Musée royal* von 1830). Vergl. Winckelmanns *Mon.* 168. Clarac *pl.* 294. — Mehre schöne Sagen, die sich an Euripides Leben und Tod knüpfen, dürfen hier nicht übergangen werden, wenn sie auch wenig oder nichts Historisches enthalten. So heisst es z. B., dass Eur. auf der Insel Salamis eine Grotte mit der herrlichsten Aussicht aufs Meer gehabt und unter den erhabenen Eindrücken von Himmel und See seine Tragödien gedichtet habe. Ueber sein Ende berichtet die eine Sage, dass er auf einer Jagd, die der Makedonierkönig veranstaltete, von den Hunden zerrissen worden sei, welchen Tod ihm zwei neidische Hofdichter des Königs Archelaos, Arridäos und Krateuas, bereitet hätten; wogegen eine andre wahrscheinlich durch den Inhalt der Thesmoforiazusen entstandne Sage behauptet, dass ihn die Weiber wegen der Schwarzmalung ihres Geschlechts in seinen Tragödien oder wegen seiner Liebe zu schönen Knaben des Archelaos zerrauft und zerrissen hätten. Aecht ist die den Dichterruf des Euripides in das schönste Licht stellende Erzählung, wonach er bei seinem Aufenthalte zu Magnesia in Thessalien (von wo ihn König Archelaos nach Makedonien rief) als öffentlicher Ehrengast angesehen und aller Abgaben enthoben ward. Von der starken Verbreitung seiner Poesieen unter dem Volke zeugt der Plutarchische Bericht (in der *vita Nic. c.* 29), wonach in Sicilien gefangene Athener ihre Rettung und ihren Unterhalt einzig der Kenntniss euripideischer Tragödien verdankten, indem die Sicilier von den vorgetragenen vortrefflichen Stellen dieser Stücke gerührt und entzückt wurden. — Das dichterische Verhältniss des Euripides zu den beiden andern grossen Tragikern der Hellenen wird treffend durch Friedrich Jacobs mit folgenden Worten bezeichnet: „Aeschylos stellt Ideale kühner, oft übermenschlicher Wesen auf; Sofokles Ideale von Würde und Schönheit; Euripides grösstentheils Menschen des gewöhnlichen Lebens. Der Erste erfüllt uns mit Staunen; Sofokles mit dem Gefühl der Grösse; Euripides mit dem Gefühle des Mitleidens. Jener ist erhaben; dieser schön; der Letzte rührend.“ — Auch ist an das Wort des Aristoteles zu erinnern, der den Euripides (in dessen Dramen man stets den Rhetor und Filosofen hört und den tiefen Karaktermaler bewundert) für den tragischsten Dichter erklärt. Unter allen Zuständen des Menschengemüths aber sind es Liebe und Wahnsinn, welche Eur. am Liebsten und Ergreifendsten geschildert.

Europa, nach Iliade XIV. 321. eine Tochter des Fönix, also eine Autochthonin Föniziens, nach andern Angaben aber eine Tochter des Agenor. Sie ward vom kretensischen Zeus geliebt, der als schöner blendendweisser Stier sich unter die Heerde mischte, welche am Meeresstrande weidete, wo die reizende Fönizierin lustwandelte. Der schmucke, sich sehr sanft stellende Stier verleitete die Jungfrau, dass sie ihn liebkoste und sich auf den Rücken des so fromm vor ihr Niedergefallenen setzte. Kaum aber war dies geschehn, so erhob sich der Gottstier mit der holden Last, rannte mit ihr ins Meer und schwamm von der fönizischen Küste nach Kreta, wo er sie in die Diktäische Grotte oder den Fluss Lethäos hinaufführte und an dessen Ufer bei Gortyn unter einer immergrünen Platane niederlegte. Hier zeugte der kretische Gott mit ihr den Minos, den Rhadamanth und den Sarpedon. Auch zu Teumessos in Böotien befand sich eine Grotte, wohin Zeus die Europa entführt haben sollte. Laut den Mythografen Apollodor und Hygin sandte Agenor seine Söhne Fönix, und Kadmos aus, die ihre Schwester vergebens suchten und selbst nicht wiederkehrten. Nach andrer Sage ist es kein verwandelter Zeus, der die fönizische Schöne entführte, sondern ein vom Zeus nur gesandter Wunderstier, der sogen. kretische Stier, nämlich ein von Poseidon seinem Bruder Zeus zur Verfügung gestellter Seestier, der nach Sidon schwamm und nach Vollführung des Mädchenraubes unter die Sterne versetzt ward. Herodot erklärt die Sache damit, dass die ersten Feindseligkeiten zwischen Hellenen und Barbaren in Weiberraub bestanden hätten, indem von den Föniziern die Io, Tochter des Argiverkönigs Inachos, nach Aegypten entführt und von den Hellenen (Kretern) zur Rache dafür die Tochter des Fönizierkönigs geraubt worden sei. (Ueber die mythische Ableitung des Namens unsers Welttheils von jener Fönizierin ist billig zu schweigen; der Name ist nur ein zufällig gleicher; die kleinasiatischen Griechen bezeichneten nämlich, bevor noch an einen Welttheil gedacht ward, mit *Εὐρώπη* das weitgedehnte hellenische Küstenland.) — Zahlreich sind die antiken Darstellungen der vom Stier getragenen, vom Gewande bogenförmig umflatterten Gestalt der Europa. Berühmt war eine Bronzestatue des Pythagoras, welche die E. auf dem Zeusstiere vorstellte. Auf Münzen von Gortyna sieht man E. vom Stier getragen, dann auf der Platane am Lethäos

sitzend, welche aus dürren Zweigen sich neu zu belauben scheint; ferner erscheint Zeus als Adler neben ihr, auch ihrem Schoose sich anschmiegend. Auf dem Stiere, mit flatterndem Gewande, sieht man sie auch auf spätern Münzen von Sidon und auf Denaren der *gens Volteia*, sowie auf Vasengemälden und Gemmen. Ein schönes Gemmenbild der Europenentführung ist nach Nahls Zeichnung im Stich von Heinrich Guttenberg bekannt. Auch die neuere Kunst, zumal die Malerei, hat viel den Europenraub behandelt. Verliebt war in diesen Stoff besonders Paul Veronese, von dem man drei verschiedene Compositionen dieses Gegenstandes in zahlreichen Exemplaren gemalt vorfindet. Ein gerühmtes Exemplar sieht man im Kapitolin. Museo. Obgleich es in der Composition Verdienst hat, kann man diesem Bilde doch keinen rechten Geschmack abgewinnen. Die Attitude des Stieres, welcher den Fuss der Schönen leckt, ist gar komisch. Die Farbe ist bunt und schillernd, aber nicht kräftig. Berühmt ist ferner das Fresko Veronese's (Paul Cagliari's) im Dogenpalaste Venedigs. — Ein namhaftes Bildwerk des Europenraubs hat man von Benvenuto Cellini im Pal. Valentini zu Rom. — Sodann ist Albani als Europenraubmaler zu nennen; von ihm findet man ein solches Bild z. B. in der Leuchtenbergschen Gall. zu München. Nach ihm stach Jakob Frey 1732 ein Blatt gleichen Inhalts. Auch Franz Bassano (s. Berl. Mus.) hat diesen Stoff anziehend gefunden, lediglich aber, um ein göttliches Viehstück daraus zu machen. Seitens der französischen Kunst verdient eine durch Louis Cars gestochene Darstellung Jupiters und Europens von Pierre Mignard angeführt zu werden.

Eurus, griech. Euros, heisst der Ost- oder vielmehr Südostwind, der den Hellenen schwüle drückende Regenluft brachte und schwere Gewitter herbeiführte. Am Windthurm zu Athen ward er mit zurückfliegendem Haar, verworrenem Bart und mürrischen Mienen dargestellt.

Euryalos, Beiname des Apollo und Name mehrer mythischer Helden, unter welchen der Sohn des Mekisteus der Berühmteste ist. Er war einer der Epigonen, welche Thebä eroberten; ein wackerer Ringer und Krieger, der bei den Leichenspielen des Oidipos in Thebä über alle Mitkämpfer siegte; doch ward er im Ringen durch Epeios überwunden. Mit Diomedes zog er gen Troja, wo er als einer der tapfersten Heroen den Ofeltios, Dresos, Aesepos und Pedasos erschlug. Polygnot stellte ihn in der Lesche zu Delfi verwundet dar. Auch sah man dort seine Statue zwischen den Standbildern des Diomedes und Aegialeus. (Der Fabulist Apollodor führt diesen Euryalos auch unter den Argonauten auf.) In der Odyssee trägt denselben Namen ein fäakischer Heros, ein Sieger im Ringen, der den Odysseus kränkte, aber mit demselben sich wieder versöhnte und ihm ein Schwert schenkte. (Odyss. VIII. 115. 127. 400.)

Eurydike, eine Nymfe und Geliebte des thrakischen Sängers Orfeus. Fliehend vor dem sie verfolgenden Aristäos, trat sie auf eine im Grase versteckte Schlange, deren Biss ihr den Tod brachte. Um seine Geliebte wiederzuerlangen, stieg nun Orfeus in die Schattenwelt hinab und bewirkte durch die Zaubergewalt seiner musischen Künste, dass die unterirdischen Gottheiten ihm erlaubten, die Gattin zur Oberwelt zurückzuführen, mit der einzigen Bedingung, dass er sich nicht nach ihr umsehen dürfe, bevor er die Oberwelt wieder erreicht habe. Berückt von der Ungeduld seines Liebverlangens sah er gleichwohl zurück, und sofort war Eurydike wieder zu den Schatten verschwunden. Untröstlich darüber versuchte Orfeus noch einmal den Gang in den Hades, aber diesmal blieb Charon unerbittlich. — Von antiken Darstellungen ist ein berühmtes Marmorrelief mit griechischen Beischriften im Museo Neapels zu nennen. Orfeus, vorwitzig umgewandt, blickt die so schnell wiedergefundne als wiederverlorne Eurydike schmerzvoll an, während Hermes Psychopompos hinter ihm steht und zur Trennung mahnt. Die Namensbeischriften dieses schönen Bildwerks sind in ächtgriechischen Zügen eingegraben; interessant dabei ist, dass nur Eur. nach gewöhnlicher Sitte geschrieben, dagegen Hermes in kleiner Abweichung als *HPMHΣ* und Orfeus nach einer hin und wieder auf Vasen bemerklichen Sitte der Richtung der Person entsprechend rückwärts geschrieben ist. Nach diesem so frei und grossartig angelegten als vortrefflich ausgeführten Relief sind auch noch zwei sehr gute antike Nachbildungen vorhanden, eine in der Borghesischen Sammlung mit den völlig abweichenden Ueberschriften *Amphion, Antiope, Zethus* (vergl. Winckelmanns *Mon. ined.* 85.) und die andre in der Albanischen Samml. (vergl. Zoëga's *Bassir. I.* 42). Unter neuern Bildwerken dieses Gegenstandes ist namhaft ein kleines Bronzerelief von Peter Vischer, welches aus der Naglerschen Samml. in die Berliner Kunstkammer übergegangen ist. Es misst 6½ Zoll Höhe bei 4½ Zoll Breite und stellt die beiden Liebenden auf ihrem Wege aus der Unterwelt dar. Beide sind nackt. Zur Rechten schreitet Orfeus vorauf,

die Geige spielend; er wendet sein Gesicht nach der Gemahlin zurück, die hinter ihm steht und ihn gleichfalls anblickt. Mit der niederhängenden Rechten und mit der Linken, mit der sie dem Gatten winkt, hält sie einen Schleier, der vom Winde nach der Tiefe zu getrieben wird. Neben ihr brechen die Flammen des Orkus hervor. Ueber den Figuren ist eine erklärende Inschrift, aus zwei latein. Distichen bestehend und erhaben gearbeitet. Daneben, etwas tiefer und ebenfalls erhaben, sieht man Vischers Monogramm: zwei Fische mit einem kurzen Spiesse durchstochen. In diesem merkwürdig schönen Werkchen ist der Moment der Begebenheiten aufs Lebendigste und mit dem zartesten Gefühle aufgefasst. Noch schreitet Orfeus mit gemessenem Schritt vorwärts, aber eben hat der bittende Ruf der Gattin sein Ohr erreicht, und über die Schultern hinweg, deren Hand den Bogen führt, wendet er das Antlitz der langentbehrten Geliebten zu. Schüchtern, wie eben erst zum neuen Leben erwacht, steht sie hinter ihm, das Antlitz mit Sehnsucht dem Gatten zugeneigt, und schon ist es, als ob ihr Körper seitwärts, von dem Gatten hinweg, dem eben verlassenen Abgrunde aufs Neue zugezogen werde. Die dreifache Bewegung in der Gestalt des Orfeus (durch das Schreiten, Spielen der Geige und Umwenden des Hauptes hervorgebracht) steht im schönsten Kontraste zur Ruhe der Eurydike, bei der nur das Neigen des Hauptes, das Winken mit der Linken als Ausdruck des Moments erscheint. Die Körper selbst sind von edelster Bildung, aber nicht nach einem allgemeinen Idealschema, sondern zugleich ganz individuell, ja nationell gehalten. Der Körper des Orfeus hat etwas Herbes und Straffes in der Formenbildung, was, ohne irgend hart und trocken zu erscheinen, der Gestalt des trauerreichen Sängers das für diese Scene so nothwendige ernste Gepräg gibt. Auch macht sich in seinem Gesicht ein herber, an Entsagung mahnender Zug bemerkbar; die Wangen sind nicht mehr in jugendlicher Fülle gerundet, und doch ist die Bildung des Ganzen von eigenthümlich edler männlicher Schönheit. Um so zarter und weicher erscheint die Gestalt der Eurydike. Hier liegen ganz diejenigen vollen Formen zu Grunde, welche man von den nackten Weibsfiguren altdeutscher, besonders Dürerscher Kunst her kennt, und zumal das Gesicht verleugnet auf keine Weise das volksthümliche Gepräg. Aber mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet! Denn in solcher Läuterung und Vollendung sind sie vielleicht nie auf Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erschienen. Es ist der zarteste süsseste Fluss in diesen Linien, der durch den leisen Wechsel derselben, indem das Körpergewicht etwas mehr auf dem einen als auf dem andern Fusse ruht, nur in einer um so reizvollern Weise hervorgehoben wird. Das Verständniss der Körperbildung ist durchaus meisterhaft; die Gelenkbewegungen sind vollkommen frei und leicht; namentlich aber hat Vischer in dem scharfen Umwenden des Orfeuskopfes, während der Körper die entgegengesetzte Bewegung verfolgt, den gültigsten Beweis seiner vollkommenen Herrschaft über die Mittel der Darstellung geliefert. Der flatternde Schleier der Eurydike, wie durchsichtig im zartesten Relief gearbeitet, scheint von Luft erfüllt; dennoch bewegt sich auch hier das Linienspiel in gesetzmässiger Weise, sogar an den sonst üblichen Styl der Nürnberger Kunst erinnernd. (Vergl. die Beschreibung der Kunstkammerschätze Berlins von Franz Kugler, der dieses Erzwerkchen in die Periode der schönsten Entwickelung Peter Vischers — um 1520 — setzt.) — Von Marcantonio hat man ein zeichenloses Blatt: die Holung der Eurydike aus der Unterwelt, nach eigener (wie Bartsch glaubt) oder nach raffaelischer Zeichnung (wie Ottley annimmt, der namentlich in der Eurydikengestalt die Hand des Urbinaten erkennt). Hoch 6 Z. 6 L., br. 5 Z. — Ein herrliches Gemälde von Nicolas Poussin im Louvre zeigt uns die vom Penens durchströmte Landschaft mit Orfeus im Vorgrunde, auf dessen Gesang einige Mädchen lauschen, während Eurydike von der Natter gebissen wird. In der Landschaft von den edelsten Linien, worin die Sonnenuntergangsbeleuchtung malerisch durch Wolken unterbrochen wird, bringt ein kühler, satter, tiefer Ton die Stimmung einer wehmüthigen Ruhe erhabenster Art hervor, womit die Figuren in Linien und Farben unvergleichlich zusammenstimmen. Gestochen findet man Poussins Tod der Eur. von Duprel im Musée Napoléon, ferner in E. Baudet's Hauptfolge poussinscher Geschichtlandschaften.

Noch eine andre Eurydike kommt in Darstellungen vor, nämlich die Gemahlin des Königs Kreon von Thebä. So auf dem Relief einer etruskischen Alabasterurne mit der Darstellung der Blendung des Oidipos nach der Euripideischen Tragödie dieses Namens. Oidipos in der Mitte am Boden knieend wird von Lajos Dienern gehalten und seiner Augen beraubt; zur Linken sieht man Kreon, der diese Strafe über ihn verhängt, und dessen Gattin Eurydike, während zur Rechten Jokaste mit ihren zwei Söhnen vom Oidipos, jammernd und fürbittend herbeieilt. Vrgl. Inghirami: *Mon. Etr. Ser. I. P. II. tav.* 71.

Eurypylos, König der Keteer, erscheint abgebildet auf Münzen von Pergamos. Siehe Mionnet's *Suppl. V. pl.* 4, 1.

Eusebius, Name zweier Märtyrer und eines griechischen Kirchenvaters. Eusebius, Bischof von Rom unter Konstantins Mitkaisern Maximin II., Licinius und Maxentius, erlitt sein Martyrium im J. 310. Weil er nach vielen Peinigungen mit einer bleiernen Keule getödtet worden, erhält er letztere zum Attribut. — Eusebius von Samosata, eifriger Gegner der Arianer, soll von einer Arianerin, als er über die Strasse ging, mit einem Dachsteine tödlich getroffen worden sein. Kurz vor seinem 369 oder 379 erfolgten Tode soll er seiner Partei das Versprechen abgenommen haben, jede Nachforschung nach dem Mörder zu unterlassen. Auf Abb. trägt er den Dachziegel als Marterzeichen in der Hand. — Der dritte und berühmteste Eusebius (mit dem Beinamen Pamphili, womit seine Freundschaft zum Presbyter und Märtyrer Pamfilus zu Cäsarea bezeichnet wird) war um 264 in Palästina geboren, ward 315 zum Bischof von Cäsarea gewählt und starb als solcher im J. 340. Dieser vielseitig gebildete und gelehrte Mann nahm lebhaftesten Antheil an den kirchlichen Streitigkeiten seiner Zeit und entschied sich zuletzt für den Arianismus. Die ausserordentliche Geltung, die sein Name erlangt hat, beruht auf seinem Schriftstellerthum. Wir besitzen von ihm eine Kronik, die bei dem Verlust aller ähnlichen Werke der Alten für die Zeitrechnung und Geschichte des ganzen asiatischen, griechischen und römischen Alterthums von grossem Werth ist. Dies Werk ist nur in einer armenischen Uebersetzung vollständig vorhanden; das erste Buch enthält die Geschichte aller Völker und Staaten, ethnografisch geordnet, in bündiger Angabe der Hauptereignisse von Erschaffung der Welt bis zum Jahr 325 nach Chr. und ist mit manchen Fragmenten verlorner Geschichtswerke wie des Berosus, Manetho, Alexander Polyhistor u. A. ausgestattet; das zweite Buch besteht in synkronistischen Tabellen, in welchen vom Jahre der Berufung Abrahams an, d. i. 2017 vor Chr., die Namen aller Fürsten von zehn zu zehn Jahren nebst Angabe der bedeutendern Ereignisse verzeichnet sind, wobei hauptsächlich ein Werk des Sextus Julius Africanus benutzt ist. Tiefe Blicke in die Mythologie und Filosofie der Alten gewährt seine „Vorbereitung zur evangelischen Beweisführung", in welchem Werke uns zugleich zahlreiche Bruchstücke aus nun verlornen klassischen Autoren erhalten sind. Hier sucht nämlich Eusebius die Vorzüge der evangelischen Lehre durch Genüberstellung der Ansichten heidnischer Autoren ins Licht zu setzen, und so sammelt und beurtheilt er in den sechs ersten Büchern dieses Werks die verschiednen Meinungen der Hellenen, Fönizier, Aegypter etc. über die Welt und deren Ursprung, über Gott und göttliche Dinge, über das Schicksal etc., entwickelt dann in den neun folgenden Büchern die Religionslehre der Juden, aus welcher er alle Weisheit der Hellenen ableitet, und weist zuletzt auf die Unsicherheiten und Widersprüche in den heidnischen Filosofemen hin. An dieses Werk schliesst sich der „Evangelische Beweis", eine mit dem heidnischen Alterthum in keiner nähern Berührung stehende Schrift, wovon noch zehn Bücher vorhanden sind. Sodann hat man von Eusebius Märtyrergeschichten und die erste Kirchengeschichte, welches berühmte Werk durch Rufinus ins Latein übertragen ward.

Euseus, Einsiedler bei Sierravalle im 14. Jahrhundert, wird mit Schuhmacherei beschäftigt dargestellt.

Eustachio, Fra, ein Dominikaner und geschickter Miniaturist, von dem ein Psalter mit Bildern aus dem J. 1505 im Chore der Markuskirche zu Florenz bewahrt wird.

Eustachius, der Heilige, wird als römischer Feldherr dargestellt, der neben sich auf der einen Seite einen Hirsch mit dem Kruzifix, auf der andern einen feurigen Ofen hat, oder auch nur diesen letztern, und statt des Hirsches ein Hirschgeweih mit dem Kruzifix in der Hand. Laut der Legende hiess Eustachius, als er noch Heide war, Placidus, hatte als gemeiner Söldner unter Vespasian und Titus gedient und sich bei der Eroberung Jerusalems ausgezeichnet. Auf einer Jagd (Kristenverfolgung unter Domitian und Nerva) erschien ihm einst ein weisser Hirsch (kristlicher Priester), der sich willig fangen liess, aber dabei ein Kristbild entgegenhaltend in die Worte ausbrach: „Placidus, was verfolgst du mich?" Diese Scene wirkte so ergreifend auf den römischen Krieger, dass er sich von Stund an dem Kristenthum zuwandte. Er empfing mit Weib und Kindern die Taufe, wobei er den neuen Namen Eustachius annahm. Bald nachher kam ein Leiden nach dem andern über ihn. Er verarmte, lag mit den Seinen lebensgefährlich krank, und endlich ward auch seine Frau ihm entführt. Mit seinen beiden Kindern auswandernd kam er eines Tags bei einem reissenden Wasser an; während er nun das eine Kind hinübertrug, wird ihm inzwischen das zurückgelassene von einem Löwen geraubt, und als er zurückkommt, um dieses zu holen, sieht er es im Rachen des grimmigen Raub-

thiers, eilt schaudernd zurück und findet auch das Uebergesetzte nicht mehr, denn ein Wolf hat es unterdess gepackt und davongetragen. So entsetzlich der Kinder beraubt, pilgert der tiefgebeugte nun doppelt arme Eustach von Ort zu Ort und findet endlich, gleicherweise vom Hunger wie vom Kummer gepeinigt, sein Unterkommen bei einem reichen Herrn, dem er 15 Jahre hindurch als Taglöhner dient. Kaiser Trajan, auf das Loos des frühern Helden aufmerksam gemacht und sich der Kriegsthaten desselben erinnernd, lässt ihn aufsuchen und ernennt ihn zum Feldherrn. Als solcher findet Eustach in einem glücklichen Kriege sein Weib wieder. Triumfirend zieht er in Rom ein, aber als er nach herkömmlicher Weise den Göttern die Dankopfer bringen soll, verweigert er dies. Hieran erkennt man ihn als Kristen, entsetzt ihn aller seiner Würden und verbrennt ihn endlich, da er allen Versuchen der Zurückführung zum Götterthum widersteht, sammt seinem Weibe in einem glühenden Ofen (119 n. Chr.). Eine Variante der Legende besagt, dass seine Kinder durch ein Wunder aus den Rachen des Löwen und Wolfes errettet worden seien, dass er sie auf seinem glücklichen Feldzuge wiedererlangt und dann mit ihnen und der Mutter die Marter in einem aus Erz geformten glühenden Stiere erlitten habe. — Darstellungen dieses Heiligen von Hans Burgkmair (St. Eustach mit St. Liborius in der Münchner Pinakothek), Albrecht Dürer (das kostbar gestochene Eustachiusbild, das sonst auch St. Hubert benannt wird), Agostino Carracci (Nr. 55 der ersten Abth. der Gemäldegall. in den Studj zu Neapel), Rubens und Jan Breughel (Landschaft mit St. Eustach im Madrider Museo). Die frühesten, aber auch unerquicklichsten Eustachbilder findet man in byzantinischen Bilderhandschriften. Diese zeigen stets die Bratscene des Heiligen mit Frau und Kindern im erzenen Ochsen.

Eustasius und **Agilus** werden als Schüler und Sendlinge des heil. Kolumbas genannt, jenes Bavarenapostels, welcher dem Wodan geweihte Gefässe durch blosen Anhauch umzustossen verstand. Sie waren in den ersten Decennien des 7. Jahrhunderts im Baierland thätig. Vorgestellt sind sie als Baiernbekehrer in einem der kleinern Fresken auf Goldgrund, welche als obere Bilderreihe das Mittelschiff der neuen Bonifazkirche zu München schmücken.

Eustorgius, ein wenig bekannter Heiliger, dem eine Kirche zu Mailand geweiht ist. Seine Statue sieht man daselbst mit den Standbildern St. Peters und Pauls, St. Thomas von Aquino und der vier Kirchenväter am gothischen, aus karrarischem Marmor vom Pisaner Giovanni Balduccio 1339 gearbeiteten Prachtdenkmale des Petrus Martyr.

Euterpe, s. den Art. „Musen.“

Eutropia, eine frühkristliche Heilige, die zu den sieben ersten Kristen und Märtyrern Augsburgs zählt. Zum Zeichen ihres Feuertodes hat sie auf Abbildungen die Fackel neben sich. Dargestellt findet man sie mit dem heil. Affer auf dem rechten Flügel des Ambergerschen Altarwerks im Augsburger Dome.

Eutropius, Bischof und Märtyrer um 308, erhält zu Marterzeichen das Schwert und Schuhe von Erz mit durchgeschlagenen Nägeln (sogen. Stachelschuhe). Neben ihm ein Pfahl oder dürrer Baum, der wieder grün ausschlägt.

Eutropos, einer der ältesten christlichen Bildhauer griechischer Herkunft, der sich vornehmlich mit Sarkofagarbeiten beschäftigte. In dieser Beschäftigung ist er abgebildet auf einem Grabsteine, den man in Rom auf dem Kirchhofe der heil. Helena entdeckt hat. Vergl. Raoul-Rochette's *Lettre a Mr. Schorn* (*p.* 73.) und *Mémoires de l'Institut*, *T.* 13. *p.* 259.

Eutyches, ein hellenischer Steinschneider, der sich auf einer Gemme bei *Bracci T. II. t.* 73 genannt hat. Die eingeschnittene Schrift lautet: *Ευτυχης Διοσκουριδου Αιγεαιος επ.* Wahrscheinlich ist Erophilos, der als Sohn des Dioskurides bekannt ist, ein Bruder dieses Eutyches. Mehre Arbeiten des Letztern zählt Raoul-Rochette auf in seiner *Lettre à Mr. Schorn*, *p.* 42.

Eutychides, Bildgiesser und Marmorbildner aus Sikyon, der um die 120. Olympiade in Blüte stand. Er war ein Schüler des grossen Lysipp. Plinius nennt von ihm ein Erzbild des Flusses Eurotas und ein Marmorbild des Dionysos, welches letztere in den Palast des Asinius Pollio gewandert war. Pausanias kannte von Eutychides eine Erzstatue des Timosthenes, welche als Weihgeschenk zu Olympia stand, und ein „für die Syrer am Orontes“ gegossenes und von denselben hochverehrtes Bild der Tyche. Diese Tyche (Glücksgöttin) stand zu Antiochia innerhalb eines Tetrakionion (eines viersäuligen offenen Tempelchens) und stellte sich zugleich als der weibliche Genius Antiochiens dar. Man sah diese Stadtfortuna als eine reich bekleidete Frau mit einer Mauerkrone, in nachlässiger Stellung auf einem Felsen (dem Berge Silpion) sitzend und Aehren oder eine Palme in der Rechten haltend. Vor ihren Füssen erhob sich in Jünglingsgestalt halben Leibes der Fluss Orontes. Um sie stan-

den, sie kränzend, die Könige Seleukos und Antiochos. — Diese Tyche von Antiochia bewirkte durch ihre Vortrefflichkeit, dass ihr in Asien eine Menge Städtegöttinnen (*Τύχαι πόλεων*) nachgebildet wurden. Eine sichere Kopie des eutychidischen Erzwerkes hat sich bis heut erhalten; man sieht sie im vatikanischen Museum. Vergl. Visconti *Mus. Pio-Clem. T. III. pag.* 72 und *tab.* 46 (wonach unser Holzschnitt gefertigt ist). Bemerkenswerth bleibt der Namenszusammenhang zwischen Eutychides und sei-

ner Tyche; ein Umstand, auf welchen zuerst Theodor Panofka, in der Abh. über eine Anzahl antiker Weihgeschenke, aufmerksam gemacht hat. — In der *Anthologia graeca* [*IV.* 12.] wird ein Priap von Eutychides erwähnt; doch bleibt es ungewiss, ob damit der sikyonische Künstler gemeint ist. Es gab noch einen Bildhauer Eutychides, der aus Milet gebürtig und Sohn des Zoilos war; auch hiess so ein griechischer Maler, der bei Plinius in Erwähnung kommt.

Eva, vergl. den Art. Adam. Die dem mosaischen Sagenbericht entsprechenden frühesten Vorstellungen der Urältern, insbesondre auch der Schöpfung derselben, findet man an Sarkofagen der römischen Kaiserzeit (vergl. den Art. „Erdenleben"), an den Wänden der Katakomben, auf Elfenbeintafeln und in Bilderhandschriften römischer und byzantinischer Herkunft. Zu den interessantesten Darstellungen der Menschenschöpfung aus frühkristlicher Kunstzeit gehört das Relief mit griechischen Beischriften, das wir im Art. Elfenbeinarbeit S. 400 mitgetheilt haben. Dasselbe stammt aus dem 4. Jahrh. und enthält links die Erschaffung Adams, rechts die der Menschenmutter, welche der Hüfte des Mannes entsteigt, dazwischen die Scene des ersten Mordes. (Befand sich vormals in der Samml. des Kard. Baruffaldi zu Ferrara.)

Aus den Zeiten mittelalterlicher Kunstblüte sind als Erschaffungsbilder anzuführen: ein Relief von den Schülern Nicola Pisano's an der Hauptseite des Orvieter Domes; ein Basrelief von Giotto oder nach Giotto's Zeichnung am Glockenthurme des Florenzer Domes; ein Wandbild von Pietro di Puccio im Camposanto zu Pisa; ein Marmorrelief von Jacopo della Quercia an dessen Springbrunnen zu Siena; ein Basrelief von Lorenzo Ghiberti an dessen bronzener Prachtthür am Battisterio zu Florenz etc. Sodann aus der Periode der Hochblüte der neuern Kunst: Buonarroti's Fresko im Vatikan (s. folg. Holzschnitt), Raffaels Loggienbild im Vatikan, Giulio Romano's Gemälde (sonst in der Crozatschen Sammlung, gestochen von Jean Heaussart) und die Evenschöpfung von Andrea Procaccini (bekannt durch den trefflichen Stich von Franz Emery).

Unter den unendlich vielen Darstellungen des paradiesischen Paars vor, bei und nach dem Sündenfalle, mögen folgende hervorgehoben werden: die Aeltern der Menschheit am Lebensbaume im Relief des sogen. Pamfilischen Sarkofags (vergl. den Art. Erdenleben); das schöne Relief am Orvieter Dome von einem Schüler Nicola Pisano's, darstellend wie Gott dem Adam und der Eva verbietet vom Baume des Lebens zu essen. (In der Haltung des Schöpfers spricht sich Güte und Würde aus, und in den Figuren des Paares, das zu gehorchen verspricht, ist die Einfalt kindlicher Natur vortrefflich ausgedrückt. Agincourt theilt dieses Bildwerk in seiner Samml. von Skulpturdenkmalen auf Taf. XXXIII. unter Nr. 2 mit.) Adams und Evens Verjagung aus Eden, Basrelief von Jacopo della Quercia am Sienser Brunnen. Das Essen von der verbotnen Frucht und die Bestrafung dafür, dargestellt zugleich auf dem Schöpfungsrelief der Ghiberti'schen Bronzethür zu Florenz. Fresko der Vertreibung aus dem Paradiese von Masaccio (s. im Art. Adam). Adams und Evens Flucht aus Eden, Fresko von Michelangelo in der Sixtina, nach der von Raffael danach gemachten schönen Federzeichnung (zuletzt in der Samml. des Sir Th. Lawrence) gestochen von Marcantonio. Die Verführung und Vertreibung von Raffael: 1) Adam an den Baum gelehnt empfängt von der (kaum angedeuteten) Eva die Frucht. Flüchtiger Federentwurf zum Sündenfall, in der Samml. des Sir Th. Lawrence, gestochen in Caylus' und Ottley's Werken. 2) Der Sündenfall. Eva reicht dem am Baumstamme sitzenden Manne die Feige; vatikanisches Loggienbild, gestochen von Tardieu. 3) Ein nur im Stiche von Marcantonio vorhandnes Fallbild, wo Adam links an den Baum gelehnt zwei Aepfel in der Hand hält, während Eva genüber mit der Linken den Baum fasst. 4) Herrliche Composition des Sündenfalls, wo Adam links unter dem Feigenbaume sitzt und Eva rechts stehend mit der Linken einen Zweig hält; Deckenbildchen im Zimmer der Segnatura, gestochen von Solis, Vulbert, Bocquet, Friedr. Müller und Th. Richomme. 5) Vertreibung aus Eden; Loggienbild, gest. von einem anonymen Niederländer des 16. Jahrh., ein 7 Z. 11 Lin. hohes, 8 Z. 8 L. breites Blatt mit der Schrift: *Ejecit Dominus Adam etc.* 6) Der in Sepia getuschte, weissgehöhte und zum Uebertragen quadrirte Federentwurf zu diesem Bilde in der kön. Samml. zu London, gestochen von Metz. 7) Die beiden Aeltern ausserhalb des Paradieses, Adam als Bauer die Eisenhacke handhabend, Eva spinnend mit ihren Kindern; Loggienbild, gest. von Suntach. (Zwei Stiche nach Raffael von Jakob Gole: Verführung und Vertreibung. Eine sehr schöne Handzeichnung nach einer raffaelischen Composition des Menschenpaars von Joh. Gabr. Friedr. Poppel sieht man beim Stecher Geissler zu Nürnberg.) — Gemälde von Albrecht Dürer aus dem J. 1507 im städtischen Museum zu Mainz. — Gemälde von Jan de Mabuse, einst in Karls I. Besitz und noch jetzt in der kön. Samml. zu Kensington. Ein andres nur als Körperstudium zu betrachtendes Bild desselben Meisters, die grossen nackten Gestalten von Adam und Eva bei dem Baume und der Schlange, sieht man im Berliner Museum. — Vom Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug (gest. 1535) ein 5½ Zoll hohes, 3½ Zoll breites Relief aus feinem gelblichen Marmor, Arbeit von 1514 in der Berliner Kunstkammer: A. und E. unter dem Erkenntnissbaume, um den sich die Schlange emporwindet. Eva fasst mit der Linken einen Zweig und hält die Rechte auf Adams Schulter. (Eva wird grade von vorn gesehn, während Adam dem Beschauer halb den Rücken zukehrt. Neben Adam ein Affe.) Von einem andern Relief desselben Bildners ist ebendaselbst ein Gypsabguss. Hier sitzt Eva unter dem Baume, um dessen Ast die Schlange sich gewunden hat. Adam steht ihr zugeneigt, indem er mit dem rechten Arme den Stamm des Baumes umfasst. Mit dem Krügelchen des Künstlers und der Jahrzahl 1515 am Baumstamme. — Von Lukas Kranach dem Aeltern (gest. 1553) Gemälde dieses Gegenstands in den Gallerien zu Wien, München und Dresden. — Von Hans Holbein (gest. 1554) ein Bild in der städtischen Sammlung zu Basel, das dieser Meister in seinem 19. Lebensjahre (1517) gemalt hat. Eva reicht ihrem Manne den verhängnissvollen Apfel; er schlingt den Arm um sie. Dieser Arm zwar ist miss-

glückt, dagegen das übrige Technische befriedigend und die Auffassung originell. Holbein stellt nämlich unsre Stamm-Mutter nicht in Frauenjahren, sondern als jugendlich unerfahrenes, nach der verbotenen Frucht recht lüsternes Mädchen dar. Der ziemlich ältere Adam ist noch unschlüssig was er thun oder lassen soll; obwohl er besser die Bedeutung des Schrittes kennt, neigt er sich doch zur Nachgiebigkeit. Eva eine Blondine; das Inkarnat nicht blendend, doch zart; die Formen weich und rund. Adam von ganz brauner Gesichtsfarbe. Sonderbar genug hat ihn Holbein mit Schnurrbart, dagegen an Kinn und Backen glatt rasirt dargestellt. — Von Hans Burgkmair (gest. 1559): Geschichte des Sündenfalles in acht Holzschnitten grössten Imperialfolio's. Von Heinrich Aldegrever (gest. 1560) die Vertreibung der ersten Aeltern aus Eden, in der k. k. Gall. zu Wien. Die Landschaft ist mit einer Menge von Thieren, Insekten und Gewächsen ausgeschmückt. 11 Zoll hoch bei 1 F. 4⅓ Zoll Breite. — Von dem Seviller Meister und geistreichen Nachfolger Raffaels, Luis de Vargas (gest. 1568), ein ausgezeichnetes Bild in der Seviller Kathedrale, das unter der Bezeichnung „*Quadro de la gamba*“ (Schenkelbild) berühmt ist: Adam und Eva, dahinter mehre Greise, wahrscheinlich die Erzväter, und etliche Kinder, — Alle mit Flehgebärden zur heil. Jungfrau aufschauend, die über ihnen in einer Glorie schwebt. Die Hauptfigur ist Adam, von höchster Vollendung; die meisterhafte Behandlung des einen Schenkels dieser Gestalt hat zu jener sonderlichen Benennung des Gemäldes Anlass gegeben. — Von Frans Floris (gest. 1570) zwei Gemälde in der Wiener Gall., das Paar unter dem Erkenntnissbaume und die Vertreibung aus Eden. Beide Bilder 7 F. 7 Z. hoch, 2 F. 8 Z. br. — Von Jan Breughel, dem Sammet- und Blumenbreughel (gest. 1625): zwei Paradiesbilder mit Figuren von Frans Franck und Rubens in der Dresdner Gallerie; ein drittes Breughelsches Paradies in der Gall. zu Pommersfelden. — Von Roelant Savery (gest. 1639) ein mit allen Gattungen von Thieren belebtes Paradies, wo man in der Ferne Adam und Eva mit der Schlange unter dem Baume sieht. Auf Kupfer gemalt im J. 1628. (In der kaiserl. Gall. zu Wien.) — Von Guido Reni (gest. 1642) eine durch den Stich von H. Winstanley bekannte Vertreibung aus Eden. (S. das Werk von Boydell.) — Von Philippe de Champaigne (gest. 1674) eine bemerkenswerthe Darstellung in der Wiener Gallerie: Adam und Eva den todten Abel beweinend. Abel liegt in Evens Schoose: um sie her sind drei kleine Kinder, wovon zwei mit einem Vogelnest spielen, während das Kleinste weinend an die trauernde Mutter sich hängt. Den Hintergrund bildet eine weite Gebirgslandschaft mit den Opferaltären und dem fliehenden


(*Nach Michelangelo.*)

Kain. Dies über 9 F. hohe, 12 F. breite Gemälde datirt aus dem J. 1656. — Von Louis Charles Auguste Couder eine treffliche Schilderung des paradiesischen Paares in der Luxemburger Gall. zu Paris. (War 1822 im Pariser Salon ausgestellt.) — Von Anton Gegenbauer ein zu Rom 1824 gemaltes Menschenpaar mit ihren Kindern nach der Verstossung aus Eden. Es ist dies eine höchst durchdachte Composition; die Formen dieser ersten biblischen Familie sind liebreizend und die Gestalten in Ausdruck und Stellung bedeutungsvoll. Die Farben und deren Abstufungen sind ausserordentlich wahr und zart behandelt. — Von Etex aus Lyon eine seitens der glücklichen Auffassung gerühmte Darstellung des ersten Todes, auf der Lyoner Kunstausstellung 1846 — 47. Nach dem Sündenfalle hat Gott ausgesprochen, dass künftig alles Erdgeborene sterben soll. So stirbt zuerst eine Taube. Adam und Eva betrachten mit Verwunderung und Angst die kleine, regungslos vor ihnen liegende Leiche. Die Modellirung Beider zeugt von guten Studien des Künstlers im Nackten, in den Verkürzungen und im Helldunkel, auch ist die Färbung lobenswerth. Die Köpfe dagegen sind nicht gelungen; es fehlt ihnen an Würde und Ausdruck. Eva erscheint wie eine Kokette, die an nichts weniger denkt als an die todte Taube; vielmehr scheint sie noch immer die farbenschillerde Schlange im Sinne zu haben.

Nachträglich nennen wir noch: von Giovanni Pisano (gest. 1320) die Bildwerke des Sündenfalls und der Vertreibung am schönen Brunnen vor der Kathedrale zu Perugia; — von Baldung-Grün (gest. 1545) Adam und Eva beim Lebensbaume, Holzschnitt in Folio; — von Paris Bordone (gest. 1570) das Paradies in der Venediger Akademie; — von Tintoretto (gest. 1594) Adam und Eva ebendaselbst; — von Thorwaldsen ein Relief: Adam und Eva mit ihren Kindern, ausgezeichnet durch die reinste und kräftigste Schönheit der Körperbildungen; — von Heinrich Hess das Kuppelfresko des Sündenfalls und der Vertreibung aus Eden in der Allerheiligenkirche zu München.

Als Einzelfiguren bleiben bemerkenswerth: die an den Enden der obern Bilderreihe des Genter Altarwerks isolirt angebrachten Gestalten des Adam und der Eva, die hier als Vertreter der versöhnungsbedürftigen Welt stehen, für welche Johannes und Maria als Fürbittende zu Seiten des in der mittelsten Tafel vorgestellten Gottvaters erscheinen (vergl. den Art. *van Eyck*); dieselben isolirten Figuren wiederkehrend zu Seiten eines Madonnenbildes von Jan van Eyck in der Gallerie des Wiener Belvedere (sie stehen hier auf Konsolen scheinbar als blose Schmuckbilder, aber wieder in jener Bedeutung, denn über dem Haupte Mariens ist ganz klein auch der Gottvater angebracht; zugleich aber sieht man hier über der Adamfigur den das Schwert schwingenden Engel und über der Evenfigur den Baum mit der Schlange): — zwei im edelsten Dürerschen Geist ausgeführte, wahrscheinlich von Dürers eigner Hand herrührende Holzstatuetten des A. und der E. im herzogl. Kunstkabinet zu Gotha; — die berühmten Marmorbilder vom Paduaner Andrea Riccio († 1532) im Dogenpalaste, von Tullio Lombardo in S. Giov. e Paolo zu Venedig, von Astolfo di Gino Lorenzi (starb um 1590) an der Fasade von S. Maria presso di S. Celso zu Mailand; — eine ungefähr sechs Fuss hohe Statue der Eva von dem niederländischen Bildhauer van der Veen (ein durch Schönheit der Composition, Eigenthümlichkeit der Auffassung und meisterhafte naturwahre Durchbildung höchst bedeutsames Kunstwerk unserer Zeit, 1841 in Rom vollendet und jetzt im Besitze des Grafen von Egloffstein); eine sehr schöne Evenstatue von dem Amerikaner Hiram Power (welche man 1844 in dessen Atelier zu Florenz sah) etc. etc.

Dem Mittelalter war es besonders wichtig, dass der Name Eva umgekehrt das Grusswort Ave gibt. Man sah darin eine wunderbare Beziehung der Urmutter der sündhaften und erlösungsbedürftigen Menschheit zur Muttergottes, der Gnadenmutter der erlösten Menschheit. Die Erschaffung der Eva bot das Gegenbild zur Heilandsgeburt; Eva ward ohne Zuthun eines Mannes geboren, — Maria aber gebar, wie es heisst, ohne Zuthun eines Mannes. Durch Eva kam die Sünde in die Welt, — durch Maria kam das Heil zur Welt, der Welterlöser. Am Weitesten trieb man das Antitypiren, indem man unter Bezugnahme auf das Typische der Marienempfängniss die Evenerschaffung auf einer Erdkugel darstellte. So wird die Schöpfung des Weibes z. B. auf einem Holzschnitte von Hans Lützelburger geschildert; die Erdkugel ist vom Meere, dieses von Wolken und das Ganze von einem Engelchore umgeben, über welchem Gott Vater thront. — Die typologische Darstellung des Sündenfalles — das paradiesische Paar unter dem Lebensbaume den verderblichen Apfel haltend — durfte schon zu den Zeiten des Athanasius, besonders aber im Mittelalter, in den Vorhallen der Kirchen nicht fehlen; dies Bild sollte den Gedanken andeuten, dass die aus Eden verbannten Nachkommen jener Urältern und Ursünder bei ihrem Eintritt in die kristliche Kirche mehr als das verlorene Paradies

wiederfänden. Von diesem Bilde (in Mosaik oder al Fresco) hiess die Vorhalle selber häufig das Paradies. Hier waren die schlechtesten und verachtetsten Plätze, bestimmt für die zur Kirchenbusse Verurtheilten; von diesem anrüchig gewordnen Kirchenraume ging dann der Name „Paradies“ auf die niedrigsten Plätze des Theaters über.

Evangelisten. — Auf den Bildwerken der frühesten Zeit sind es nur vier Schriftrollen, durch welche die Evangelisten symbolisch dargestellt werden, oder in Bezug auf die vier vom Paradies ausgehenden Ströme (1. B. Mose, 2. 10 ff.) vier Flüsse, die von einem Hügel herabfliessen, auf dem ein Kreuz, das Lamm oder das Monogramm Kristi steht. (Die Vorstellung von vier aus dem Felsen, worauf das Lamm steht, entspringenden Quellen wird schon in den Briefen des Paulinus von Nola erwähnt; sie lässt sich auf Apokalypse 7, 17. zurückführen, und ward offenbar als poetisches vollsinniges Bild statt der nicht genug besagenden Schriftrollen gebraucht, um die vier Evangelien als die immerfliessenden und allen Weltenden zuströmenden Quellen des Kristenthums zu versinnlichen.) Später erhielten die Evangelisten jene aus Ezechiel (1, 5—10.) entlehnten Gestalten eines Menschen, Löwen, Stiers und Adlers, die auch laut der Offenbarung St. Johannis (4, 6. 7.) um den Thron Gottes stehen und gleichsam die Träger desselben sind. Demnach stellten seit dem fünften Jahrhundert die byzantinischen Künstler, sich streng an die biblische Schilderung haltend, dieselben (zuerst in Mosaiken) als Wundergestalten dar, die halb Mensch, halb Thier waren. Jeder Evangelist empfing die altherkömmlichen Cherubsflügel und wurde schreibend oder eine Schreibrolle vor sich habend dargestellt; statt des Menschengesichtes aber, das nur dem Matthäus oder dem Markus verblieb (denn zwischen diesen beiden schwankte man bis zu den Zeiten des Hieronymus, von welchem die jetzt gebräuchliche Vertheilung der Attribute herrührt), hatten die übrigen drei einen Löwen-, Stier- und Adlerkopf und dem entsprechende Füsse. Diese Art der Evangelistendarstellung ist in der griechischen Kirche lange Zeit die allein übliche geblieben. Im Abendlande jedoch begann man seit der letztern Hälfte des Mittelalters die Menschengestalt von der Thiergestalt zu scheiden und die Evangelisten nur in der erstern, gewöhnlich in schreibender Stellung, drei mit jenen Thieren als symbolischen Attributen zur Seite, darzustellen. Demgemäss erscheint nach der Anordnung des heil. Hieronymus St. Matthäus mit einem Menschen oder Engel neben sich (mit jenem nämlich, weil sein Evangelium mit dem Geschlechtsregister beginnt, wodurch an die menschliche Abstammung Kristi erinnert wird); St. Markus mit einem Löwen, dem Symbole der königlichen Würde Kristi (unter Anspielung auf die im Anfange des Evangeliums Marci, Kap. 1, V. 13, erwähnte Wüste, in welcher Kristus mit den Thieren zusammenwar); St. Lukas mit dem Stiere, dem Symbole der Hohenpriesterwürde, weil sein Evangelium mit der Erzählung vom Tempeldienste des Priesters Zacharias beginnt; St. Johannes endlich mit dem Adler, dem Symbole der Gottheit Kristi, in Beziehung auf die Lehre vom Logos, womit das Johanneische Evangelium beginnt. Somit war denn Kristus durch diese vier Evangelisten-Attribute zugleich als Mensch, König, Hoherpriester und Gott versinnbildet, wie dies in einem Pariser Evangelienbuche vom J. 1379 (vergl. Didron's Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu p. 278.) in folgenden Versen angegeben ist:

Quatuor haec Dominum signant animalia Christum;
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
Et leo surgendo, coelos aquilaque petendo;
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.

Zwei der Evangelisten, Matthäus und Johannes, sind zugleich Apostel. Als Märtyrer erhält Matthäus die Hellebarde; sein Fest fällt auf den 21. September (Translatio 6. Mai). Markus ist der Patron Venedigs; sein Fest fällt auf den 25. April (Translatio 31. Januar). Da es mindestens funfzehn Heilige des Namens Markus gibt, worunter „Markus der Eremit“ (um das J. 400) vornehmliche Geltung erlangt hat, so wird sich daraus manches in der Legende vom Evangelisten Befremdende als Uebertragung von andern gleichnamigen Heiligen auf den Ersten dieses Namens erklären lassen. — Lukas, dem der 18. Oktober geweiht ist (Translatio 9. Mai), gilt für den Altvater der kristlichen Malerei, daher er häufig madonnenmalend vor einer Staffelei dargestellt wird. In der Empore über dem Altar der *Capella Sancta Sanctorum* im Lateranpalaste zu Rom bewahrt man einen angeblich von Lukas gemalten, von Engeln vollendeten Kristuskopf. Indess erklärt sich das Patronat dieses Evangelisten über die Maler lediglich aus dem Umstande, dass man diese und andre solche Reliquien später Herkunft für den blinden Haufen des Volks zu Ueberbleibseln aus

dem 1. Jahrh. gestempelt hat. Es gab im 12. Jahrh. einen Mönch Lukas, der sich mit Malerei abgab; in der dickgläubigen Zeit des hohen Mittelalters aber war Alles möglich, auch dass man die Werke des Mönchs dem Evangelisten unterschob, wozu die Namensvetterschaft so leichte Hand bot. In Santa Giustina zu Padua sieht man das Grab angeblich des heil. Lukas Evangelista, das Werk eines Steinmetzen Gualperto Mussato aus dem J. 1315. — Johannes, dem man nicht blos das Evangelium, sondern sehr irrigerweise auch die Apokalypse zuschreibt, erhält in Einzeldarstellungen ausser dem Adler, der ihn als Evangelisten bezeichnet, noch den Kelch mit der Schlange, weil er in der Zeit seines apostolischen Wirkens aus dem Giftbecher, wozu er verurtheilt worden, ohne Nachtheil trank. Er ist Patron von Mecklenburg und Kleve. Ihm ist der 27. Dezember geweiht. Zum Andenken daran, dass er unter Domitian zu Rom vor der Porta latina in Oel gesotten worden, wird der 6. Mai gefeiert.

St. Lukas.
(Nach Peter Cornelius.)

Kunstwerke. Vom Meister der Westchorstatuen des Naumburger Domes (um Mitte des 13. Jahrhunderts): die höchst werthvolle Statue des Ev. Johannes im hohen Chore des Domes zu Meissen. — Von Nicola Pisano († nach 1275) die Evangelisten in den Bogenwinkeln der berühmten Kanzel vom J. 1260 im Battisterio zu Pisa. — Von Thomas de Mutina (um 1350) St. Johannes und St. Veit, Gemälde in der Veitskirche zu Prag. — Von Jacopo da Firenze (um 1370) Deckenbilder der vier Evangelisten in San Miniato zu Florenz. — Von Giovanni di Bartolo acht Darstellungen aus dem Leben des Johannes Evangelista auf einer a tempera gemalten Tafel aus dem J. 1371 in S. Giovanni fuoricivita zu Pistoja. — Vortreffliche Markusstatue aus dem 14. Jahrh. auf dem mittlern Giebel von San Marco zu Venedig. — Von

Giovanni Miretto ein thronender Markus (Zeichen der Venezianerherrschaft) aus dem J. 1420 im berühmten Saale des Palazzo della Ragione zu Padua. — Von Jan van Eyck († 1445) ein schöner Evangelist Johannes, Aussenbild des Genter Altars. — Von Bramantino (um 1450) die Evangelisten in Sta. Maria presso S. Satiro zu Mailand. — Von Maso und Michelozzo di Bartolommeo (um 1450) die vier Evang. in den Flügelfeldern der Bronzethür der Sakristei von S. Maria del Fiore zu Florenz. (Der Lukas ist abgebildet in Cicognara's Storia della Scultura II. tav. 24.) — Von Ghiberti († 1455) Erzstatue des Matthäus in einer Nische an der Kirche San Michele in Orto zu Florenz. — Vom Frate Angelico da Fiesole († 1455) Johannes Evangelista als Geschichtschreiber von Jesu Leiden, Wandbild im Kapitelsaale von San Marco zu Florenz. — Von Donatello († 1466) Statuen der vier Evangelisten im dritten Stockwerke des Giottischen Glockenthurms (die mittlern dieser Statuen sind Bildnisse zweier Freunde des Bildners, der berühmten Zuccone), vier Evang. in der Sakristei von San Lorenzo und die Markusstatue an der Kirche Or San Michele zu Florenz. — Von Hugo van der Goes (um 1470) der Ev. Johannes, stehend und mit der Rechten den Kelch in seiner Linken segnend, woraus sich eine Schlange emporhebt, Figur auf dunklem Grunde, Nr. 549 im Berliner Museum. — Von Baccio da Montelupo (um 1490) Statue des Ev. Johannes an der Kirche Orsanmichele zu Florenz. — Von Dom. Ghirlandajo († 1495) Deckenbilder der vier Evang. in der Chorkapelle von S. Maria Novella zu Florenz. — Aus Perugino's Schule ein St. Markus in der Kirche San Marco zu Rom. — Von Barthel Zeitblom (um 1500) ein kolossaler Johannes in der Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart. — Von Gentile Bellini († 1501) die Predigt des St. Markus zu Edessa in Osrhoëne, ein Hauptbild in der Brera zu Mailand. — Von Filippino Lippi († 1505) Kristus und die vier Evangelisten, Deckenbilder aus dem Jahr 1486 in der Capella Strozzi der Marianovellakirche zu Florenz. — Von Giorgione († 1511) St. Markus den Meeressturm beschwörend, Gem. in der Akademie zu Venedig. — Angeblich von Lionardo da Vinci († 1519) ein Ev. Johannes im Palast Rospigliosi zu Rom. — Von Raffael († 1520) Johannes auf dem Adler sitzend, ein durch den Stich von N. de Larmessin bekanntes Gemälde im Museum zu Marseille; St. Lukas die Madonna malend, schönes Bild in der Accademia di San Luca zu Rom, gestochen von J. Langlois, Corn. Bloemaert und M. Piccioni. — Von Albrecht Dürer († 1528) die herrlichen aus dem J. 1526 datirenden Gestalten des Johannes und Petrus, Markus und Paulus, im Landauerbrüderhause zu Nürnberg, gestochen von Albrecht Reindel. — Angeblich von Bagnacavallo († 1542) die vortrefflichen vier Evangelisten, welche man unter Nr. 69—72 in der städtisch-hemmerleinschen Samml. zu Bamberg sieht. — Von Giulio Romano († 1546) die vier Evang. auf Wolken sitzend, gestochen von Agostino Veneto [Agostino de' Musi]. — Von Bernard van Orley († 1550) St. Lukas die Maria mit dem Kristkind malend, Hochaltarbild mit grossartiger Architektur und Perspektive in St. Veit zu Prag. — Von Hans Burgkmair († 1550) eine grosse Schilderung des Johannes auf der Insel Patmos in der Münchner Pinakothek (drei Palmen stehen im Vorgrunde des Bildes, zwischen ihnen Johannes, der halb knieend, halb emporschauend zur Erscheinung der Muttergottes, sich zum Schreiben anschickt; umher eine südliche Vegetation und allerlei Gethier, Vögel, Hasen etc.); sodann ein sehr schöner Holzschnitt [in Folio] aus dem J. 1507, mit der Darstellung des Marienmalenden Lukas. — Von Hans Brosamer (um 1550) St. Lukas in seiner Werkstatt die Jungfrau mit dem Kinde malend, die rechts in einer Glorie erscheint, Holzschnitt aus dem J. 1536 in einer niedersächsischen Bibel. — Vom Brescianer Moretto († um 1550) der Ev. Johannes alt, mit offenem Buche und dem Adler, grossartig im Karakter und meisterhaft ausgeführt, in der Gall. zu Pommersfelden. — Vom Venezianer Bonifazio († 1553) ein St. Markus in der Venediger Akademie. — Vom Ferrareser Dosso Dossi († 1560) Johannes Evangelista vor der (ursprünglich nackt gemalten, später von einem frommen Bologneser mit einem Kleide beschenkten) babylonischen Hure, in Sta. Maria del Vado zu Ferrara. — Von Jacopo Sansovino († 1570) sechs Bronzereliefs aus dem Leben des heil. Markus in San Marco zu Venedig. — Von Frans Floris († 1570) ein Lukas vor der Staffelei, Nr. 19 in der Antwerpener Akademie. — Von Heemskerk († 1574) ein Ev. Johannes in der Münchner Pinakothek. — Von Michael Cocxie († 1592) Kristus auf einer Wolke umgeben von den Sinnbildern der vier Evangelisten, gestochen von Johann Ditmer im J. 1574; die vier Evang. am Tische im Tempel sitzend, durch ein Blatt mit der Angabe des Druckers Luca Bertelli bekannt; Johannes auf Patmos mit einer Erscheinung in der Luft, linkes Flügelbild am Hauptaltare der Prager Veitskirche. — Von Jacopo Robusti († 1594) St. Markus einen Sklaven befreiend, Gem. in der Venediger Akad., und die Marter des Markus, Nr. 158 im Brüsseler Museum. — Von Giov. de' Vecchi

und Cesare Nebbia (beide gest. 1614) Kuppelbilder der Evangelisten in St. Peter zu Rom. — Vom Spanier Francisco Ribalta († 1628) die Evang. Matthäus und Johannes in einer Landschaft, ein sehr grossartiges, an die energische Weise des *Spagnoletto* erinnerndes Bild im Madrider Museum. — Von Rubens' Lehrer Otho van Veen († 1629) die Berufung des Matthäus zum Apostelamte, im Museum zu Brüssel oder Antwerpen. — Von Rubens († 1640) die vier Evangelisten in Prozession einherschreitend, Kolossalgemälde, sonst in einem belgischen Karmeliterkloster, jetzt in der Gall. des Lords Grosvenor; Pietas mit dem Ev. Johannes, im Antwerpener Museum; St. Johannes auf Patmos und derselbe im Oelkessel, Flügelbilder eines Altares in St. Jean zu Mecheln. — Von Domenichino († 1641) ausgezeichnete Bilder der vier Evangelisten, vergl. Kuglers und Burckhardts Gesch. der Mal. II. S. 361; ferner der Ev. Johannes im Begriff die Offenbarung zu schreiben, wobei ihm der Adler die Feder bringt, bekannt durch den trefflichen Stich von Kristian Friedrich Müller. — Von Guido Reni († 1642) ein Johannes Evangelista in der Gallerie der Studj zu Neapel, und ein schreibender Johannes vor dem offenen Buche, halblebensgrosse Figur in der Münchner Pinakothek. — Von Guercino († 1666) ein heil. Markus in der Kapitolin. Gemäldesamml. zu Rom. — Vom Spanier Alonso Cano († 1667) Ev. Johannes auf Patmos, ein bedeutsames Bild in der Gall. Esterhazy zu Wien. — Von Jakob Jordaens († 1678) die vier Evangelisten, bekannt durch das treffliche Blatt von Heinrich Guttenberg im Musée français. — Von Murillo († 1685) Ev. Johannes in tiefer Begeisterung auf Patmos, Gemälde im Louvre. — Von Carlo Dolce († 1686) ein Ev. Johannes im Berliner Museum und ein Ev. Markus in der Gall. des

St. Johannes.
(*Nach Peter Cornelius.*)

Prinzen von Oranien zu Brüssel. — Von Cignani († 1719) der Ev. Johannes, Nr. 203 in der Samml. des Grafen Czernin zu Wien. — Von Bastiano Ricci († 1734) Johannes und Petrus einen Kranken an der Pforte des Tempels heilend, Nr. 44 im Städelschen Museum zu Frankfurt am Main. — Von Andrea Appiani († 1818) die vier Evangelisten *al fresco* in der Kirche S. Maria presso di S. Celso zu Mailand. — Von Heinrich Dannecker († 1841) die Marmorstatue des Ev. Johannes auf dem Grabe der Königin Katharina von Würtemberg zu Rothenburg; dieselbe Figur (das beste Werk, welches D. aus dem kristlichen Bilderkreise geschaffen) in Gyps im Museum der Stuttgarter Kunstschule. Vergl. Danneckers Werke von Karl Grüneisen und Th. Wagner, S. 7. — Von Peter Cornelius (geb. 1787) die durch würdevolles Pathos sich auszeichnenden Freskobilder der vier Evangelisten in der Kirche des heil. Ludwig zu München. Zwei dieser sitzend dargestellten hochernsten Gestalten kennt man in Stichen nach den Cartons des Meisters; den St. Lukas in einem Blatte von Schäffer, den St. Johannes in einem Blatte von Julius Thäter. — Von Friedrich Overbeck (geb. 1789) die stehenden Evangelistenpaare Matthäus und Markus, Lukas und Johannes, durch Seitz sehr tüchtig *al fresco* ausgeführt in der Villa Torlonia bei Rom. Nach den Cartons hat Prof. Josef Keller diese vier Ev. in zwei Folioblt. gestochen. — Von Wilhelm Schadow (geb. 1789) Kristus mit Johannes und Markus, Altarbild der Kirche zu Schulpforta bei Naumburg. — Von Heinrich Maria Hess (geb. 1798) Kuppelbilder der vier Evangelisten in der Allerheiligenkirche zu München; St. Lukas im Begriff die Madonna zu malen, Fresko am Musikchore daselbst. — Von Ludwig Schwanthaler (geb. 1802) Kristus und die Evangelisten, in Jurakalk ausgeführte Kolossalstatuen von ächt religiösem Gepräge in den Fasadenischen der Ludwigskirche zu München, und die vier in Sandstein ausgeführten Ev. der Pfarrkirche der Münchner Vorstadt Au. — Von Kristian Ruben (geb. 1805) die schönen Entwürfe der altdeutsch gehaltenen Evangelistenbilder in den Fenstern der Aukirche. — Von Thorwaldsens Schüler Pietro Tenerani die Kolossalstatue des Ev. Johannes in der neuen Kirche San Francisco di Paola zu Neapel, und ebendaselbst von Carlo Finelli die Kolossalstatue des Ev. Matthäus. Letztere wird besonders gerühmt. Ihre Bewegung ist entschieden, der Kopf hat ein düsteres Feuer. Es sind keine Linien, die man schön nennen könnte; aber diesen sprechenden Zügen ist der Karakter lebendig aufgedrückt. Schlicht und lang fällt das Haupthaar gescheitelt herab, das Kinn umgibt ein dichter krauser Bart. Die Gewandung ist im grossartigsten Style, — über die linke Schulter geworfen fällt der Mantel in gewaltigen Falten herab.

In obige Blumenlese von Kunstwerken sind noch aufzunehmen: zwei Beachtung verdienende Tafeln aus dem bei Ehingen an der Donau gelegenen Orte Allmendingen, in der altdeutschen Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart. Die eine Tafel stellt den Ev. Johannes zwischen der heil. Dorothea und der heil. Margaretha vor; auf der andern sind Lukas und Markus nebst Paulus dargestellt. In den edlen Köpfen, worin ein der umbrischen Schule des 15. Jahrh. verwandtes Gefühl von Wehmuth anklingt, den langen Verhältnissen der Figuren, den bleichen gebrochenen Farben, findet man hier noch die Kunstweise der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., welche durch die Bilder des Meisters Wilhelm von Köln am Allgemeinsten bekannt ist. Das Bestimmtere, auf Naturbeobachtung Begründete in den karaktervollen Zügen der Männer, die eckigen Falten in den Ausgängen der Gewänder verrathen indess schon den Eintritt der von den Eycks ausgegangenen naturalistischen Kunstweise, wonach diese Bilder etwa um Mitte des 15. Jahrh. gemalt sein mögen. Ihr Goldgrund ist gemustert. — Drei gestochene Blätter vom Meister E. S. aus den Jahren 1466 und 67. Ein Kelchteller mit dem Täufer in der Mitte, der als alter Mann in einer Landschaft sitzt; ringsherum die Evangelisten und die Kirchenväter in mit Laubwerk verzierten Runden. In dem Rund des Ev. Johannes steht die Jahrzahl 1466 mit verkehrten Sechsen. Das andre Blatt zeigt uns den Ev. Johannes langen breiten Gewandes im Vorgrunde sitzend und die Offenbarung niederschreibend. Er hat ein Kästchen zur Seite und das Schreibzeug zu Füssen. Vor ihm ist der Adler und im bewaldeten Hintergrunde sieht man einen Löwen und ein Ross. In der Ferne breitet sich das Meer aus, durch welches der Riese Kristof mit dem Kristkinde setzt. Weiterhin ist eine Stadt und Burg auf einem Felsen, der von einem Flusse bespült wird, wo Schwäne schwimmen. In Wolken erscheint die Maria stralengekrönt. (Abdrücke dieses Blattes vom J. 1467 im Pariser Museum und im kön. Kupferstichkabinet zu München.) Das dritte Blatt zeigt den Johannes auf Patmos, mit dem Buche zu Seite, knieend und eben den Schreibkiel in das Dintenfass tauchend. Er schaut aufwärts — die heil. Jungfrau erscheint ihm. Vor ihm der Adler und rechts auf dem Boden noch ein Buch. Im Mittelgrunde Felsen; links läuft an einem solchen eine Hirschkuh und ein ähnliches Thier

flieht nach dem Grunde zu. Auf den Felsen fliegen sieben grosse Vögel und am Horizont sieht man eine Stadt am Meere. (Bezeichnet *E.* 1467 *S.*) — Auf Overbecks Gemälde: „Triumf der Religion in den Künsten" (im Städelschen Museum zu Frankfurt) erscheint in der obern, himmlischen Region der heilige Lukas als Altvater der kristlichen Malerei und der Ev. Johannes (mit Beziehung auf seine Beschreibung des himmlischen Jerusalem) als Altvater der kristlichen Architektur, während Salomo die Skulptur und David die Musik repräsentirt. — Unter den im Städelschen Museo befindlichen Cartons von Julius Schnorr zu den in Villa Massimi zu Rom ausgeführten Fresken aus Ariosto's rasendem Roland zeigt eine Darstellung den Evangelisten Johannes als Begleiter des Astolfo, der mit Rolando's Verstande aus dem Monde zurückkehrt.

Evans, William, ein trefflicher Aquarellist zu London, dessen Landschaften und Genrebilder sehr geschätzt werden. Seine Gemälde, ausgezeichnet durch schönes Kolorit, malerische Formen und kräftige Gesammtwirkung, zeugen von einem äusserst gewandten Techniker.

Everdingen, Aldert van, geb. 1621 zu Alkmaar, gest. als Diakonus der reformirten Kirche daselbst 1675, Schüler des Roelant Savery und Pieter Molyn, älterer Zeitgenosse des Jakob Ruisdaal und fast gleich berühmter Meister im Fache der Landschaft. Everdingen schildert in eigenthümlicher Weise grossartig romantische Naturscenen im Nordlandskarakter, hohe tannenbewachsene, durch mächtige Gewässer belebte Gebirgspartien in ernster herbstlicher Färbung. Die Studien zu derartigen Bildern verdankte er wesentlich seinen Reisen in den Gebirgen Norwegens. In seinen Landschaftsgebilden herrscht keineswegs jene schwärmerische Melancholie, die wir bei Ruisdaal finden, der das Einsamste, von menschlicher Beziehung Abgeschiedenste liebt und die Natur zum energischen Ausdruck seiner düster-elegischen Stimmung durchbildet; vielmehr ist es bei Everdingen die ernste Freude an der urfrischen Sprache nordischer Natur, deren hohe Poesie er in dem grossartigen Zuge der Linien und Gebirgsformen auszudrücken strebt. Seine Gemälde sind ziemlich zahlreich; viele haben freilich mit der Zeit und durch Nachhilfen der Restauratoren gelitten, da Everdingen sehr dünn zu malen, gewissermaasen mit Oelfarben nur zu lasiren pflegte, wodurch viele Nuancen aus Mangel an Körperlichkeit der Farbe verflogen. Vier treffliche Gemälde seiner Hand, die das bestimmte Gepräge seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit tragen, besitzt das Berliner Museum. Das eine Bild (bez. *A. v. E.* und auf Holz gemalt) von geringerer Dimension und einfachen Inhalts, stellt einen tannenbewachsenen, von einem Sonnenblicke erhellten Hügel und an dessen Fusse ein stilles Wasser dar. Im Gegensatz zu diesem 10 Zoll hohen, 9 Zoll breiten Bilde von ruhig herbstlichem Eindrucke führt das zweite, das schon im Maasstabe bedeutend sich geltend macht, ganz in das düstergewaltige Element der nordischen Gebirgsnatur; im Vorgrunde ein mächtig bewegter Wassersturz, über diesem hohe dunkle Tannen, und tiefer im Bilde die felsigen Höhen, auf deren einer, von einem kühlen Sonnenblicke beleuchtet, eine alte Burg steht. Am Fusse der Tannen, welche die Thäler anfüllen, zwei Bauernhäuser. Hin und wieder Landleute, und Hirten mit ihren Heerden. (Auf Leinwand 5 F. 5 Z. hoch, 4 F. 9 Z. br.) Das dritte Bild (ein vom Künstler mit vollem Namen bezeichnetes) ist zwar ebenfalls in ernster nordischer Stimmung gehalten, nähert sich aber schon mehr den Verhältnissen eines offenen, fast heitern Verkehrs. Im Vorgrunde erheben sich hohe Tannen und im Mittelgrunde sieht man unter einem auf bewachsener Anhöhe liegenden Schlosse ein Wasser, auf welchem etliche Schiffe segeln. Jenseit desselben, im Hintergrunde, eine Wiese mit Schafheerde, Gehölz und Gebäude. (Auf Leinw. 4 F. hoch, über 3 F. br.) Das vierte schildert eine baumreiche Landschaft mit stillem Wasser im Vorgrunde, einigen sonnenbeschienenen Häusern im Mittelgrunde und Bergen im Hintergrunde. (Auf Leinw. 2 F. 2 Z. hoch, 3 F. 2 Z. br.) Die Münchner Pinakothek besitzt von Everdingen eine Landschaft mit Wasserfall und die Schilderung eines scheiternden Schiffes. Ausgezeichnete Stücke dieses Meisters trifft man auch in der Dresdner Gallerie (vergl. den Art. Dresden, S. 77) und in Wiener Sammlungen (zwei Wasserfälle im Palast Czernin, mehre Landschaften im Palast Esterhazy); ferner im Palast Leuchtenberg zu München (Nr. 101), im Städelschen Museum zu Frankfurt (Nr. 222 und 245 Landschaften, Nr. 255 Marine), in der Kopenhagener Gallerie etc. In letzterer findet man vier Everdingen; eins dieser Bilder zeigt uns eine Zusammenstellung von Gegenständen ganz wie sie Ruisdaal liebt, nur von einem andern Gefühle durchdrungen. Auf kühn emporstrebendem Felsen steht die Ruine einer stolzen Burg als Bild der ritterlichen Heldenzeit, — selbst die Trümmer beherrschen noch die Gegend. Ein kräftiger Fichtenwald ist am Ufer des Stromes aufgeschossen, der mit wilder Lust sich über die Felsen hinwälzt. Leider ist der Schaum des Wasserfalles auf unbeholfene Art

retuschirt; er mag dem Restaurator nicht bestimmt genug geschienen haben, was er auch nicht sein sollte, daher er nun durch die Retusche einförmig geworden ist und beinahe das Ansehn einer gekämmten Perrücke erhalten hat. — Von Everdingens Hand sind auch zahlreiche Radirungen vorhanden, die mit etwas grober Nadel, aber höchst geistreich und kühn gearbeitet sind. Bartsch beschreibt von ihm 162 Blätter; gewöhnlich sind sie mit *A. V. E.* oder auch mit vollem Namen bezeichnet. Bewundernswerth ist die ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Gegenstände und die immerneue Karakteristik der Natursituationen, die sich in diesen gewöhnlich mit Staffage von Menschen und Thieren belebten Bildchen offenbart. Ausserdem lieferte Everdingen die schönen Zeichnungen zu dem Reinecke Fuchs seines berühmten Landsmannes Henrick van Alkmaar, welche nachher in den Besitz des Herzogs von Marlborough und 1819 in den des Mr. Hubbert zu London kamen. Auch hier, in der Thierfabel, bewegt sich Ev. mit ausserordentlichem Talente; seine Thiere entsprechen trefflich der Landschaft und stimmen mit derselben aufs Erfreulichste. Diese Compositionen sind durch 57 Blätter in Schwarzkunst bekannt. Im J. 1845 erschienen zu London Uebertragungen der Originalplatten auf Stein unter dem Titel: *A. v. Everdingens sixty Etchings to Reynard the Fox* (56 *from Everdingen and* 4 *by S. Fokke*). Diese auf Stein wiedergegebenen Radirungen sind auch dem gleichzeitig erschienenen „*Reynard the Fox, translated by S. Taylor*" beigegeben. (Bl. in gr. 8.) Bemerkung verdient noch, dass schon für die Gottschedsche Verteutschung des holländischen Gedichts (nach der Ausgabe von 1499) die Everdingenschen Kupfer benutzt wurden. — Aldert van Ev. hatte zwei Brüder, die sich ebenfalls künstlerisch hervorthaten. Cäsar van Ev. (geb. 1606 zu Alkmaar, gest. 1679) war talentvoller Historien- und Bildnissmaler, auch Baumeister. Als Maler war er Bronckhorst's Schüler. Seine verständig und feurig componirten, gediegen gezeichneten, warm und breit gemalten Bilder tragen ein Monogramm oder blos die Initialen *C. V. E.* — Jan van Ev. (gest. als Advokat zu Alkmaar 1656) war Alderts jüngerer Bruder und mehr Kunstdilettant. Von ihm trifft man hie und da vortreffliche Stillleben.

Evreux, Hauptstadt des Departements de l'Eure, mit 1100 Häusern und neun Kirchen. Bemerkenswerth sind: die Kathedrale mit hohem Thurme, der bischöfliche Palast, das Hôtel des Präfekten, das Schauspielhaus, die öffentliche Bibliothek, die Boulevards etc. In einem nun aufgehobenen Kloster von Evreux war einst Sully (der Minister Heinrichs des Vierten) Abt, bevor er die reformirte Lehre annahm. Wichtig ist das hiesige Archiv, welches aus den vormaligen Abteien des Departements Urkunden vom 11. Jahrh. besitzt. In den anmuthigen Umgebungen der Stadt liegt das schöne Schloss Navarre, einst Besitzthum der Herzöge von Bouillon. — Ueber die Denkmale aus gallisch-römischer Zeit, die sich im Bezirk der Stadt vorgefunden haben, berichtet Theodosius Bonnin in den 1845 erschienenen „*Antiquités gallo-romaines du Vieil-Evreux, publ. sous les auspices du Cons. gén. du départ. de l'Eure.*" (4½ Bogen Text nebst 50 Kupfern.)

Ewald der Schwarze und der Weisse (Blonde), heilige Gebrüder, die in der 2. Hälfte des 7. Jahrh. in Friesland und Westfalen das Evangelium predigten. Sie werden als Priester mit Schwertern (Zeichen ihrer Hinrichtung) dargestellt. Ihre Leichen wurden in den Rhein geworfen, wo ein heller Schein vom Himmel zur Auffindung derselben verhalf. Die Brüder Ewald sind Patrone von Westfalen, wo sie als Missionare auf rother Erde den Märtyrertod fanden. Ihr Festtag ist der 30. Oktober (3. Okt.); der 29. Okt. aber ist der Tag ihrer Translation (der Versetzung ihrer Gebeine von dem Orte ihrer Erhebung). In der Münchner Pinakothek findet man von Martin Heemskerk vier Scenen aus dem Leben dieser Missionare geschildert: 1) einer der Brüder vertheidigt seinen Glauben vor dem Richter; 2) derselbe steht vor dem römischen Kaiser; 3) einer der Brüder nimmt Abschied; 4) derselbe wird mit Kolben geschlagen. Diese Bilder sind unter italischem Einflusse gemalt. Ein fünftes dort befindliches Bild von Heemskerk, darstellend die Enthauptung eines Missionars in Friesland, gehört wohl ebenfalls zur Ewaldslegende.

Ewiger Jude. Seiner, des Ahasver, haben sich mehr die Dichter denn die Maler erbarmt, und doch ist dieser legendarische Stoff in seinem ganzen Verfolg einer der dankbarsten Vorwürfe für Malerei und selbst für Bildnerei. Zwar ist es nur ein Jude und noch dazu der Kristum von sich stossende Jude, den die Legende zu einem unselig Unsterblichen macht und so zur tragischsten Figur der Menschheit erhebt, — aber dieser eine Jude, welcher der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft angehört, bedeutet das gesammte Judenvolk, das ruhelos und in alle Welt zerstreut eben selber der ewige Jude ist. Insbesondere ist aber Ahasver der tragische Vertreter und die vollendetste Personifikation des trotzigen Israel, welches lieber in alle Ewigkeit im Schlamme der Traditionen fortvegetirt

und — statt sich selbst zu emancipiren — in ächt orientalischem Flegmatismus klug auf den kein Barthaar kostenden Messias wartet, der als Emancipator erscheinen soll. Künstler, welche das in der Geschichte sich hindrückende Volk der Ahasvere zum Gegenstand wirksamer Darstellungen machen wollen, werden auf die im deutschen Musenalmanach von Chamisso und Schwab und im Taschenbuch „Charitas" erschienenen Bruchstücke einer Ahasveriade von Eduard von Schenk sowie auf das schöne in freien Terzinen geschriebene Gedicht „Ahasver" von Julius Mosen hingewiesen. An Darstellungen der Fluchscene fehlt es zwar nicht, doch kann bis jetzt nur eine mit grosser Auszeichnung genannt werden. Es ist die vor einigen Jahren von Karl Oesterley in Göttingen gemalte Historie des Ahasver. Der fanatische Jude, der aber so edel gehalten ist, dass sein Hass nicht als persönlicher, sondern als nationaler erscheint, stösst den mit dem Purpurmantel bekleideten Erlöser von seiner Schwelle. In trefflicher Gegenwirkung hat sich links, wie um den Ermatteten im Sturz aufzuhalten, ein Weib mit ausgebreiteten Armen auf das am Boden liegende Kreuz niedergeworfen, etwa Magdalena, wenn sie nicht vielmehr durch das bei ihr liegende weisse Tuch als Veronika bezeichnet werden soll. Dahinter erscheint Maria und ein anderes ganz in ein violblaues Gewand verhülltes Weib von ungemeinem Adel in Linien und Haltung, während im Hintergrund ein jüdischer Oberer, hoch zu Ross, die Henker antreibt ihrem Opfer keine Rast zu gönnen. Sämmtliche Figuren sind lebhaft und doch höchst würdig bewegt, die Farbe tief und klar.

Exter, Friedrich von, ein Ungar, Schüler des Prof. Höfel zu Wien, bei dem er die Holzschneidekunst erlernte, wandte sich mit seinem Mitschüler Franz Dettendorfer nach München, wo sich Beide an den Arbeiten des xylographischen Instituts von Kaspar Braun betheiligten, und errang hier mit Dettendorfer, Franz Kreuzer und Johann Herburger eine ausgezeichnete Stellung unter den Künstlern gedachter Anstalt.

Extersteine, s. Eggestersteine.

Exuperantius, der Heilige, war Diakon zu Assisi unter Kaiser Maximianus und Papst Marcellin (286—305) und starb als Blutzeuge des Kristenthums unter dem Schwerte. Gleich St. Albanus, St. Dionys dem Areiopagiten, St. Nikasius von Rheims und St. Ursicinus von Ravenna, trägt er sein abgehauenes Haupt in der Hand. Gewöhnlich wird St. Exuperantius nicht als Diakon, sondern als Bischof vorgeführt. Er ist Patron von Zürich. Sein Festtag ist der 30. December.

Eybel, Adolf, Volksmaler, ward im J. 1808 zu Berlin geboren. Von ausgeführten Werken seiner Hand zeichnen wir folgende an: den Fischer mit seinem Mädchen (im Besitz der Prinzessin v. Preussen), den Holk'schen Jäger (im Besitz des Prinzen Karl v. Preussen), Spaziergang, Scene aus Goethe's Faust (beim amerikanischen Konsul in Stettin), die Aehrensammlerin (im Besitz des Senators Jenisch zu Hamburg), Gruppe italiänischer Fischer (beim Kaufmann Gladebeck in Berlin), eine Ueberschwemmung (beim Grafen von der Schulenburg); die Weinzeche, Genrebild (beim Grafen Spiegel zu Desenberg) etc. Seine jüngsten Stücke sind eine Scene aus Walter Scott's Woodstock, auf Bestellung des „Vereines der Kunstfreunde im preussischen Staate" gemalt, und ein sehr grosses, tüchtig gemaltes Schlachtstück aus der Geschichte des grossen Kurfürsten, welches Werk so allseitigen Beifall im Berliner Publikum fand, dass sich selbst die satirische Ausstellungskritik von Kossak und Schulz nicht an dieses Bild wagte. Seit 1845 ist Adolf Eybel ordentliches Mitglied der kön. Akademie der Künste zu Berlin.

Eybl, Franz, geb. zu Wien am 1. April 1806, geniesst daselbst als Porträtist und Genremaler einen anständigen Ruf und zählt seit dem 30. Mai 1843 zu den Mitgliedern der kais. kön. Akademie. Im J. 1845 sah man von ihm auf der Wiener Ausstellung eine zur Vermählung geschmückt werdende Braut, in welchem Bilde man den tüchtigen Nebenbuhler Waldmüllers in der Virtuosität des Vortrags erkannte. Eigenhändig lithografirte Zeichnungen Eybl's findet man im „Album der Künstler Wiens", z. B. im 7. Hefte (1846) den Bierwirth in Oberösterreich.

van Eyck, Hubrecht, Jan und Margaretha. — Ueber die äussern Lebensumstände der weltberühmten flandrischen Malergebrüder und ihrer Schwester ist wenig bekannt. Geboren wurden sie in dem Herzogthum Geldern zu Maaseyck, einem Städtchen unweit Maestricht, — der ältere Hubrecht (Hubert) um das J. 1366, der Jüngere Jan (Johann) mehr denn dreissig Jahre später, um 1400. Auch Margaretha wird als Jüngere bezeichnet, was aber nur im Verhältniss zu Hubrecht gesagt sein kann. Schon der Vater dieser seltnen Malergeschwister soll die Malerei geübt haben. Von der Maas siedelte Hubert mit dem noch in zarter Jugend stehenden Jan nach dem blühenden Brügge über, weil die Kunst, wie Karel van Mander sagt, gern bei dem Reichthum ist. Theils an diesem Orte, theils durch den Besuch anderer kunstfördernden Städte vollendete Hubert seine Bildung unter gleichzeitiger Heran-

bildung seines Bruders, bei dem er allen Grund zu jener Vollendung legte, von welcher die noch übrigen Werke zeugen. Besonders eröffnete sich dem seltnen Brüderpaar ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und der Studien, als Filipp der Gute (im J. 1419 Herzog von Burgund geworden) sie vor allen übrigen Künstlern hervorhob. Denn Beide waren, nach Manders Ausdruck, bei Filipp sehr lieb und werth und in grossen Ehren, „hauptsächlich Jan, der auch um die Ausgezeichnetheit seiner Kunst und um seinen trefflich grossen Verstand geheimer Rath bei Filipp gewesen ist, da derselbe Graf ihn allezeit gern hatte in seiner Gesellschaft, gleichwie der grosse Alexander auch den ausnehmenden Apelles gern hatte.“ *) Von Brügge aus zogen die Brüder wenige Jahre nach Filipps Regierungsantritte nach Gent. Hier starb Hubert am 18. September 1426, während der Arbeit an dem grossartigen Altarwerke der Anbetung des Lammes, dessen Vollendung nun seinem Bruder und Schüler allein überlassen blieb. **) Im Herbste des Jahres 1428 wurde Jan nach Portugal entsandt; von dieser Reise meldet ein Dokument im Archive von Brabant, welches der Archivar Gachard in seiner *Collection de documens inédits concernant l'histoire de la Belgique* (*T. II. p.* 63) bekannt gemacht hat. Es enthält die Notiz, dass Herzog Filipp der Gute von Burgund in Angelegenheit seiner dritten Verehelichung eine reich ausgestattete Gesandtschaft an König Juan I. von Portugal schickte, um wegen dessen Tochter Isabella zu unterhandeln, und dass er zugleich auch unsern

Meister Jan van Eyck, seinen Kammerdiener (*sic!*) mitsandte, um von ihm Isabellens Bildniss gemalt zu erhalten. Die bezügliche Stelle lautet in dem Berichte: *Avec ce lesdits ambaçadeurs par ung nommé maistre Jehan de Eyck, valet de chambre de mon dit seigneur de Bourgoigne et excellent maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de ma dite dame l'infante Elisabeth.* Die Gesandtschaft lief auf einer venezianischen Galeere am 19. Oktober 1428 vom Hafen der flandrischen Schleuse (*sluis*) aus und kam am 26. December desselben Jahres in Portugal an. Die Gesandten traten in Unterhandlung und Meister Johann machte sich ans Werk. Am 12. Februar 1429 hatte er das Bildniss der Infantin Isabel vollendet und die Bevollmächtigten sandten es mit ihrem Berichte an den Herzog von Burgund: *aussi luy envoyerent-ils la figure de la dite dame faicte par painctre come dit est.* Am 8. Oktober 1429 verliess die Gesandtschaft Portugal, begleitet von der Prinzessin, und langte am Weihnachtstage an der Küste Flanderns an. Bald nach Jans Rückkunft

*) Eine gewisse ritterliche Zierlichkeit und fürstliche Vornehmheit in vielen Gestalten Jans lässt wohl vermerken, dass derselbe dem Herzog Filipp zur Seite stand.

**) Verehrung der Zeitgenossen muss dem Hubert in hohem Grade zu Theil geworden sein, da nach seinem Tode ein Knochen seines Armes gleich einer Reliquie in einem Gitterschranke der Krypta am Eingange der Bavokirche aufbewahrt wurde, ungefähr wie die Italiäner mit ähnlichen Ueberresten Raffaels, Michelangelo's und selbst Canova's verfahren sind.

nach Gent starb ihm die Schwester Margarethe daselbst. Um diese Zeit scheint sich Jan verheirathet zu haben. Um das J. 1432 kehrte er von Gent nach Brügge zurück; dort erfreute er sich, etwa dreizehn Jahre lang, seiner wachsenden Kunstentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er starb zu Brügge im J. 1445 und ward in der Kirche des heil. Donat begraben. Bis spät ins 18. Jahrh. wurde diesem grossen Künstler alljährlich im Juli eine Seelenmesse in der Donatskirche gelesen. Laut Passavant (s. dessen Beiträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen im Kunstblatt 1843, Nr. 55) steht in den Notizen des Kapitels von St. Donat nichts Bestimmtes darüber; es heisst da nur, dass Jan um 1440 gestorben sei. Hat es indess, wie Passavant davon überzeugt ist, seine Richtigkeit mit Manders Versicherung, dass Jan noch im J. 1444 ein Marienbild für die Martinskirche zu Ypern mehr himmlisch als menschlich malte und dass seine Frau 1446 schon Wittwe war, so wird Jans Tod im Juli 1445 erfolgt sein.

Die in der germanischen Malerei Epoche machende ausserordentliche Kunstreform, die durch die höchst eigenthümliche Ausbildung der Tafelmalerei unter den Eycks zu Tage tritt, ist oft in Betracht der anscheinenden Plötzlichkeit ihrer Erscheinung, da niederländische Malerwerke grössern Umfanges aus voreyckischer Zeit äusserst selten sind und keine Erklärung für die Eycks abgeben, gradezu für ein kulturgeschichtliches Wunder erklärt worden. Erst den neuern, namentlich aber den jüngsten Forschungen Dr. Waagens verdankt man eine bestimmte Nachweisung der Vorstufen, von welchen aus der schöpferische Genius jener Gebrüder im Stande sein konnte eine Wendung hervorzubringen, so gross und umfassend, als sie zwei Jahrhunderte später nur Rubens wieder bewirkt hat. Wie jetzt die Resultate der Kunstforschung stehen, zeigen sich die Kunstbestrebungen in den südlichen Theilen der Niederlande schon seit dem 9. Jahrh. Dinant und Tournay waren vom 12. Jahrh. an bedeutende Blütensitze der Bildnerei in Erz und Stein. Von Dinants Kunstblüte zeugen besonders die zahlreichen Werke der Batteurs, unter welchen ein höchst bedeutungsvoller Meister erstand, der sich auf einem Taufbecken vom J. 1112 Lambert Patras nennt. Im 14. Jahrh. begegnen wir dort dem namhaften Bronzearbeiter Jehan dos Joses, von dem man Werke aus dem J. 1372 kennt. Zu Tournay blühte um Mitte des 14. Jahrh. der bedeutende Bildhaeur Guillaume du Gardin, und zu Dijon wirkte um Beginn des 15. Jahrh. ein geistverwandter Zeitgenosse Huberts van Eyck, der grosse Bildhauer Claux Slüter aus Holland mit seinem Neffen Claux de Vousonne, an welche sich hier noch der Bildschnitzer Jack Baerze und der Maler Melchior Broederlam sowie der Bildner Jehan de la Verta von Aragon und dessen Gehilfen Jean de Droguès und Antoine le Mouturier (lauter Zeitgenossen Huberts) anreihen. Ganz vornehmlich belehren uns die zu Tournay erhaltenen Denkmale, dass in den Werken der Bildhauerei die eigentlichen Vorbilder der Richtung zu suchen sind, in welcher die Eycks in der 1. Hälfte

des 15. Jahrh. so Wunderbares leisteten. Die Tournayer Skulpturen aus dem 14. Jahrhundert erklären die sonst räthselhafte Erscheinung der so höchst ausgebildeten Kunst der Eycks im Verhältniss zu ihren Vorgängern auf das Vollständigste, denn man findet in jenen Bildwerken schon den entschiedensten Realismus in Verbindung mit einem richtigen plastischen Stylgefühle zu solcher Meisterschaft gelangt, dass daraus erhellt, wie die Niederländer in dem getreuen und geistreichen Wiedergeben der einzelnen Naturanschauung bis auf die kleinsten Zufälligkeiten es ebenso in der Skulptur allen andern Ländern Europens zuvorgethan haben, wie es später anerkanntermaasen in der Malerei durch die Eycks geschehen ist. Nach genauer Betrachtung der Tournayer Skulpturen hat Dr. Waagen die Ueberzeugung gewonnen, dass Tournay im 14. Jahrh. für die Bildhauerei eine ähnliche Bedeutung in den Niederlanden gehabt hat, wie Brügge im 15. Jahrh. für die Malerei. Augenscheinlich haben die Eycks und noch Rogier van der Weyden der Aeltere von Gent und Brügge aus zum Studium der Bildwerke das nahe Tournay besucht. Ausser der allgemeinen Verwandtschaft mit der Kunstrichtung jener Skulpturen spricht dafür noch besonders die Art und Vortrefflichkeit der gelegentlich auf ihren Gemälden angebrachten Bildwerke, sowie die ausserordentliche Vorliebe für den romanischen Styl in ihrem architektonischen Beiwerke, dessen schönstes und erhabenstes Denkmal in den Niederlanden, die Kathedrale von Tournay, einen grossen und bleibenden Eindruck auf die Eycks ausüben musste.

Nicht allein in den Werken der Bildhauer, Erzgiesser und Bildschnitzer, auch in den Malerwerken des 14. Jahrh. hatten die Eycks in Flandern und Brabant einen künstlerisch vorbereiteten Boden gefunden. Bedeutungsvoll in dieser Beziehung ist schon die bekannte Stelle im Parzival, wo Wolfram von Eschenbach die Schilderer von Maestricht neben die Meister von Köln stellt. Von der bedeutenden Ausbildung der flandrischen Malerei kurz vor Huberts Auftreten zeugen z. B. noch die Aussenflügel eines im Dijoner Museo befindlichen Schnitzaltares mit goldgrundigen Temperabildern aus dem Marienleben von Melchior Broederlam, dem Maler Filipps des Kühnen. Weit reicheres Zeugniss jedoch gewährt die aus der altfranzösischen Illuminirkunst entwickelte und siegreich erblühte Buchmalerei der Niederländer. Die französischen Miniaturen (bekanntlich war Paris einst der bedeutendste Mittelpunkt für die Handschriftenmalerei im westlichen Europa) wurden durch die niederländischen schon seit Mitte des 14. Jahrh. nicht nur überhaupt durch vollere Karakteristik, sondern auch durch launige Erfindungen in Stoffen aus dem täglichen Leben überragt. Auf diesem Wege schreiten die niederländ. Kleinmaler gegen die Eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts und lassen die französ. Illuminirer in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Karnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe, Fülle neuer Darstellungen und genaueste Sorgfalt der ganzen Behandlung hinter sich zurück. So finden wir auch durch die Miniaturmalerei die nun von den Eycks entschieden verfolgte Nachbildung individueller Karaktere und naturwahrer Formen tüchtig vorbereitet.

Sonach erscheint denn die überraschendhohe Vollendung, zu welcher die Malerei unter den Eycks gedieh, nur als die Frucht eines allmälig kräftig aufgewachsenen Baumes. Schon lange hatte sich der niederländische Geist bestrebt, die ihm entsprechende Form zu finden und durchzubilden. Endlich, scheinbar plötzlich, war der neue Styl geboren, der die Kunst zum getreuen Spiegel des vollberechtigten Lebens machte. In konsequenter Folge wurde der Realismus in seiner ganzen bunten Fülle geltend gemacht, aber zugleich geadelt und geheiligt durch die Vermählung mit der religiösen Idee. Jetzt zum Erstenmale, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch grade im Beginne durch die wunderbarste Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder und Felsgebirge in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrokat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blickes und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Bewunderung hinreissen muss. Dasselbe gilt für die Karaktere, für Fürsten, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Strassen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte. Aber dieser Reichthum der Formen und Karaktere ist nur erst die Aussenseite. Das Innere, das sich hindurch ergiesst, gibt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut Jeder ins eigene Herz, wo Der lebendig wird, welcher die Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dies Insichversinken nicht den Ausdruck harter Büssung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfrauen, die vor uns stehen, sind wie in der

Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt. Solche Auffassungsweise konnte in keiner bischöflichen Stadt gedeihen; sie bedingte Lokalitäten, wo die geistliche Macht keine äussere Herrschaft über das städtische und politische Leben hatte, wo aber städtische Freiheit und nationaler Patriotismus im wirklichen Volksleben mit durchweg gediegener Religiosität zusammengingen und der Kirchgang mehr und mehr zur innern Sache der ganzen Seele ward. Solche Lokale günstigster Art für die neue Entwickelung der Malerei waren seit Ende des 14. bis gegen Schluss des 15. Jahrh. Gent und Brügge, in welchen das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meeres und verbindender Ströme, durch Handel und Betriebsamkeit und durch wacker gewahrte Privilegien zu einer Blüte gedieh, die zu den höchsten Glanzpunkten des germanischen Mittelalters gehört. Die innern und äussern Fehden dieser weltberühmten Städte, die theils als Beweise ihrer ächten, kein Unrecht duldenden Kraft, theils als Ausbrüche ihrer durch Kampf am Schnellsten sich auf das gesunde Maas zurückführenden Ueberfülle erscheinen, hinderten weder das bürgerliche Gedeihen, noch hemmten sie das Aufblühen der das Leben und den Kultus verschönenden Kunst. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Karaktere, und wo die Ebbe und Flut der Ereignisse auf- und niederschwankt, dort am Meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

Bewundernswerth bleiben die Eycks gleicherweise in ihren grossartigen wie in ihren kleinartigen Eigenschaften. Keine äussere Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für ihren Pinsel, und Alles erscheint in ihren Gemälden mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre Zeit kaum mehr eine Vorstellung hat. Was sie tiefer auffassten, Naturdinge oder menschliche Karaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf die Gestalten und Züge im Genterbilde! Wie mächtig ist fast jede Figur, wie leibes- und geistesstark! Oft wohl zeigt sich in den Figuren etwas Breites und Schweres, aber nie etwas Plumpes, eher Zierliches, soviel eine durchgreifende Strenge Letzteres zulässt. Die Gesichtsbildungen sind bald schöner und edler, bald partikulärer, wie eben Geburt und Schicksale ein Menschenantlitz formen und ausprägen. Mit welcher Trefflichkeit sie Majestät und himmlische Anmuth zu schildern wussten, zeigen die Gestalten Gottvaters und der Gottesmutter im Genterbilde, und wie tief die Eycksche Kunst in die geheimsten Züge der Natur einging und welche Glut der Färbung durch sie erreicht ward, zeigt sich zumal in Allem was von der Hand Jans gemalt ist. Hubert und Jan können die eigentlichen Erzväter der niederländischen Malerei heissen; in selbständigster Seitenstellung zu den grossen Altkölnermeistern sind sie aber zugleich auch als Erzväter der germanischen Malerei überhaupt zu betrachten. Sie unbedingt über die ganze damalige Kunst nicht blos Deutschlands, sondern auch Italiens zu erheben, und ihnen vorzugsweis die begeisterte Darstellung tiefer Ideen und die Schöpfung eines reinen Kirchenstyles zuzuschreiben, hiesse freilich zuviel sagen. So stehen z. B. an Reichthum in der kirchlich symbolischen Composition (wie in der Lammesanbetung) manche barbarische Bildwerke des frühesten Mittelalters den ihrigen gleich und Orcagna hat sie darin ohne Zweifel übertroffen; dagegen liegt hinsichtlich ihres Styles die höchste kunstgeschichtliche Bedeutung der Eycks in ihrem Hereinziehen der Welt in die himmlische Herrlichkeit, in der Freude an der Erde und ihren Erscheinungen, dem individuellen Menschenleben und der sichtbaren Natur, während ihnen an kirchlichem Gehalt schon die deutschen Bildwerke des 13. Jahrh., an Freiheit und Hoheit die Gemälde Masaccio's überlegen sind.

Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der Eyckschen Hauptwerke, denn das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreisst sie dem blosen Gottesdienste. Die Eycks lagen nicht in den geistlichen Banden wie die Meister der „heiligen Stadt Köln"; indess blieb der Boden, auf dem sie ihre Kunstneuerungen durchsetzten, ein durchaus religiöser, denn was sie aus dem Glanze des burgundischen Hofes und aus der Pracht der flandrischen Weltstädte schöpften, war nur das volle Bedürfniss, auf ihren Bildern den Festtag zu feiern, an welchem das Weltgemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt. Sie führen Natur und Leben mit Feier und Würde in die Kirche ein; sie schildern die Menschheit in festlichem Kleid und tiefernster Stimmung den Objekten kirchlicher Andacht genüber. Die Gemeindeschilderungen der Eycks erscheinen gleichsam wie aus dem Anblicke der Monstranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, wodurch das, was erst nur irdischer Teig war, zum Leibe des gegenwärtigen Gottes wird,

wiederholen sie an den Menschen und Dingen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst. Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester, die Pilger und Büsser, — Alle sind im Anschauen des Allerheiligsten versunken und verharren, wie gehemmt in ihrer Aeusserung, regungslos in unerschütterlichem Schweigen, denn der Herr ist über ihnen und jeder Einzelne der anbetend nahenden Schaar kehrt ein in sich, dass er dem König der Könige die Stätte bereite. So erscheinen die Gestalten und Karaktere freilich beim nächsten Anblicke isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keins verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdrucke nur seines Herzens, denn der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdrucke des Glaubens an den gleichen Gegenstand. — Eine ähnlich strenge Genüberstellung des Göttlichen und Menschlichen ist auch in den Eyckschen Verehrungsbildern der Muttergottes ersichtlich. Wie wenig diese Marienbilder die heil. Familie in irgend einer vereinzelten Situation darstellen sollen, geht schon daraus hervor, dass auf den völlig beglaubigten weder Josef noch der junge Johannes zu sehen ist. Nur Maria als Magd und Königin der Himmel, mit dem Kind auf dem Arme oder Schoose, erscheint vor uns, ihr genüber aber wenige anbetende Gestalten. Die einzige wirkliche Scene, welche die Eycks aus dem Marienleben bringen, ist der englische Gruss, welche Situation in verschiedenen Werken wiederkehrt. Indess blieben die Eycks bei reinen Andachtsschilderungen nicht stehen; auch legendarische Specialgeschichten (wie die Katharinenvermählung) und wirkliche Akte der Kirche zogen sie mitunter in den Bereich ihrer Darstellungen. Dahin gehören das Gemälde der Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury (in der Samml. des Herzogs von Devonshire) und die Miniaturen der Messe und Predigt, die man von Eyckscher Hand in einem Gebetbuche des Herzogs von Bedford findet. Zu profanen Stoffen, Bildnisse ausgenommen, die selbst wieder in religiösem Sinne gefasst sind, haben sich die Eycks noch wenig hinübergewendet. Unzweifelhafte Beispiele davon sind die von Facius, Vasari und Karel van Mander erwähnte Badstube und der nur bei Morelli angeführte Fischotterfang. In der erstern war nichts bewundernswerther als ein gemalter Spiegel, welcher alle Gegenstände des Bildes aufs Getreulichste wiedergab.

Bekanntlich war es eine neue Technik, mittels deren die neue Kunstrichtung zu solcher kunstgeschichtlichen Bedeutung gedieh. Die Eycks wurden Reformatoren der Malweise, Verbesserer und eigentliche Begründer der Oelmalerei (Harzölmalerei). Sie, die das Detail im Gemälde ausserordentlich vermehrten, wurden durch die nunmehr sich ergebende Schwierigkeit eines malerischen Zusammenhanges der in die Darstellung aufgenommenen mannigfachsten Besonderheiten zur Ausmittelung einer für detaillirteste Malerei völlig ausreichenden Farbenpraktik hingetrieben. In das Licht und in die Luft der äussern Natur versetzt, durfte keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Karakteristik und fliessende Harmonie, ward eine neue Behandlung nöthig. In der bisher üblichen Temperamalerei wurden die Farben mit rohem Eigelb gebunden. Dieses rasch trocknende Bindemittel beugte zwar dem Nachdunkeln vor und gestattete eine wunderbare Klarheit, führte aber bei grössern Flächen zu jenem Schraffiren und Strichein, das mühsam und streng zugleich die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt lässt. An Glut und dauernder Frische fehlte es der Temperafarbe nicht, auch gelang ihr ein stellenweises Schmelzen in hohem Grade, doch immer nur in engern Kreisen. Das verbindende Ueberleiten blieb allzu schwierig. Wie mit der Farbe, so verhielt es sich denn auch mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen zwischenliegenden Mittelgliedern konnte die Temperamalerei noch nicht befriedigend scheinbar machen. Hand in Hand damit gingen die zwei wichtigen Mängel, dass sie in Hauptsachen und Beiwerk, in Gestalten und Beleuchtung nicht an Vielseitigkeit mit der Natur wetteifern, auch nicht den Seelenathem erreichen konnte, der, je vollständiger die besondre Farbe und Form sich entfalten, um so tiefer zugleich das zusammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelheiten liessen sich wohl sehr gut auf die rasch getrocknete Farbe hinsetzen, aber doch mehr im Sinne des Zeichnens als der fliessenden Malerei. Auch bei kunstfertigster Hand behielt die Temperabehandlung noch eine gewisse Härte und Trockenheit. So lange nun die landschaftliche Natur und in diesem Lokale die Bestimmtheit der Karaktere und Formen und jenes durch Alles webende Leben noch kein erstes und letztes Erforderniss ausmachten, so lange war auch bei Italiänern und Deutschen das Malen in Tempera genügeleistend. Zwar war schon lange vor den Eycks die Mischung der Farben mit Leinöl bekannt, doch hatte man nur zur Bemalung von Bildwerken etc., nicht für eigentliche Malerei,

entschieden Gebrauch von den Oelfarben gemacht. So weiss man z. B. aus einer Urkunde vom J. 1341, dass Herzog Johann III. von Brabant ein Denkmal für seinen Oheim Heinrich von Löwen bei dem Bildhauer Guillaume du Gardin bestellte mit dem ausdrücklichen Hinzufügen, dass das Bildnerische daran mit „guten Farben von Oel“ bemalt werden solle. Zur Erreichung der höchsten Kunstzwecke der Malerei fanden nun die Eycks die Mischung der Farben mit gewöhnlichem Oel keineswegs hinreichend; erfahren selbst in chemischen Studien (wie von Jan schon Facius rühmt) bemühten sie sich rastlos mit Verbesserung dieses besseren Bindemittels, bis sie glücklich eine Mischungsart von bewundernswürdiger Vollkommenheit entdeckten. Freilich wissen wir jetzt nicht viel mehr davon, als dass es ein Harz war, welches sie unter das Leinöl mischten. Wer Vasari's Erzählung in der Lebensbeschreibung des in den Niederlanden gebildeten Antonello da Messina aufmerksam liest, erkennt deutlich, dass die Erfindung der Eycks in einem Firniss bestand, welcher auch im Schatten trocknet, ohne dass man die Malerei der Sonnenhitze aussetzt, und dass man mit diesem Firniss die Farben selbst versetzen konnte, was eine feste Mischung gab, die ohne Sonne trocknete, das Wasser nicht zu fürchten hatte, aber die Farben so stark hervorhob, dass sie einen Glanz an sich erhielten ohne Firnissüberzug.

Das hohe Verdienst der Eycks hinsichtlich der Technik der Tafelmalerei liegt also in der ausserordentlichen Vervollkommnung des Oelfarbenwesens durch Erfindung eines trocknenden Oeles, nämlich eines Harzöles oder Oelfirnisses. Die neugefundene Malart gab den Eyckschen Werken nicht nur in der Heimath das grösste Uebergewicht, sondern verschaffte ihnen selbst bei den Italiänern einen schnell verbreiteten Ruhm. Beweis von dem europäischen Rufe der Eyckschen Farbenkunst gibt schon eine Stelle der Reimkronik von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels:

A Brugia fu tra gli altri più lodato
il gran Joannes, et discepol Rugero
con tanti d'alto merito dotati
Della cui arte e sommo magistero
di colorire furno si excellenti
che han superato spesse volte il vero.

Unter den Künstlern der niederländischen und deutschen Schule erhielt sich die Harzölmalerei bis zum 17. Jahrhundert; dagegen wurde, was sehr beachtenswerth ist, diese Farbenbereitung und diese Anwendung der Oelmalerei in Italien nie heimisch und mit Ausnahme des Messiners Antonello von keinem Italiäner vollkommen verstanden. In Italien war in Tempera und Fresko gegen Mitte des 15. Jahrh. so Grosses geleistet und der Werth des Kunstwerks in etwas ganz Andres als in Glanz, Durchsichtigkeit, Pracht und Dauerhaftigkeit der Farbe gesetzt worden, als dass man sich dort sehr bemüht hätte hinter das Geheimniss zu kommen, welches Antonello von Jan van Eyck erlernte. Zwar lauschte Giovan Bellini dem Antonello ab, dass man die Farben mit Oel vermischen könne, in welchem ein Harz aufgelöst ist, doch blieb ihm dieses Harz selbst und das Verfahren der Untermischung unbekannt. Die Italiäner fuhren fort die Tafelbilder in Tempera anzulegen und lasirten sie nur mit Oelfarben; selbst Pietro Perugino und Raffael in seiner Jugendzeit folgten diesem Gebrauch. An eine dicke Untermalung durch die Tempera gewöhnt, behielten sie diesen Gebrauch später bei, als sie ihre Bilder auch mit Oelfarbe untermalten, und man findet diese im tiefsten Schatten noch durch und durch klare und wie aus einem Guss bestehende, von einem unsichtbaren Pinsel aufgetragene Farbe, welche die Malereien der Niederländer und Deutschen auszeichnete, bei den Italiänern nicht. Diejenigen Italiäner indess, welche einen dünnen Farbenauftrag ohne pastose Untermalung und ohne Eycks Oelbereitung versuchten (wie die Schule Lionardo's, Giorgione in seiner Jugend und Andrea Vanucchi), thaten es zum Nachtheil ihrer Werke, welche theils nachdunkelten, theils von der Luft verzehrt wurden. Dagegen sind die Gemälde alter und selbst neuerer Niederländer und einiger deutschen Meister, wie z. B. die ächten Bilder Martin Schongauers, Kranachs des Aeltern, Albrecht Dürers, Hans Holbeins und Kristof Ambergers, von einer Unveränderlichkeit, Festigkeit und Ebenheit der Oberfläche, dass man nicht daran zweifeln kann, wie sie nur dem Eyckschen Firniss diese Eigenschaften verdanken, welche man an den italischen Malereien vermisst. Da nun die Eyckschen Farben seit Jahrhunderten als höchst dauerhaft sich bewährt haben, so hat man der etwa seit Ende des 17. Jahrh. verloren gegangenen Oelmischungsart neuerdings wieder nachgespürt; indess kann über den Erfolg der Bemühungen, in Verbesserung der Oelfarben den Weg des Jan van Eyck wieder aufzufinden, noch nichts entschieden Sicheres gesagt werden.

Bewundernswürdig ist bei den Eycks die Kraft und Durchsichtigkeit aller Lokaltöne, deren Pracht, Tiefe und Sätte noch höher zu treiben kaum möglich scheint.

Das Blau des Himmels wetteifert mit dem Wiesengrün und saftigen Laubwerke, und aus dieser Umgebung hervor leuchten in feurigem Zinnober und königlichem Purpur mannigfach nüancirt die Mäntel, Röcke und Mützen, und in glänzendem Gelb das Gold der Rüstungen, Kronen und Ketten. Vermittelnde und mildernde Töne fehlen gleichfalls nicht in dem Graubraun des Erdreichs, dem Steintone der Kirchen, und an den Gewändern in dem weissgrauen Pelzwerke und Violett, vom bläulichen Roth bis zum röthlichen Blaugrau. Den Sieg aber feiert die Karnation. Sie glänzt aus allen diesen Farben in demselben Grade kräftig, warm und lebendig hervor, wie in der Natur selber die Hautfarbe jeder sonstigen Färbung überlegen ist. Staunenswerth wird hier die Naturtreue, womit die Eycks den Unterschied des Geschlechtes, ja des individuellen Karakters in dem gleichen konsequent festgehaltnen Haupttone durchgängig wiedergeben. Nirgend erscheint das Inkarnat grau, weisslich und kalt, vielmehr überall gesättigt und in jeder Abstufung durchsichtiger oder dichterer Haut voll Athem und Leben. — Wiewohl jede Farbe zu voller Wirkung gelangt, wird doch das Farbenganze niemals bunt, sondern gewährt den Gesammteindruck jenes einfachen Einklanges, der alle Unterschiede zwar fest herausgearbeitet, aber zu keinem unversöhnlichen Gegensatze entzweit erscheinen lässt. Ein und derselbe warmbräunliche Grundton, soweit das entschiedene Grün, Roth, Gelb und Blau es gestatten, waltet machtvoll durch oder lässt wenigstens diese Farben nicht ungebührlich hervordrängen. Doch ist es kein Grundton südlicher Glut, sondern ein nordisch ernster, männlicher. Er ist gleichsam selber kirchlich, indem er dem religiösen Ausdrucke entspricht. So lodert denn auch nichts in beweglichem Feuer. Die Wolken, wenn schon im höchsten Lichte, schweben doch nur sanftschimmernd im reinen Blau. Das Gold und Silber der Waffen, die Wasserklarheit der Brunnen, der sorglich geschliffene Marmor leuchten, trotz allem spiegelnden Glanze, ohne glitzerndes Blitzen. Selbst die Edelgesteine funkeln ohne zu flammen, und bescheidner noch glänzen die Perlen. So herrscht auch in der Färbung der Eycks jene feierliche Ruhe, welche wir schon in der Composition wahrnehmen.

Gleicher Fortschritt offenbart sich in den Eyckschen Werken nach allen andern Seiten der malerischen Behandlung. Auf jede letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten gross. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dies nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Sie vergessen kein Blatt, keine Frucht am Baume, kein Härchen im Pelzwerke, und jedes Einzelnste wirkt im Ganzen an seiner rechten Stelle.

Auf solcher Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Im Allgemeinen streben die Eycks, obschon dem Sinne und Geist nach als ächte Maler, nach einer fast skulpturartigen Bestimmtheit und Rundung. Kristalline Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgiesser, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in erstaunlichem Grade; ihre architektonischen Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeisselt zu haben, und hätten ihre Köpfe und Hände nicht die lebendige Karnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie oft nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. In alledem ist der Einfluss gründlicher Studien unverkennbar, welche die Eycks an vaterländischen Meisterwerken der Bildnerei aller Art gemacht haben müssen.

Zu dieser Genauigkeit stimmt die ganze technische Behandlung. Karel van Mander erzählt von Jan, dass dessen Untermalung viel genauer und schärfer gearbeitet gewesen sei als anderer Meister fertige Werke. Nach Hotho's Ansicht fügten die Eycks im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchsten Lichter und tiefern Schatten hinzu, verstärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und schmolzen und verbanden zu letzter Abrundung Alles was etwa noch feinerer Uebergänge und zarterer Nüancen bedürfen mochte, bald, wo es vonnöthen, mit fester Pinselschrift, bald fein vertreibend, nie jedoch kleinlich oder gar geleckt, immer mit geübtestem Auge und sicherster Hand, so dass ihre Bilder häufig auch noch weit ausgeführter erscheinen als sie es wirklich sind.

Diese Verdienste hätten ohne genaue Kenntniss der Linienperspektive nicht zu gehöriger Geltung kommen können; nun schritten aber die Eycks auch auf diesem Felde ihren Zeitgenossen voran. Nur die Luftperspektive scheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Zwar sind die Räume nicht luftleer wie in der alten Malerei; im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen schon fernend genug, und auch im Freien heben sich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenstände springen vor, die weitern weichen zurück; — für unsern verwöhnten Blick aber können wir schon in den Wiesen und Bäumen des Mittelgrundes und mehr noch an den letzten Bergen und Städten die kleinste Einzelheit allzu

genau unterscheiden. In dieser Gottesnatur ist jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt sich im Windhauch, und die duftlose Klarheit macht auch in weitester Ferne noch jede Farbe und Form dem gesunden Auge erkennbar.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Eycks und ihre Malerei, wobei wir hauptsächlich H. G. Hotho's vortrefflichen Erörterungen in dessen Gesch. der deutschen und niederländ. Malerei gefolgt sind, wird es nun Zeit auf die einzelnen Werke selbst überzugehen, welche theils als vollbeglaubigte theils als vom Kennerblick ächt befundene Arbeiten jener Altmeister Flanderns vorhanden sind.

I. Datirte Werke, theils mit, theils ohne Künstlerbezeichnung.

1421. — Sicheres Gemälde von Jan van Eyck im Besitze des Herzogs von Devonshire auf dessen Landsitze Chatsworth: die Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury. Composition von 17 Figuren. Die Ceremonie wird in einer Kirche romanischen Styles in Gegenwart des Königs und vieler Weltlichen und Geistlichen durch drei Bischöfe vollzogen. Die trefflichen lebendigen Köpfe der meist schlanken Figuren erinnern theilweis an die Pilger des einen Flügels am Genter Altare; die Farben sind von tiefster Glut. Dies jetzt leider sehr verwaschene Bild ward einst vom Herzog von Bedford, Regenten von Frankreich, dem Könige Heinrich V. (seinem Neffen) geschenkt. Es trägt die Aufschrift: *IOHES. DE EYCK FECIT.* † *ANO. M°CCCC. ZI.* 30. *OCTOBRIS.* Vergl. Waagens Kunstwerke in England II. 435 ff.

1424. — Brevier des Herzogs von Bedford (Regenten von Frankreich, der bekanntlich mit Anna von Burgund, Tochter Johanns des Unerschrockenen und Schwester Filipps des Gütigen, vermählt war), mit köstlichen Miniaturen von Hubert, Jan und Margaretha van Eyck, in der kön. Bibliothek zu Paris. Die Handschrift ist ein starker Oktavband, 10 Zoll hoch und fast 7 Zoll breit. In den Bildern lassen drei Hände mit Bestimmtheit sich unterscheiden; diese aber haben alle die aus anderweitigen Quellen bekannten Eigenthümlichkeiten des Styls der Geschwister Eyck. Besonders überrascht die Verwandtschaft mit dem Genter Altarwerke. Vielleicht die schönste Miniatur dieses Breviers ist die Messe und Predigt in einer Kirche. Eine ebenso reiche als heitere Naturanschauung und eine sehr achtbare Stufe von Linien- und Luftperspektive ist in den Bergen, Gewässern, Ortschaften sowie in dem klaren Himmel mancher Hintergründe wahrzunehmen. (Siehe die lesenswerthe Auseinandersetzung in Waagens Reise durch England und Frankreich, III. 353.)

1432. — Das grosse Genter Altarbild, Hauptwerk der Gebrüder Eyck, für eine Kapelle der Familien Vyts und Borluut in der damals St. Johannes, später St. Bavo genannten Kirche zu Gent ausgeführt. Es bestand aus zwölf Tafeln, wovon sieben die obere, fünf die untere Abtheilung bildeten. Die obere Tafelreihe enthält die noch auf Goldgrund gemalten Hauptbilder des thronenden Gottvaters, des Täufers zur Linken und der Maria zur Rechten, die Flügelbilder der Spielengel (auf der Johannesseite) und der singenden Engel (auf der Marienseite), endlich die Eckflügel, rechts Adam, links Eva. In der untern Reihe wird die Mitte ganz von der breiten Tafel der Lammesanbetung eingenommen. Inmitten einer reichen Landschaft steht das makellose Lamm der Offenbarung, dessen Versöhnungsblut in einen Kelch fliesst, auf dem Altare, welcher von vierzehn Engeln umgeben ist, deren vier die Leidenswerkzeuge halten, zwei die Rauchfässer schwingen und acht in Anbetung begriffen sind. Aus dem himmlischen Jerusalem, dessen Thürme den Hintergrund bilden, nahen sich mit Siegespalmen rechts Märtyrer, links Märtyrinnen. Im Vorgrunde befinden sich rechts die knieenden Erzväter und Profeten nebst einer grossen Anzahl anderer Figuren in weiten Mänteln, links die knieenden Apostel, Päpste, Heilige und viele andre Figuren. Inmitten des Vorgrundes ist der Brunnen des Lebens, oben in der Luft schwebt der heilige Geist. Auf den vier Flügeln dieser Haupttafel (welche 1550 durch Lancelot Blondeel und Jan Schoreel sorgfältig restaurirt worden ist) schlossen sich rechts die gleichfalls zur Verehrung des Lammes herbeiziehenden Streiter Kristi und gerechten Richter, links die Einsiedler und Pilger an. Ein Untersatzbild, mit der Darstellung des Fegefeuers, beschloss das reiche Ganze, welches den grossen Gedanken des Kristenthums, die Versöhnung der Menschheit durch Kristus mit Gott, zum Grundgedanken hatte. Wenn die Flügel geschlossen waren, zeigte die obere Reihe die Marienverkündung und darüber zwei Sibyllen von andrer als Eyckscher Hand zwischen den Profeten Micha und Zacharias, welcher letztere von dem geringern Sibyllenmaler zu sein scheint (lauter Bilder der Verheissung in Bezug auf die Bilder der Erfüllung im Innern), wogegen die untere Reihe inmitten den Täufer und den Evangelisten Johannes und an den Seiten die Stifterbildnisse des Judokus Vyts und der Lisbetta Vyts, einer gebornen Burluut, aufwies. Von dem Gesammtgemälde befinden sich noch jetzt die drei Mitteltafeln und beiden Eckflügel der obern sowie

die Haupttafel der untern Abtheilung an ihrem alten Platze (in der sechsten Kapelle des Chorumganges der Bavokirche zu Gent), während die zwei obern Flügel der singenden und musicirenden Engel (mit Gabriel und Maria auf den Rückseiten) und die vier untern Flügel der gerechten Richter und Streiter Kristi, der Einsiedler und Pilger (mit den Aussenbildern des Täufers und des Evangelisten, des Stifters und der Stifterin) nach Berlin gewandert sind, wo sie unter den Hauptzierden des kön. Museums glänzen. Auf dem alten Rahmen der Aussenbilder der beiden Johannes und der Donatoren befindet sich unten folgende Inschrift:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus
Incepit: pondusque Johannes arte secundus
Frater perfecit, Judoci Vyd prece fretus.

Zu deutsch:

Maler Hubertus von Eyck (kein Grösserer wurde gefunden!)
Legte den Grund, und Bruder Johann in den Künsten der Zweite
Führte zu Ende das Werk auf Vyts des Judokus Bitten.

Auf jene Verse folgt das „Chronostichon“:

VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

woraus hervorgeht, dass diese Bilder den 6. Mai 1432 als fertig aufgestellt worden sind.

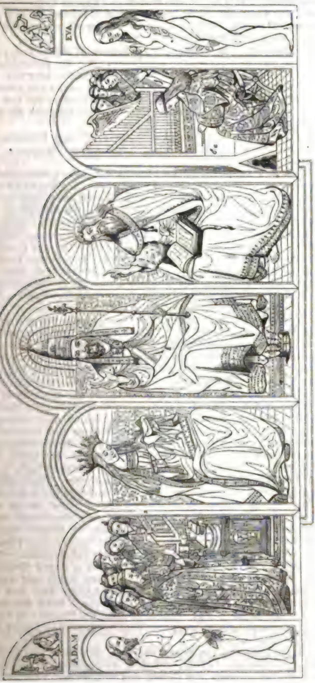
Nach dem Zeugniss der mitgetheilten Inschrift, womit die Stelle in Varnewycks Historie van Belgis (*Hubertus van Eyck . . . de Tafel in St. Jans Kercke eerst begonnen hadde*) und eine andere bei Karel van Mander (*Hy hadde't werck begonst, also hys was ghewent*) übereinstimmt, hatte Hubert das bei ihm bestellte Werk allein angefangen. Die ganze grossartige Composition gehört daher sicher dem Hubert an. Er begann offenbar mit den Innenseiten, wofür er, wenn auch nicht Kartons, doch ausgeführte Zeichnungen gemacht haben muss, nach welchen sich Jan bei der grossen Pietät, die sich in jener Inschrift gegen seinen Bruder ausspricht, zuverlässig gerichtet haben wird, daher denn auch in den singenden Engeln, in den gerechten Richtern, den Streitern Kristi und dem grössten Theile der Lammesanbetung sich noch nichts von jenen willkürlichen und gekniffiten Brüchen der Falten findet, wie wir sie auf den Bildern der Aussenseiten antreffen, wo weniger bestimmte Vorzeichnungen des Bruders ihm einen freieren Spielraum lassen mochten. Ueberhaupt hat Jan seine ganze Kraft aufgeboten, um es seinem Bruder, gegen den er sich aus voller Ueberzeugung und mit vollem Rechte als den Zweiten in der Kunst nennt, wo möglich gleichzuthun, denn unter der ansehnlichen Zahl von Jan allein ausgeführter Werke befindet sich (laut Dr. Waagens Ausspruch) kein einziges, welches sich an geistiger Tiefe mit den Streitern Kristi und an Schönheitsinn mit den Köpfen des Engels Gabriel, der die Verkündung empfangenden Maria oder der beiden Johannes messen kann.

In den Theilen des Genter Altars, welche der Hand des Hubert angehören*), findet sich zwar ein sehr ausgesprochener Realismus, doch so, dass er sich noch mit dem idealistischen Bestreben, welches sich in den Niederlanden in der Malerei schon bald nach Mitte des 14. Jahrh. mit vielem Erfolge geltend gemacht hatte, durchdringt und dasselbe nur zum deutlichen, naturgemässen und vermannichfaltigten Ausdrucke bringt. Sein Gottvater hat daher im Antlitze, wie im Motive, eine ächt kirchliche Würde und Majestät. Der Wurf seines Gewandes vom sattesten Roth zeigt noch die reinen, edlen und weichen Motive jener idealischen Richtung, nur in ungleich grösserer Breite und Freiheit, und mit den feinen Andeutungen des Stoffartigen in manchen Brüchen. Es ist nach Waagens Ausspruch eins der vollkommensten Gewänder, welche die ganze neuere Malerei hervorgebracht hat. Im Täufer zur Seite, mehr noch in den Einsiedlern unten, ist eine ächt religiöse Begeistrung mannigfach abgestuft. Der Kopf der Himmelskönigin athmet nicht blos im Gefühle die reinste Jungfräulichkeit, die innigste Andacht; auch ein hoher Schönheitsinn offenbart sich in ihren Zügen; ja diese Maria ist vielleicht die edelste Ausgestaltung der Marianischen Kunstidee, welche die germanische Kunst der romanischen genüber aufzuweisen hat. In der Behandlung des Frauenhaars findet sich bei Hubert mehr eine sehr feine Angabe der einzelnen Haare. Bei den Männern, welche meist einen sehr vollen, auf die Schultern fallenden Haarwuchs haben, ist die Haarbehandlung zwar etwas freier und höchst meisterlich und weich, jedoch nicht von der Breite wie bei Jan. Die Hände der idealischen Personen Huberts sind breiter, die Finger von

---

*) Wir folgen hier den Andeutungen von Prof. G. F. Waagen in dessen schätzbaren auf einer Reise durch Belgien und Holland 1846 gesammelten „Nachträgen zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen“ im Kunstblatt 1847, Nr. 41 ff.

naturgemässer Länge und minder zugespitzt. Das Fleisch ist im Mitteltone röthlichbräunlich, in den Schatten von einem Braun, welches ebenfalls mehr gegen das Roth zieht und den Schattenton des Jan an Wärme, Tiefe und Klarheit übertrifft. Endlich sind die Formen minder scharf begrenzt als bei Jan, die Pinselführung ist in den Einzelheiten minder verschmolzen, sondern in ihren sehr geistreichen Zügen mehr zu verfolgen. Nach Feststellung dieser Unterscheidungszeichen der Hubertschen Malerei hält Waagen die Gestalten Adams und Evens von Huberts Hand. Vater und Mutter des ganzen Menschengeschlechts erscheinen hier äusserst treu nach Modellen ge-



Die Obertafeln des Genter Altars.

malt, die in allen Theilen bis auf die einzelnen Haare an Brust und Beinen des Adam und in der Gegend der Geschlechtstheile Beider in der naivsten Weise und mit jener den Eycks eigenthümlichen plastischen Wahrheit nachgeahmt sind. „Es sind, schreibt Waagen, ohne Zweifel die ältesen so durchgebildeten Modellakte, welche die Kunst des Mittelalters hervorgebracht hat.“ Das Modell der Eva ist keineswegs schön, auch geht der Ausdruck des Evenkopfs nicht über das Modell hinaus. In dem sehr gerötheten Gesichte Adams ist jedoch treffend die Gewissensangst ausgedrückt, welche ihn beim Antrage der verbotenen Frucht anwandelt.

Dem Jan werden von dem seltenen Eyckkenner Waagen zugeschrieben: die singenden Engel im Oberwerke, sodann im Unterwerke die gerechten Richter, die Streiter Kristi und die darangrenzende Hälfte des Mittelbildes oder der Anbetung des Lammes, wo die Patriarchen, die Profeten und andre Personen des alten Bundes vorgestellt sind; endlich die Bilder der Aussenseite, mit Ausnahme der von keinem Eyck gemalten Sibyllen und des gegen den grossartigen und geistreichen Micha sehr abfallenden Profeten Zacharias.

Unaussprechlich muss die Wirkung gewesen sein, als zum Erstenmal die doppelten Flügel geöffnet wurden und alle Farben und Formen ihr grosses wundervolles Tedeum anstimmten.

Hoch oben über den kaum fusshohen Figuren des untern Mittelbildes sitzt Gottvater in Menschengrösse, mit der Tiara auf dem Haupte, der Krone zu seinen Füssen und dem Kristallscepter in seiner Linken, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Unbeweglich sitzt er da unter engen goldenen Bogen. Die Schöpfung und Ordnung der Dinge ist vollbracht; in der Stille der Wahrheit seiner selbst schaut er mit einem und demselben Blicke durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche, allherrschend und streng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. (Die dreifache Krone, die sein Haupt bedeckt, bezeichnet den dreieinigen Gott. Hinter der in volles Roth gewandeten Gestalt, bis zum Haupte, erhebt sich eine grüne Tapete mit dem Goldmuster eines Pelikan, des Sinnbildes des für die Menschheit blutenden Erlösers; hinter dem Haupte ist Goldgrund, auf welchem drei Sprüche den dreifaltigen Gott als Allmächtigen, Allgütigen und Allgerechten bezeichnen.) Zu seiner Linken der Täufer und Vorläufer des Gottessohnes, von grossen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch bildnissartig individuell; das Kleid der Wüste unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füssen herniederfällt. Auf seinen Knieen liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in bescheidener Zuversicht mit treuem Verständniss gelesen; aber die ganze Gestalt sitzt da, als sei in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloschen. Das gläubige Auge auf Ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor und ruft gleichsam damit der Menschheit zu: Gehe in dich, denn das Himmelreich ist nah! Zur Rechten Gottvaters sitzt Maria, grad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeschreibbar jungfräulich und züchtig, ernst und doch holdselig und mild, als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geschmückt, doch im Angesicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingebung, mit geneigtem Haupte, unwillkürlich den Mund leis öffnend, erscheint sie lesend und sinnend in das Buch der Bücher versenkt, das sie aufgeschlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kindlicher Frömmigkeit, welchem nachfolgen sollen Alle die es erschauen. Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Desto wirksamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In schweren Gewändern stehen die Singenden vor dem hohen Pulte, die Spielenden neben und hinter Cäciliens Orgel; die Geigen und Harfen pausiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunstreiche Fuge zusammen, die zur Erde wie vom Chor der Kirche niederströmt. Auf den äussersten schmalen Tafeln endlich stehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Nischen von gräulichem Sandstein; darüber grau in Grau die Figürchen Kains und Abels. Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernsten Ahnung der schweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Scham verhüllend, die andre auf die Brust gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und schmerzlicher Erwartung fast, denkt er dem forterbenden Schicksal nach, das über alle Kreatur verhängt sein soll.

Schon aber ist die Erlösung von Sünde und Tod, den durch das erste Menschenpaar in die Welt gekommenen Uebeln, auf dem Aussenbilde angekündigt, das im englischen Grusse die Verheissung der Geburt des Mittlers und Versöhners schildert. In das hier ebenso kirchlich als häuslich bereitete Mariengemach ist der Bote Gottes herabgeschwebt; die schillernden Flügel senkend beugt er das Knie und öffnet halb schon den Mund zur Verkündung, mit unendlicher Milde in allen Zügen. Maria in weitem faltigen Mantel und Unterkleide war zum Gebete niedergesunken. Der Engel

schaut aus der Ferne auf sie, er spricht zu ihr, aber sie sieht und vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem geneigten Haupte breitet die Taube, symmetrisch in Stellung und Form, ihre Flügel aus und schaut hinaus in alle Weiten. Auch diese bemerkt Maria nicht, doch ahnungsvoll zieht sich ihr Blick nach oben; schon ist ihr Herz in das Mysterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuschheit über der Brust gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, — Alles drückt die widerstandloseste Hingabe aus. Durch die Arkade des Hintergrundes (Rundbogen auf Pfeilern) hat man einen Blick auf die Strassen, wo hellfreudiger Sonnenschein auf den Dächern der Häuser spielt. Eine dieser Strassen wird sicher als eine Genter erkannt. In den die Aussentafeln oben abschliessenden Halbkreisen schaut über Marien nieder der Profet Zacharias, beglückt, dass sein Auge noch diesen Tag gesehen; über dem Engel aber zeigt Micha mit bewegter Hand aber ruhigen Blicks in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Vorhersagung der nun nahenden Erfüllung. Zwischen Beiden knieen die heidnischen Messiasverkünderinnen: die Sibyllen von Kumä und Erythrä, die eine mit Turban, die andre mit perlenbesetzter Mütze.

Die das Lamm verehrenden Greise.
(*Aus dem Genter Altarwerke.*)

Diese äussern Bilder der Verheissung vermitteln den Uebergang zu der grossen Darstellung auf den untern Innentafeln, wo die Weltversöhnung im Glauben an das

Opferlamm und in der Versammlung der Gläubigen zur Anbetung desselben ihre Vollendung feiert. Zu Grunde liegt hier die bekannte mystische Allegorie vom neuen Jerusalem, die in der Johanneischen Offenbarung vorgezeichnet ist. Streng gemessen ist die Anordnung, hochfeierlich die Stimmung dieses Gemäldes. Sabbatlich stimmt der Morgenglanz der lichtklaren Luft; Sabbatruhe verkünden die ernsten Cypressen, die frommen Palmen, die unbeweglichen Eichen; überall, wo man hinblickt, ist gesegnete Stätte. Auf den Flügelbildern ziehen an Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorüber die Streiter und Richter, die Pilger und Einsiedler; die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem ist das Ziel dieser zu Gruppen und Schaaren zusammengetretenen Gläubigen aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die stille Einmüthigkeit im Glauben, die alle jene verschiedensten Einzelnen eng verbündet, lässt schliessen, dass sie schon lange so miteinander gewandert seien. Wenige sind im leisen Gespräch; die Meisten haben den Blick in ihr Inneres gerichtet oder schauen festgläubig in unsichtbare Ferne. Voran in Stahlrüstung lorberbekränzt die Fahnenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen gen Jerusalem zogen; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthiere ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der grosse Karl, zuletzt der heil. Ludwig und andre berühmte Streiter des Herrn; dann unter den Richtern die Gebrüder Eyck selber mit ihrem Beschützer Filipp dem Guten, — Alle in königlichem Prunk, auf köstlich geschmückten Rossen, der greise mildfreundliche Hubert in blauem Sammelpelze auf prächtigem Schimmel, etwas tiefer in der Gruppe der schwarzgekleidete Jan, der sein kluges, scharf gezeichnetes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Auf der andern Seite sind die Einsiedler von einem steilen Bergrücken herabgekommen und wandern langsam um eine Felsecke vorwärts; die Greise mühselig, die Jüngern kräftig, und unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch im stummen Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Fruchtbäume und Rasengrün bieten können, umgibt sie; doch ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes. (Diese Eremitenschilderung gehört zu den bedeutsamsten Tafeln des ganzen Werkes. Den Zug eröffnen die Erzväter des Einsiedlerlebens: Paulus Eremita und St. Antonius; den Beschluss machen die heiligen Büsserinnen Maria Magdalena und Maria von Aegypten. Vergl. den Art. „Eremitenbilder" S. 525.) Enger schaaren sich zusammen die Pilger verschiedensten Alters, biedere Bürger, Handwerker und Kaufherren, andächtigen aber beschränkten Sinnes, oft von bizarrem verwunderlichen Ausdruck. Angeführt werden sie von dem riesenhaft voranschreitenden Kristof, dessen weites rothes Gewand in der Faltung an die Mittelbilder der Obertafeln erinnert, aber nicht so glücklich behandelt ist. Schon trennt die Pilger der Fluss von der Stadt und dem mit schlanken Bäumen besetzten fruchtbaren Thale, doch schaut Keiner zurück, denn Allen ist ihr Werkeltagsleben so lange eine Bürde für die Seele, bis sie den Herrn erschauen. Endlich sehen wir auf der grossen Mitteltafel die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm, dessen Kopf Stralen umgeben und aus dessen Brust das Blut sich in den Kelch ergiesst. Obwohl in Form und Farbe durchaus naturgetreu, stellt sich dieses Lamm doch edel und gross genug dar, vollkommen entsprechend seiner hohen Bedeutung als Sinnbild der Weltversöhnung. In regelmässigen Abständen umher 12 Engel, die nächsten mit der Martersäule, der Geissel und dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfass schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit. Ganz im Vorgrunde der Brunnen des Lebens, der die herzugeströmten Schaaren trennt. Die zuerst Angelangten knieen voll Andachtsbewegung im Halbkreise, der mit Aufrechtstehenden abschliesst. Links dahinter der Klerus in kirchlicher Pracht, Päpste, Bischöfe und Priester, die wohl in diesem Moment stark dessen bewusst sind, was sie von Gott noch scheidet und den Laien gleichstellt. Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verschiedensten Trachten, — breite Gestalten, einige so gewaltig, als hätten sie eben erst den Urwald verlassen, wo sie ihren Götzen gedient. Die stumme Heiligkeit fehlt dieser Schaar, nur Wenige blicken selbstprüfend in sich, die Meisten schauen suchend hinaus, hinauf zu Gott. Vom Hintergrunde her erscheinen rechts zwischen Gesträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer, und genüber treten zwischen Zitronenbäumen und Rosenbüschen hervor in dichtem Zuge die Märtyrinnen mit Palmzweigen in Händen, sanft und stillfromm, voll Seelenadel und Demuth, in Haltung, Gang, Gewandung und Kranzwesen ähnlich den Kölnischen Jungfrauen im Gefolge der Ursula, doch ohne das heitre Dreinschauen und die kindliche Lust. Weithin über die Hügel erstreckt sich das neue Jerusalem, dem die grosse Wallfahrt der Gläubigen gilt.

Kirche drängt sich an Kirche; rechts Strassen und Häuser, links Bäume und immitten ein Durchblick auf blaue Berge, über welchen hoch in den Lüften der heil. Geist als Taube schwebt, seine Lichtstralen nach allen Seiten verbreitend. In sanfter Steigung erhebt sich das weite und doch beschlossene Lokal, — ein Natur- und Volkstempel voll Anbetender, doch der landschaftliche Raum nirgend verengt, der Blick immer auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu sehr zu nähern sich scheut. Der blumendurchwirkte Wiesengrund, die Hügel und Bäume prangen in thaufrischem Grün, wogegen sich das Blau des wolkenlosen Himmels und das Roth der Messgewänder kräftig absetzen; die hellen Kleider der Engel und Jungfrauen mischen sich vielfarbig ein; die Harmonie aber der energischen Farbe ist gleich der ganzen Gruppirung einfach und streng, ja würde fast herb erscheinen, wenn nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur und das Geheimniss der Liebe über dem Lamm Gottes und der Menschheit ruhte. — Hochwichtig ist dieses Gesammtbild der

Bildniss des Jan van Eyck in der Gruppe der gerechten Richter.

untern Tafeln als kunstgeschichtlich frühestes Beispiel einer ausgebildeten Landschaft. Bei Erwägung der spärlichen Andeutung, welche alle Gegenstände der freien Natur bis zur Zeit der Eycks erfuhren, grenzt diese Leistung ans Wunderbare. Der Duft der Fernen wie die nächste Nähe ist hier mit dem grössten Fleisse vergegenwärtigt; wir sehen hier auf einmal auf die bis dahin üblichen Goldgründe ein sorgfältig abgetöntes Himmelblau mit naturwahrem Gewölke (z. B. den leicht hinschwebenden weissen Frühlingswolken auf dem Bilde der Streiter Kristi); der Baumschlag ist theilweis, namentlich bei den Palmen, Orangen und Cypressen (wozu Jan auf seiner portugiesischen Reise die Studien machen konnte) vollkommen durchgeführt; die bemoosten Felsen sind ganz deutlich einem Kalkgebirge nachgebildet; selbst die Pferdetrappen auf dem Wege sind bis ins Kleinliche nachgeahmt.

Im Jahre 1559 wurde durch Michael Cocxie (Schüler Raffaels und Bernardins van Orley) für König Filipp II. von Spanien eine Kopie des ganzen Genter Altarwerkes beschafft. Dieselbe befand sich in Madrid, bis der General Belliard während

der französischen Besetzung Spaniens unter Napoleon sie nach den Niederlanden zurückschickte. Von dieser auf Holz ausgeführten Kopie des Gesammtwerks befinden sich das 6 F. 7¾ Z. hohe, 2 F. 6¼ Z. breite Mittelstück der Obertafeln (der thronende Gottvater) und das 4 F. 4 Z. hohe, 7 F. 7 Z. br. Mittelbild der Untertafeln (die Verehrung des apokalyptischen Lammes) jetzt im k. Museum Berlins, wogegen die Obertafeln mit Maria und Johannes dem Täufer in die Münchener Pinakothek und sämmtliche Flügel der obern und untern Reihe in die Sammlung des Königs von Holland gewandert sind.

1434. — Karel van Mander erzählt in seinen Biografien niederländischer und hochdeutscher Maler, dass Jan auf eine Tafel in Oel die Bildnisse eines Mannes und einer Frau, welche in die Ehe treten und sich gegenseitige Treue geloben, gemalt habe und dass dies Bild nachher in den Besitz eines Genter Wunderarztes gekommen sei, von dem es die damalige Regentin der Niederlande (Prinzessin Maria, Schwester Karls V., Muhme Filipps II. von Spanien und Wittwe Königs Ludwig von Ungarn) erworben habe. Unzweifelhaft dasselbe Bild, welches nach England gerathen und vom Generalmajor Hay für 630 Pfund der Londner Nationalgallerie überlassen worden ist. Dieses Gemälde Jans, von ihm selbst mit seinem Namen und der Jahrzahl 1434 gezeichnet, ist wegen der Authenticität, wegen der vollkommenen technischen Behandlung und der ganz vortrefflichen Erhaltung eines der werthvollsten Denkmale altniederdeutscher Kunst. Es ist 2 Fuss 9 Zoll hoch und 2 Fuss 6 Zoll breit und weit mehr als ein Bildnissgemälde, selbst im besten Sinne. Die Figuren sind ganz und stehen in einem Zimmer, von dessen Decke ein messingener Leuchter mit einem angezündeten Licht herabhängt. Der Mann, etwa 30 bis 36 Jahr alt, von blasser Gesichtsfarbe, steht links mit dem schwarzen Hut auf dem Kopf, bekleidet mit einem dunkelrothbraunen Pelzüberwurf, und hält die rechte Hand einer jungen blühenden Frau im blauen Kleid mit grauem Pelz und weissem Schleier, so, dass er mit seiner Rechten in ihre Rechte einzuschlagen im Begriff ist. Am Boden sieht man einen Pantoffel und ein Bologneserhündchen, an der Wand im Hintergrund einen Spiegel, in dessen Rahmen 10 Medaillons mit der Passion Christi sind, und der nicht nur die Rückseite der beiden Figuren, sondern auch die ausserdem nicht sichtbare Wand mit der Thüre abspiegelt, durch welche man einige Leute eintreten sieht. Die Ausführung ist bei diesem Bilde aufs Höchste gesteigert, die Zeichnung und der Ausdruck sind fein, die Züge sprechend, die Färbung warm mit ins Bräunliche fallenden Schatten. Eine Eigenthümlichkeit ist in der Inschrift die Bezeichnung „*hic*", in der Stellung: *Johannes de Eyck fecit hic* 1434. — Man trifft das Ehegelöbniss unter Nr. 186 der britischen Nationalgallerie. Vergl. die Anmerk. Sir Edmund Head's zur englischen Uebersetzung des 2. Bandes von Kuglers Geschichte der Malerei.

1436. — In diesem Jahre vollendete Jan eine thronende Maria mit dem Kinde auf ihrem Schoose, welches mit Papagei und Blumen spielt. Vor der Muttergottes kniet der Stifter des Bildes, ein Domherr, zu dessen Seiten man St. Georg in leuchtendem Harnisch und St. Donatian in bischöflichem Prachtgewande sieht. Den Grund bildet die Korrundung einer auf zierlichen Säulen ruhenden romanischen Kirche. Auf der Hauptfläche des untern Theiles des Rahmens steht: *Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala* (van Paele) *hujus ecclesie canonicus per Johannem de Eyck pictorem et fundavit hic duas capellanias de gmo* (*gremio*) *chori a. dom. MCCCCXXXIIII. Complevit anno* 1436. Dies Gemälde befand sich sonst als Altarbild in der Sakristei der Hauptkirche St. Donat zu Brügge, wo auch des Meisters Grabmal war. Jetzt ist es eine Hauptzierde des Brügger Museums. Treffliche Gestalten sind die beiden Heiligen, voll des kräftigsten Ausdrucks; auch ist der alte Stifter mit grösster Lebendigkeit und Bildnisswahrheit gemalt; dagegen ist die Maria ohne Grazie und fast vlaemisch derb. Der Maler geht über seine Sfäre hinaus, indem er die Muskeln bis ins Einzelnste schildern will. Die Ausführung ist höchst vollendet; unvergleichlich die Gewandstoffe, der Teppich, der Panzer St. Georgs, der dunkle architektonische Hintergrund. (Eine alte, vielleicht gleichzeitige Kopie dieses Bildes trifft man in der Akademie zu Antwerpen.)

1436. — Bildniss eines jungen Mannes, des Dekans Jan de Leeuw, in der k. k. Gall. zu Wien. Er ist in Dreiviertheilen gesehn, links gewendet, trägt dunkle Pelzkleidung und schwarze Kappenmütze, und zeigt mit der Rechten einen Goldring. Auf der erhabenen Einfassung des 1 F. hohen, 10 Z. breiten Brustbildes steht:

Jan de (*Leeuw*, ausgedrückt durch einen ruhenden Löwen) *op Sant Orselen Daen*
Dat claer eerst met oghen saen 1401.
Gheconterfeit nu heeft mi Jan
Van Eyck wel bliet wanneert began. 1436.

1437. — Ein herrlicher Entwurf grau in Grau in der Antwerpener Akademie. Eine Heilige (Barbara oder Ursula) mit einem Palmzweige sitzt lesend vor einem in

Bau begriffenen achteckigen reichen gothischen Thurme; herum viele Figürchen von Werkleuten, die in Zuführung und Bearbeitung der Baumaterialien begriffen sind; weiter eine Stadt und anmuthige Gegend. Dies Bild von ruhig schöner Anordnung und reinlich sicherem Pinselstrich trägt die Bezeichnung: *Johēs de Eyck me fecit* 1437. Man ersieht hier, dass Jan auch die Gothik Deutschlands kannte, denn der halb vollendete Thurm zeigt die schönsten und reichsten Giebel der Fenster. Schnaase erkennt Aehnlichkeit mit dem Kölner Domthurme. (Im J. 1769 lieferte Cornelis van Noorde nach diesem damals in Harlem befindlichen Bilde einen guten Stich in Zeichnungsmanier.)

1438. — Zwei Flügelbilder einer verlornen grössern Altartafel, im Madrider Museum. Auf dem einen Flügel steht der Täufer, der ein Lamm auf einem Buche im Arme hält (ähnlich wie in einem Heiligenbilde des Meisters Wilhelm von Köln der heil. Hubert als Bischof mit dem Buche einen darauf ruhenden Hirsch trägt). Vor dem Täufer steht der Donator, — wie die auf einem Streifen unten an den Tafeln befindliche Inschrift besagt: *mister Hēricus Werlis mgr. Colon.*, mit brauner Kapuze und Sandalen. Den Grund bildet eine Halle mit hölzernem Tonnengewölbe, welche Aussicht auf Wiesengrund und ferne Schneegebirge bietet. Das Gemach ist durch eine Breterwand getheilt, an welcher ein runder convexer Spiegel hängt, der die nahe Umgebung, namentlich zwei Mönche, abspiegelt und so gewissermaasen den nicht dargestellten Theil des Zimmers ergänzt. — Auf der andern Tafel ist eine im Buch lesende Heilige dargestellt, wie es scheint: St. Barbara. Sie sitzt auf einer gothisch verzierten Bank, deren Lehne vor- und rückwärts gelegt werden kann. Ihr Unterkleid ist roth und goldgestickt, ihr Ueberkleid von blauem Sammet mit Pelz. Ein helles Feuer im Kamine wirft seinen Schein auf alle Gegenstände im Zimmer. An dem offenen Fenster stehen Schwertlilien in einem zinnernen Kruge, und in der Landschaft findet bei einem Thurme die Enthauptung der Heiligen statt. — Beide Tafeln sind von ausserordentlicher Wahrheit und Kraft in Zeichnung und Färbung.

Aus demselben Jahre datirt ein Kristuskopf Jans im Berliner Museum. Das dem Betrachter grad zugewandte Gesicht entspricht noch in seinen hohen, etwas länglichen Formen, dem kirchlichen Typus. Die Karnation ist weich und schön, die Ausführung fein; indem aber der sonst die Natur heiligende Meister hier einmal dem Alttypischen nachging, brachte er es unter diesem Zwange nur zu Zügen von schwacher Bedeutung; namentlich hat das Auge etwas Beschränktes und dem feinen Munde fehlt alle Kraft. (Ein zweites, aber verdächtiges Exemplar dieses Kopfes sieht man im Brügger Museum.)

1439. — Das Bildniss der Gemahlin Jans, halb lebensgross, höchst sauber und zart ausgeführt, mit der Bezeichnung: *Conjunx meus Johannes me complevit anno* 1439. *II. Junii.* Diese Schrift steht oben auf dem Bildrahmen. Unten ist zu lesen: *Etas mea triginta trium annorum*, nebst der deutschen, in einem Gemisch griechischer und lateinischer Buchstaben versteckten Bescheidenheitserklärung: *ΑΛΣ IXII XAN* (als ich kann). Dies Gemälde befand sich sonst in der Malerkapelle zu Brügge und ist jetzt dem dasigen Museum einverleibt. — Aus dems. J. stammt ein sehr schönes Madonnenbildchen, das aus der reichen Ertbornschen Sammlung in die Antwerpener Akademie gekommen ist. Maria, in einen weiten blauen Mantel gehüllt, hält stehend das Kristkind in ihren Armen. Hinter ihr fassen zwei Englein einen scharlachrothen reichverzierten Teppich. Seitwärts ein Blumengarten. Im Vorgrunde links ein Springbrünnlein. Die 22 Centim. hohe, 16 Centim. breite Tafel ist von einem marmorirten Rahmen eingefasst, auf welchem in ächter Schrift: *ΑΛΣ IXII XAN* und weiter unten *Johēs de Eyck me fecit* ✝ *q̄plevit año* 1439 zu lesen ist. Eine Abbildung dieses Gemäldchens gibt der „Messager des sciences et des arts" im Jahre 1835.

1444. — In dieses Jahr fällt Jans letztes Werk, ein unvollendet gebliebenes Marienbild, das seine Stelle über dem Grabe des Probstes Niklas van Maelbecke im Kore der Martinskirche zu Ypern erhielt. Das Urbild ist nicht mehr vorhanden, wohl aber hat sich ein getreues altes Nachbild davon erhalten, das man in der Samml. des Hrn. Bogaert-Dumortier zu Brügge trifft. Es ist ein 6 F. hohes, 3½ Fuss breites Mittelbild mit Seitenflügeln, und bezeugt, dass das Urbild zu den ausgeführtesten Werken Jans gehört hat. Maria mit lang niederwallendem Haar steht da als prächtig gekrönte Himmelskönigin in weitem reichgeschmückten Purpurmantel, mit dem Kristkind auf ihrem Arme. Vor ihr kniet der Probst Niklas als Stifter des Bildes. Den Hintergrund bildet romanische Kirchenarchitektur mit Durchsicht auf reiche belebte Landschaft. Die Flügel enthalten vier zum Theil nur skizzirte alttestamentliche Sinnbilder in Beziehung auf das Geheimniss der jungfräulichen Geburt; links innen Mosis feuriger Busch, der von den Flammen nicht verletzt wird, und Gideon mit dem Engel und dem wunderbaren Vliesse; rechts innen Aaron mit dem grünenden Stabe und Ezechiels

verschlossene Pforte. Auf der Aussenseite der Flügel sieht man grau in Grau gemalt die Erscheinung der Maria mit dem Kinde in Begleitung dreier Posaunenengel vor dem Kaiser Augustus, nebst der tiburtinischen Sibylle als Deuterin dieser Vision.

II. Datumlose Werke, welche sicher oder wahrscheinlich den Eycks angehören. Der heil. Kirchenvater Hieronymus sitzend in seiner Zelle und dem zu ihm geflüchteten Löwen den Dorn aus der Pfote ziehend, ein aus der Lorenzkirche Neapels in dasiges Museum übergegangenes Tafelbild, welches bisher dem *Colantonio del Fiore* beigemessen ward. Nach Prof. Waagens Untersuchung ist die höchste Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass es dem Hubert van Eyck angehört. Schon beim ersten Anblicke fiel dem bewährten Eyckkenner die grosse Uebereinstimmung dieses Gemäldes mit dem Genter Altar auf. Seine genaue Besichtigung hat nun Folgendes ergeben. „Der ehrwürdige Kopf erinnert lebhaft an die Einsiedler, auch die Hände sind ähnlicher Form; das braune Gewand mahnt in den edlen und breiten Motiven an das des Gottvaters. Am Ueberraschendsten aber ist der tiefe röthlichbraune Fleischton und die ganze Weise der Behandlung bis zu dem reichen Beiwerke des Kardinalhutes, der Fläschchen und Folianten. Ja die Schrift in dem aufgeschlagenen Buche ist ganz die gothisch-niederländische, wie im Gebetbuche auf der Marienverkündigung des Genter Altars, und selbst die Art der Risse in der Farbe ist so ganz die nämliche wie auf demselben Werke, dass sie auch auf eine und dieselbe Technik schliessen lässt. Endlich ist das Bild auf dicken Bretern von Tannenholz gemalt, also auf einer Holzart, die überhaupt in Italien nicht häufig, gewiss aber dort nicht leicht von den Malern gebraucht worden ist. Die Benennung Colantonio entbehrt aber jeder sichern Beglaubigung und verdient um so weniger Beachtung, als alle sonstigen, jenem Meister beigemessenen Bilder noch auf Goldgrund in der sehr einfachen und konventionellen Weise der Schule des Giotto gemalt sind.“ (Hienach ist unser Art. Colantonio in B. II zu berichtigen.)

Der Hieronymus des Hubert van Eyck.
(In den Studj zu Neapel.)

Ein Triptychon oder Reisealtärchen, welches die Gebrüder Eyck vielleicht für den Herzog von Burgund fertigten. Dasselbe wurde aus einem spanischen Kloster vom russischen Gesandten Tatitscheff erworben. Leider ist das Mittelbild mit den anbetenden Dreikönigen dem Ersteher entwendet worden. Jedes der beiden geretteten

Flügelbilder ist etwa 21 Zoll hoch, 8 Zoll breit. Das eine stellt die Kreuzigung, das andre den jüngsten Tag in einer Menge Figürchen dar. Beide sind wahre Kleinodien der Kunst, gleich Miniaturen aufs Aeusserste vollendet. Die Karaktere sind lebendig und scharf ausgeprägt; die Färbung ist von einem klaren aber saftigen bräunlichen Tone und sehr harmonisch. Die eine Tafel zeigt in der Mitte an hohem Kreuze den Heiland, dem der Hauptmann mit dem Speer in die Seite sticht. Rechts und links die Schächer. Alle Kreuze haben die Form eines T. Das mittlere Kreuz umgeben viele Reiter verschiedner Art, unter welchen auch Hubert und Jan zu erkennen sind, völlig entsprechend den Bildnissen auf dem Genter Flügelbilde der gerechten Richter. Hubert hat einen blauen Bund um den Kopf, Jan einen rothen und sieht staunend nach Kristus empor. Im Vorgrunde unterstützen Johannes und einige Frauen die ohnmächtig hingesunkene Maria, während Magdalena verzweifelnd die Hände ringt. Dabei steht rechts eine weibliche Bildnissfigur, vielleicht Margaretha van Eyck. Die Landschaft mit der Stadt Jerusalem ist von hohen alpengleichen Gebirgen umgeben. Die andre Tafel zeigt uns eine wunderbar erhabene und reiche Composition in kleinem Raume: das jüngste Gericht. Hier sitzt Kristus mit ausgebreiteten Armen da, zu seiner Rechten Maria und genüber der Täufer in grünem Mantel und nach altkristlichem Typus. Posaunenblasende Engel umgeben sie; weiter unten die zwölf Apostel in weissen Gewanden; immitten des Grundes die heiligen Jungfrauen und einerseits die geistlichen Heiligen, darunter Papst, Kardinal und Bischöfe, andrerseits die weltlichen Heiligen, darunter Kaiser, König und Fürsten. Erde und Meer geben ihre Todten wieder. Die Bildesmitte nimmt die hochherrliche Gestalt des Erzengels Michael ein, in dessen Ausdrucke sich der höchste Ernst mit grosser Milde paart. Sein Schwert gewaltig schwingend steht er kraftvoll auf dem geflügelten Tode, der die Hölle mit ihren nackten Verdammten und ihren Qualen durch gräuliche Ungeheuer umfasst. — Rings um den Rand dieser vollkommen erhaltenen Bilder befinden sich auf die Gegenstände bezügliche Inschriften. Die Aussenseiten zeigen Spuren von zwei grau in Grau gemalten, auf Tragsteinen stehenden Figuren.

Brustbild des Judokus Vyts im Belvedere zu Wien. Auf Holz 1 F. 1 Z. hoch, 11 Z. breit. Der Stifter des Genter Altarwerkes ist hier in vorgerücktem Alter porträtirt, in blosem Kopfe, in Dreiviertheilen gesehen, links gewendet. Sein rother Rock hat eine schmale Besetzung von weissem Pelzwerk. Die Ausführung ist sehr vollendet, aber frei, besonders sind die kalten Lichter meisterlich aufgesetzt, überhaupt alle Theile voll Wahrheit und Leben. — Eine köstliche Handzeichnung des Jan van Eyck zu diesem Bildniss wird im kön. Kupferstichkabinet zu Dresden aufbewahrt. Sie ist mit Silberstift auf Papier ausgeführt, sehr einfach, aber überaus wahr und geistreich behandelt; die Schattenangaben sind schräg gestrichelt. Dies Blatt enthält auch viele fast erloschene Schrift, welche noch Niemand enträthselt zu haben scheint.

Ein männliches und ein weibliches Bildniss in der Samml. des Grafen Demidoff zu Paris. Nach der Auffassung, dem warmbräunlichen Tone, der vortrefflichen Art der Modellirung zu schliessen, sind diese Porträts ziemlich sicher der Hand des Jan zuzuschreiben. Zumal ist das der Frau mit spitzer zuckerhutartiger Kopftracht sehr fein und lebendig. Beide Bilder wurden im J. 1845 in Italien erworben.

In der Dresdner Gallerie: eine heilige Familie in reichgothischer Kirchenhalle, von miniaturartiger Vollendung. Vor ihrer himmlischen Tochter, der gekrönten Maria, sitzt die heil. Anna im Lehnstuhle; sie hat in der Hand eine Birne, die sie dem Kristkind anbietet. Aus dem Hintergrunde der Halle nahen Josef und Joachim. Auf dies kleine Gemälde und doch grosse Meisterwerk hat Jan van Eyck ein unbestreitbares Recht.

In der Gallerie Doria zu Rom: eine Maria mit dem Kind in einer Kirche, dort Dürer benannt, aber eine wunderköstliche Miniatur unsers Jan, in der Weise des Dresdener Bildes.

Im achten Zimmer der Ambraser Samml. zu Wien: ein grau in Grau gemaltes Bildchen der heil. Genovefa, auf der Rückseite Adam und Eva.

In der Gall. des Wiener Belvedere: eine Maria mit dem Kind an der Brust vor einem reichgeschmückten Throne stehend, Miniaturbild auf Holz von vorzüglichster Ausführung. Die Jungfrau steht gekrönt und in langem blauen Gewande, das ihre Füsse verdeckt, unter einem Baldachin, an welchem der Sündenfall durch die Figuren Adams und Evens auf Tragsteinen und oben über dem Marienhaupte der Gottvater in handerhebender Halbfigur dargestellt ist. Den Grund bildet ein rother, reich mit Gold durchwirkter Teppich. Höhe des Bildchens 7 Zoll, Breite 4 Zoll 6 Linien. — Ebendaselbst das Gegenstück dazu: eine heil. Katharina mit dem Schwert in der Hand, dem zerbrochenen Rad und einer Krone zu Füssen, ein gleichfalls sehr lieblich und zart ausgeführtes Bildchen, dessen kleinlicher Falten-

wurf und helle Färbung aber die dortige Benennung Hubert nicht rechtfertigt. Die Farbe der den Hintergrund bildenden Flusslandschaft und die krausen Wolken erinnern an ein andres schönes Bild ders. Gall., an die dem Schongauer zugeschriebene Kreuzigung, welche sicher der Eyckschen Schule angehört.

In der Gall. des Fürsten Lichtenstein eine köstlich vollendete, aber leider etwas verwaschene Anbetung der Könige. Das Mittelbild, hoch 15 Zoll, breit 12 Zoll, zeigt die Maria in blauem Mantel mit dem Neugeborenen auf dem Schoose, vor welchem der in rothen Sammet gekleidete Donator im Begriff ist anbetend niederzuknieen. Bei ihm steht der ältere König. Durch ein Fenster gucken zwei Hirten; rechts im Grunde stehen Ochs und Esel. Das Seitenbild links enthält den jungen König und den Mohren, das rechts aber einen Canonicus mit St. Stefan in einer Landschaft.

Marienbildchen des Jan van Eyck.
(*In der k. k. Gall. zu Wien.*)

In der Krännerschen Sammlung zu Regensburg: Maria den todten Kristus beweinend, auf Holz, 11 Zoll hoch, 8 Zoll breit. Eine wahre Kunstperle aus Jans Hand. Mit dem edeln tiefen Gefühle dieses grossen Meisters findet sich hier die ganze Gediegenheit seiner Ausführung. Vortrefflich ist die weitläufige Landschaft.

In der Gall. des Prinzen von Oranien, jetzigen Königs von Holland, im Haag: eine Darstellung der Verkündung in einer Kirche romanischen Styles, Flügelbild, nah verwandt dem Gemälde aus dem J. 1436 im Brügger Museum. Sodann ein Bildchen der Maria auf dem Throne, welche dem Kristkind die Brust gibt und es liebreich an sich drückt. Der Körper des Kindes sehr wahr, die Hände der Mutter fein gezeichnet, das Ganze durchweg ein sehr geistreiches Naturstudium bekundend.

Der Fleischton ist jener bräunlich warme, der allen Werken Jans eigen ist. Das Bildchen scheint flüchtig behandelt, hat aber beim Reinigen sehr gelitten, besonders der Marienkopf.

Im Besitze des Kaufmanns Weber zu Antwerpen: Maria mit dem Kind auf dem Schoose, welches der heil. Katharina den Ring ansteckt. Auf dem Schwerte, das die gekrönte Heilige hält, steht in gothischer Schrift: *Joanes van Eyck*. Der Katharina genüber eine andere Heilige in grünem Kleide, welche mit der Rechten die Linke Katharinens fasst und in ihrer Linken eine Lilie hält. Mehr im Vorgrunde sitzt auf der Katharinenseite die den Pfeil neben sich habende und im Buch lesende Ursula (in Goldstoff und mit prächtigem Kopfaufsatze), andrerseits die in der Linken ein Buch, mit der Rechten aber einen rothen Rosenkranz haltende Cäcilie (in Schwarz gekleidet und mit zuckerhutförmiger Kopftracht). Die Räumlichkeit bildet zunächst eine Rosenlaube mit einer Decke prächtig gemalten Weinlaubes. Nach hinten eine Durchsicht auf eine Stadt und ein Wasser, beides von hellerem Tone als dem sonst auf Jans Bildern gewöhnlichen. Jedoch stimmt dieses Bild in den Köpfen, worunter zumal der Ursulakopf durch Feinheit und Demuth des Ausdruckes anzieht, in dem bräunlichen Fleischtone, in dem satten tiefen Tone der Gewänder und in dem gediegnen, trefflich impastirten Machwerke so sehr mit allen unzweifelhaften Bildern des Jan überein, dass Prof. Waagen, ganz absehend von der Inschrift, es ihm beizumessen keinen Anstand nimmt. Den abweichenden, in der Luftperspektive weiter vorgeschrittenen Ton der Landschaft findet Waagen dadurch erklärlich, dass es aus Jans spätester Zeit datiren möge. Dieses etwa 3 F. hohe und 2 F. breite Gemälde ist vortrefflich erhalten.

Im Besitze des Professors van Rotterdam zu Gent: ein ausgezeichnetes Dreikönigsbild, von sehr schöner Karakteristik der Köpfe und ganz gleicher Behandlung wie die heiligen Pilger auf dem Flügel des Unterbilds des Genter Altars. Die Gewänder zeugen von sehr gutem Verständniss und sind oft von wahrhaft grossartiger Anordnung. In Betracht der überaus kräftigen Färbung und des rothbräunlichen Tones hat man dies Gemälde als eine Arbeit Huberts erkennen wollen. — Ferner in einer andern Genter Sammlung (bei Hrn. Verheist) eine ursprünglich vortreffliche, leider durch Restauration verdorbene Katharinenvermählung, in der Composition ähnlich dem vorhin beschriebenen Werke Jans, doch ausser den dort genannten heiligen Frauen noch vier andere aufweisend.

Bei dem Kunsthändler Nieuwenhuys dem Aeltern zu Brüssel eine aus der Vanhalschen Samml. in Antwerpen erworbene Marienverkündung. In dieser Arbeit Jans zeigt sich dessen Realismus von der ungünstigsten Seite. Die unter einem Portal stehende Jungfrau ist eine kurze und breite Gestalt mit dickem Gesicht und derben ganz bildnissartigen Zügen. Noch weniger ansprechend ist der ihr genüber im Freien stehende Engel, dessen Profil das eines hässlichen gemeinen Bengels ist. In allem Uebrigen trägt das Bild nicht allein das entschiedenste Gepräge Jans, sondern es zählt selbst zu seinen vollendetsten Arbeiten, ja es übertrifft, laut Waagens Ausspruch, in der allgemeinen Haltung, in einem gewissen Helldunkel vielleicht alle seine übrigen noch vorhandnen Bilder. Von seltenster Tiefe und Kraft sind die Gewänder, zumal das kirschbraune Kleid des Engels, sowie dessen mit Pfauenaugen prangende Flügel. Auch die Architektur des Portales, woran ein Affe zur Verzierung dient, ist von so tiefem satten bräunlichen Tone wie auf dem Dresdner Bildchen und dem Brügger Votivbilde vom Jahr 1436. Endlich sind Landschaft, Bäume und Pflanzen ganz so und gleich meisterlich ausgeführt wie auf der Lammesanbetung, die Felsen aber wie auf dem Flügelbilde der Einsiedler.

Im Louvre zu Paris ein vorzüglich schönes Bildchen des Jan: die von einem Engel gekrönte Maria mit dem Kind auf dem Schoose, welches den in ernster Andacht knieenden Donator segnet. Durch drei Bogen eine reiche prächtige Aussicht. Nach Filhol's Musée Napoléon befand sich dies Werkchen vordem zu Autun. — In einer Pariser Privatsammlung (bei Mr. Joly de Bonneville) eine freie und sehr zierliche Wiederholung der Maria und des Kindes auf dem Brügger Votivbilde. — Auf der Pariser kön. Bibliothek Miniaturen der Eycks in einer Handschrift des *Roman de la rose*. Die hier dargestellten Scenen des Ritterlebens entsprechen in der Behandlung den unter Jahr 1424 erwähnten Brevierbildern, in Trachten und Anordnung den gerechten Richtern und den Kristusstreitern auf dem Genterwerke.

Im Besitze des Dichters Samuel Rogers zu London ein Marienbildchen mit architektonischer Einfassung, welche in Relief die sieben Freuden Mariens enthält. Dies Gemäldchen wird ein Wunder von feiner prachtvoller Ausführung genannt.

In der Samml. des Sir Thomas Baring zu Stratton in Hampshire das köstliche

Bildchen eines im Buche blätternden Hieronymus in seiner Studirstube, wo man durch Fenster und Thür in eine Landschaft sieht. Passavant erklärt es für dasselbe Bild, welches, laut Vasari, Lorenzo de' Medici besass und das nachmals im Hause Pasqualino zu Venedig gesehen ward. Nach England scheint es mit der Gall. des Herzogs von Mantua gekommen zu sein. S. in Passavants Raffaelwerke II. S. 306 den Brief des Ippolito Calandra an den Herzog von Mantua.

In der Samml. des Marquis von Exeter zu Burleighhouse in Northamptonshire: eine stehende Maria mit dem Kind auf dem Arme, vor welcher ein Geistlicher kniet, der durch die heil. Barbara empfohlen wird.

Im Besitze des Mr. Tobin zu Oak-Hill bei Liverpool das berühmte Messbuch des Herzogs von Bedford mit 59 grossen und etwa 1000 kleinern Miniaturen, worunter aber nur die drei letzten grossen Bilder (der Herzog vor seinen Schutzheiligen knieend; die Herzogin in Gegenwart der heil. Jungfrau vor der heil. Anna betend; die Aufnahme der Lilien ins französische Wappen) als Arbeiten der Eycks zu betrachten sind.

Wie aus diesen Nachweisungen Eyckscher Werke erhellt, ist das meiste Sichere von Jan vorhanden. So hat man sich denn auch von dessen Kunstweise eine möglichst genaue Vorstellung bilden können. Prof. Waagen (vergl. die Nachträge zur Kenntniss der altniederländ. Malerschulen in Nr. 41 des Förster-Kuglerschen Kunstblattes 1847) gibt folgende Karakteristik der Kunstweise Jans, wobei er besonders die vom J. 1421 datirende, also kurze Zeit vor dem Genterwerk fallende Tafel der Weihung des Thomas Becket zum Erzbischof, und das 1436, mithin nur vier Jahre nach dem Genter Altar vollendete Votivbild des Canonicus van Paele im Brügger Museum zur Richtschnur genommen hat. In allen Theilen, schreibt Waagen, zeigt sich bei Jan der entschiedenste Realismus. Selbst idealische Personen haben ein porträtartiges Ansehen, die Männer erscheinen bisweilen begeistert, öfter höchst edel, immer tüchtig, die Frauen häufig lieblich und gefällig, bisweilen aber auch hässlich. Letzteres ist noch häufiger bei den Kindern der Fall; Bildnisse aber sind von der überraschendsten und lebendigsten Schärfe der Auffassung, der meisterlichsten Zeichnung, und von einer wahrhaft plastischen Durchbildung der Form. In dem letzteren Bestreben haben seine Formen überhaupt etwas höchst Bestimmtes, ja öfters Scharfes. Die Hände idealischer Personen sind bei ihm in der Regel schmal, die Finger lang und fein zugespitzt, bei Bildnissen aber höchst fein individualisirt. Ebenso sind die Gewänder bei letzteren ein Muster von Wahrheit und Geschmack, während bei ersteren die schönen und reinen Hauptmotive häufig durch knittriche, scharfe und willkürliche Brüche überladen und gestört werden. Jan van Eyck ist nach Waagens Beobachtung der älteste Maler, bei welchem dergleichen knittriche Brüche vorkommen, und mithin als der Urheber dieses verkehrten Geschmackes anzusehen, der in noch viel willkürlicherer Ausbildung in den Werken deutscher Kunst bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. anzutreffen ist. Das Haar hat er sehr fleissig, aber doch mit vieler Freiheit behandelt; besonders sind die höchsten Lichter oft breit aufgesetzt, einzelne abstehende Löckchen mit seltenster Leichtigkeit und Meisterschaft gemacht. Im Fleisch sind die Mitteltöne entschieden gelblich, die grössten Höhen der Lichter bisweilen etwas kalt, die mitunter schweren und undurchsichtigen Schatten dagegen von einem gegen das Gelbe ziehenden Braun. In der Regel sind die einzelnen Farbentöne sehr verschmolzen. Diese Eigenschaften finden sich an den schon S. 610 genannten Theilen des Genter Altars wieder, dessen übrige, davon abweichenden Karakter habende Theile dann dem Hubert zuzuschreiben sein dürften. In den andern Theilen nämlich findet sich zwar ebenfalls ein sehr ausgesprochener Realismus, doch so, dass er sich noch mit dem idealistischen Bestreben, welches sich in den Niederlanden in der Malerei schon bald nach Mitte des 14. Jahrh. mit vielem Erfolge geltend gemacht hatte, durchdringt und dasselbe nur zum deutlichen, naturgemässen und vermannichfaltigten Ausdruck bringt. Der Kunstweise des Hubertschen Antheils am Genterwerke (vergl. S. 608) entspricht nach Waagens Ueberzeugung sicher nur ein einziges der übrigen bekannten Eyckschen Werke: der (S. 616 besprochene) Hieronymus mit dem Löwen in den Studj zu Neapel.

Eine zahlreiche Schule, auf welche sich in einem seltenen Grade alle Vorzüge der Grossmeister fortpflanzten, wurde die mächtige Mehrerin des Eyckschen Weltruhmes und wirkte auf die gesammte Kunstübung auch jenseit der deutschen Grenzen, in Frankreich, Spanien und Italien. Die frühesten, noch dem Hubert angehörenden Schüler: Pieter Christophsen (bei Vasari *Pietro Crista* genannt, blühend 1417—52) und Geeraert van der Meire (auch Meeren geschrieben,

blühend um 1430) stehen noch auf der Vorstufe, die durch Jan van Eyck bereits überschritten war. Rasch und glänzend aber zeigt sich die Weiterwirkung der Eyckschen Kunst unter Jans Schülern und deren Nachfolgern. Aus der Gesammtheit der Schule im engern und weitern Sinne ragen hervor: der einst mit Jan van Eyck gleichberühmte, heute aber durch kein einziges sicher beglaubigtes Werk näher bekannte Rogier van Brügge (der ausser seiner Heimath vornehmlich in Spanien und Italien arbeitete, 1450 in Rom); Hughe van der Goes (*Ugo d'Anversa*, von Falco Portinari nach Florenz berufen, sonst hauptsächlich zu Gent thätig), Justus van Gent (*Giusto da Guanto*, um 1474 in Urbino), Réné von Anjou (der Titelkönig von Neapel), Antonello da Messina (zwischen 1435—42 bei Meister Jan in Flandern, dann thätig zu Neapel und Venedig, noch 1478 in Blüte); Albert Owater von Harlem und dessen Schüler Geertgen van Harlem (der Gerhard von St. Johann), Dierick Stuerbout (Schüler Rogiers, bei Vasari *Diric de Livanio*, bei Mander der Dirck van Harlem genannt); der Meister J. M. von Köln (Meister des Rosenkranzbildes mit der Bezeichnung *J. M.* 1457 in der Mäglinschen Samml. zu Basel, und der sogen. Lyversbergschen Passion in der Baumeisterschen Samml. zu Köln); Konrad Fyoll (zu Frankfurt am Main); Fritz Herlin von Nördlingen, Martin Schongauer von Ulm und Hans Memling (die drei deutschen Schüler Rogiers van Brügge); Livin de Witte von Antwerpen und Gerard van Gent (Schüler Memlings); der Kalkarer Meister um 1480 und dessen Schüler, der Kölner Meister der sterbenden Maria in der Münchner Pinakothek; Juan Flamenco (thätig zu Miraflores bei Burgos 1496—99); Anthonis Claessens der Aeltere (um 1500); Rogier van der Weyde (vermuthlich ein Sohn Rogiers van Brügge, gest. zu Brüssel 1529); der grosse Quintin Messys von Antwerpen († 1529) und die ihm nahstehenden Meister Jan Gossaert (Mabuse, † 1532) und Bernard van Orley (Barent van Brüssel, † 1550), welche letztern aber leider schon italischem Einflusse verfielen und dadurch in ihrer edelsten Blüte gestört wurden.

Literatur. — *Bartholomaeus Facius: de viris illustribus*. Florentiner Ausgabe 1745. (Der gelehrte Humanist Facius, ein Zeitgenosse Jans und der Eyckschen Schüler, der im J. 1450 den Rogier van Brügge in der Laterankirche zu Rom vor einem Bilde des Gentile da Fabriano in Bewunderung stehen sah, bringt in besagter Schrift die frühesten und glaubwürdigsten, nach Autopsie niedergeschriebenen Notizen über Eycksche Werke in Italien. Bei ihm wird Jan van Eyck als der Gallische Johann angeführt; an einer Stelle heisst es: *Johannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est.*) — Die Malerleben von *Giorgio Vasari*, wo die Notizen im Leben des Antonello da Messina zu berücksichtigen sind. — *Het Schilder-Boeck. Door Carel van Mander. Tot Haerlem* 1604. Fol. Neuere Amsterdamer Ausgabe unter dem Titel: *Het leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders, voormaals byeen-vergaderd en beschreven door Karel van Mander etc.* mit Anmerkungen und weitern Lebens- und Kunstnotizen vermehrt durch Jacobus de Jongh, und mit den Bildnissen der vornehmsten Maler versehn durch Jan Ladmiraal. — *Jacopo Morelli: notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. scritta da un anonimo di quel tempo*. Bassano 1800. — *G. F. Waagen: über Hubert und Johann von Eyck*. Breslau 1822. — *L. de Bast: Messager des Sciences et des Arts*. Gent. — *Joh. David Passavant: Kunstreise durch England und Belgien*. Mit zwei Umrissen nach den Bildern der Eycks in der Genter Kathedrale. Frankfurt am Main 1833. — *Karl Schnaase: Niederländische Briefe*. Stuttgart 1834. — *Dr. G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. Berlin 1837—39. — *Dr. Georg Rathgeber: Annalen der Niederländischen Malerei etc.* Gotha 1842. — *Prof. H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*. Berlin 1843. — *Dr. Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei*. 2. Aufl. unter Mitw. des Verf. umgearbeitet und vermehrt von *Dr. Jacob Burckhardt*. Berlin 1847. — — Waagens Aufsatz über das Eycksche Altarwerk zu Gent im Cottaschen Kunstblatt 1824. Nr. 23—27. Passavants Beiträge zur Kenntniss der altniederländischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kunstblatte 1841. 1843., und Waagens Nachträge zu diesen Beiträgen in demselben Blatte 1847.

Ezechiel (oder Hesekiel), einer der grossen Profeten, erhält gleich den übrigen Visionären des alten Bundes ein Buch oder eine Schriftrolle zum Attribut. Ausser dieser Beigabe, welche lediglich die Aufzeichnung seiner Gesichte andeutet, erhält er zur Unterscheidung von andern Profeten ein Thor mit Thürmen, welches entweder ihm zur Seite steht oder von ihm in der Hand gehalten wird. Es liegt darin eine Hindeutung auf die im Buche Ezechiels (Kap. 40 ff.) enthaltene Vision und Be-

schreibung des neuen Tempels des Herrn, worin man das Vorbild des in der Johanneischen Offenbarung (Kap. 21, V. 10 ff.) geschilderten neuen himmlischen Jerusalem hat erkennen wollen. Die verschlossene Pforte Ezechiels ist eins der ältestkristlichen Symbole und wird auf das Geheimniss der jungfräulichen Gebärerin Maria bezogen. Man findet dies Symbol nebst Mosis feurigem Busche, Aarons grünendem Stabe und Gideons Engel und Vliess noch auf den Seitenflügeln eines Eyckschen Marienbildes, das nur in alter Kopie zu Brügge vorhanden ist. — Von Kunstwerken bleiben hier anführenswerth: das Standbild des Ezechiel von Sebald Schonhofer in der Nürnberger Liebfrauenkirche (von welchem um Mitte des 14. Jahrh. ausgeführten Werke wir ein Abbild mittheilen); das Fresko der sitzenden Gestalt des Profeten von Michelangelo in einem der grossen Dreieckfelder des Deckenrandes der Sixtinischen Kapelle, gestochen von Ghisi, Volpato, Cunego etc.; die Vision des Ezechiel, Oelbildchen auf Holz von Raffael in der Gall. des Pittipalastes zu Florenz (der Herrgott in einer Glorie hellleuchtender Cherubsköpfe, die Arme ausbreitend, ruhend auf den mystischen Gestalten des Stiers, Adlers und Löwen, zu deren Seite der anbetende Engel, und getragen von zwei Genien), bekannt durch den Stich von Guiseppe Longhi für das *Musée Napoléon*, den umgekehrten Nachstich des Longhischen Blattes von Pietro Anderloni, und den 1841 erschienenen Prachtstich von Eduard Eichens; Ezechiel und Jesajas, grau in Grau gemalt von Paul Veronese, Nr. 23 und 25 in der Sammlung der Venediger Akademie; Ezechiels Gesicht von der Auferstehung der Todten, ein grosses nach eigner Erfindung gestochenes Blatt des Nikolas de Bruyn von Antwerpen; Ez. in den Wolken, mit zart ausgeführter Flusslandschaft in Deckfarben vom Nürnberger Georg Strauch (in der Hellerschen Samml. zu Bamberg); Ez. nebst den drei andern Hauptprofeten, *al fresco* von Heinrich Hess (in der Allerheiligenkirche Münchens, an dem die erste Kuppel von der zweiten scheidenden Bandgewölbe), lithografirt von J. G. Schreiner; der Ezechiel in der Profetengruppe der Ludwigskirche zu München, von Peter Cornelius; Ezechiels Gesicht, wie Gott der Herr auf dem von vier Wundergestalten getragenen Wagen dahinfährt, grossartige Zeichnung von Bonaventura Genelli in München; endlich der Ezechiel mit Jesajas, Jeremias und Daniel auf Wolken, im Gemälde der Zerstörung Jerusalems von Wilhelm Kaulbach.

Ezzelin im Kerker, Gemälde von Karl Friedrich Lessing; s. den Art. *Düsseldorf*, S. 262 f.

F.

Faber du Faur, C. W. v., kön. würtemb. Artillerie-Oberst, ist der Kunstwelt durch das kriegsgeschichtliche Bilderwerk bekannt, welches er in den J. 1831—43 unter dem Titel: „*Blätter aus meinem Portefeuille im Laufe des Feldzugs* 1812“ in 20 Heften mit 100 Blättern in Tondruck veröffentlicht hat. (Verlag der C. F. Auten-

rieth'schen Kunsthandlung in Stuttgart.) Es enthält 80 Kreidezeichnungen und 20 Conturen; beigegeben ist das Bildniss Fabers du Faur und ein kurzer Text von Prof. Rudolf Lohbauer nebst einem Plan des Schlachtfeldes von Borodino und einer Karte des Kriegsschauplatzes. In gross Atlasformat erschienen, kostet dieses bedeutsame Blätterwerk 100 Fl. im 24 Fl.-Fuss. Faber du Faur, welcher den russischen Feldzug selbst mitgemacht, hat Alles an Ort und Stelle gezeichnet und sein Bilderportefeuille zu einem gewichtigen Rivalen des Albrecht Adam'schen Bilderwerks über denselben Feldzug gemacht. Das Faber'sche Werk übertrifft das Adam'sche überall da, wo das höhere Darstellungsgebiet angeht und die eigentliche Historie in Scene tritt. Eberhard Wächter, der berühmte Historienmaler, that vor länger denn zwanzig Jahren den Ausspruch: die Faber'schen Bilder seien in einem Style, der buonarrotisch grossartig heissen könne. Was den Text betrifft, so ist derselbe auch erweiterter bearbeitet und selbständig (1844 in dems. Verlage) unter dem Titel erschienen: „Der Feldzug in Russland 1812, nach den hundert Bildern Fabers du Faur, historisch und ästhetisch erläutert von Rud. Lohbauer." (Hochquart, Schreibp., 132 S. nebst Plan und Karte.)

Fabian der Heilige, Bischof von Rom in den Jahren 236—251, erscheint in den Darstellungen im päpstlichen Ornate, mit einem Schwert in der Hand und einer Taube über sich. Man erzählt von ihm, dass er als Laie und Fremdling zufällig in die Kirche gekommen sei, als eben die Wahl eines neuen Papstes stattgefunden habe. Während er so dagestanden, habe sich eine Taube auf sein Haupt niedergelassen, und dies sei denn für die Versammlung ein himmlischer Wink gewesen, dass Gott ihn zum Papst haben wolle.

da Fabriano, Gritto und Gentile; s. im Art. *Italische Kunst.*

Fächergewölbe bedeutet in der germanischen Kirchenbaukunst ein solches Gewölbe, welches sich von einem Mittelpfeiler ringsumher fächerartig ausbreitet.

Facius, Friedr. Wilh., gest. 1843 zu Weimar als grossherzoglicher Hofmedailleur und Professor, war am 3. December 1764 zu Greitz im Voigtlande geboren. Sein Vater, welcher daselbst eine Materialhandlung besass, bestimmte ihn zum Kaufmann. Trotz einer entschiedenen Abneigung gegen diesen Beruf, ergab er sich doch, um dem Wunsche seiner Aeltern zu genügen, den dazu nöthigen Vorbereitungen bis in sein 16. Jahr. Indessen wuchs mit dieser Abneigung in seinem Innern ein geheimer Drang nach etwas Höherem, von welchem er damals sich selbst noch keine Rechenschaft geben konnte. Aber seine Sehnsucht erwachte plötzlich zum Bewusstsein, als eine Zeichnung ihm zuhanden kam, die ihn dergestalt begeisterte, dass sein Entschluss gefasst war, jede freie Stunde der Kunst zu widmen. Mit Aufopferung aller Jugendvergnügen, ja selbst der Gesundheit, verfolgte er insgeheim rastlos das Ziel seines Strebens. Besonders fühlte er Interesse und Neigung für das Medaillenfach. Die erste Arbeit, die er selbst ohne Vorwissen seiner Aeltern begann und vollendete, war eine auf Kupfer gravirte Kundschaft. Zur Fertigung derselben waren wiederholte Aufforderungen von einer dortigen Handwerksinnung ergangen; aber bei dem niedrigen Stande des Kunstbetriebes in Greitz fühlte Niemand zu diesem Unternehmen sich geschickt genug. In der Stille suchte Facius die nöthigen Werkzeuge nebst einer Kupferplatte sich schleunig zu verschaffen, und ohne die geringste Anleitung, ohne einen andern Begriff von der Arbeit, als welchen sein eigenes Nachdenken und Talent ihm ermittelte, begann er das Werk, dem er seine Nachtstunden opferte. Das Gelingen desselben und der Beifall, welcher ihm von allen Seiten zu Theil wurde, ermuthigte ihn, seinen Aeltern die unwiderstehliche Richtung seines Geistes und den Wunsch, ihr zu folgen, zu eröffnen. Nicht ohne Widerstreben gab der Vater seine Einwilligung zu einer Kunstreise nach Dresden. Dort fand er Alles, was sein glühendes Verlangen suchte, gute Vorbilder, Werkzeuge, wie er sie brauchte, Männer, die ihn mit Rath und That unterstützten. Zunächst beschränkte er seine Studien darauf, im Kupferstichkabinet zu kopiren, und übte sich, in Stahl zu graviren. Gemäss dem Vorsatze, seine Aeltern zu keinem pekuniären Opfer zu veranlassen, sicherte er seine Existenz durch Fertigung bei ihm bestellter Wappen und Symbole in Stahl und Messing. Nach fünfvierteljährigem Aufenthalt in Dresden kehrte er zu den Seinigen zurück. Bald fühlte er schmerzlich den in seiner Vaterstadt herrschenden Mangel an Kunstsinn, und folgte deshalb um so lieber der Einladung eines in Weimar lebenden Freundes. Mit seinen Werkzeugen versehen reiste er dahin 1788 ab. Das rege Kunstleben, welches er hier fand, war ganz geeignet, ein aufstrebendes Talent zu fördern. Immer lieber wurde ihm der Aufenthalt zu Weimar. Er lernte Goethe, Wieland, Herder, Bertuch, Krause kennen, die sich ungemein freundlich und theilnehmend für ihn zeigten. Seine erste Arbeit hier war das „Bildniss des Herzogs," nach einer Büste von Klauer, als Medaillon in Wachs modellirt, später in Stahl gravirt.

Der Herzog sah es in der Kunstausstellung, äusserte seinen Beifall darüber, und liess durch Goethe den Künstler unter den freundlichsten Versicherungen auffordern, für immer seinen Aufenthalt in Weimar festzusetzen, wozu dessen Entschliessung schnell gefasst war. Nicht lange darauf trat Goethe seine Reise nach Italien an. Der Begeisterung für die antiken Gemmen, welche Goethe in Rom geschöpft hatte, und dem mächtigen Eindrucke, den die Schilderungen und Vorstellungen des Zurückgekehrten auf ihn machten, verdankte Facius den Entschluss, seine Kunstfähigkeit durch Erlernung der Steinschneidekunst zu erweitern. Die hiezu nöthige Unterstützung liess ihm unter Goethe's Vermittelung der Herzog sofort angedeihen. So begab sich denn Facius zum zweitenmale nach Dresden, um die wichtigsten Vortheile des Steinschneidens unter Tettelbach's Leitung sich anzueignen. Dies gelang ihm mehr durch sein unablässiges Forschen und Fragen, als durch die Anleitung dieses Meisters, der Anfangs mit den vorzüglichsten Handgriffen, welche das Steinschneiden erleichtern können, zurückhielt, und erst später seinem ausdauernden Bestreben mehr zur Hilfe kam. Zur vollkommenen Erlernung dieser Technik war freilich ein Aufenthalt von nur neun Monaten nicht hinreichend; doch überwand Facius nach seiner Zurückkunft durch fortgesetzte Anstrengung die noch übrigen Schwierigkeiten, und unterzog sich mit Erfolg den nicht leichten Aufgaben, wie sie besonders von Goethe ihm gestellt wurden. Es waren meist mythologische Figuren, wohl auch ganze Gruppen, u. a. der Kopf des Herkules, des Homer, die Figuren des Hylas, des Meleager, der Leda. — Zu dieser Zeit begann der Neubau des Schlosses zu Weimar, für welchen eine Anzahl ausländischer und einheimischer Architekten, Bildhauer, Modelleurs beigezogen und in Thätigkeit gesetzt wurden. Bei dieser Gelegenheit würde es nöthig geworden sein, für die architektonischen Leistenornamente sich an das Ausland zu halten, hätte nicht der Herzog nach seiner wohlwollenden Gesinnung für die einheimischen Künstler eine Aufforderung ergehen lassen zur Erfindung einer Masse, die an Dauer und Schönheit der französischen ähnlich sei. Dies unternahm Facius und es gelang ihm, die Composition einer Masse zu erfinden, welche, ohne an Schärfe und Schönheit der französischen nachzustehen, sie an Dauer übertrifft, indem sie, allen Einflüssen von Feuchtigkeit und Witterungswechsel trotzend, mit der Zeit eine steinähnliche Härte gewinnt. Der Herzog, hierüber höchst erfreut, beauftragte Facius sogleich mit der Anfertigung der Formen und Leitung ihrer Ausführung. Zum Behuf der letzteren beschaffte Facius eine grosse Presse, unterwies mehre geschickte Arbeiter und vermochte binnen kurzer Zeit sämmtliche Leistenornamente für den Schlossbau zu liefern. — Fortwährend blieb Facius als Medailleur thätig. Unter vielen andern Arbeiten dieser Art erwarben ihm Beifall im weiteren Kreise seine Medaille auf die Zusammenkunft der beiden Kaiser, Napoleon und Alexander, zu Erfurt, und die Medaillen auf den Staatsminister von Voigt, auf Goethe, Schiller, Wieland u. A. Der leidige Zufall, der dem Medailleur leicht widerfährt, auch Facius wiederholt begegnete, das Springen der Stempel während des Härtens, veranlasste ihn, auf eine Methode zu denken, bei welcher dieser Unfall sicher vermieden würde. Nach jahrelanger Bemühung und stets erneuten Versuchen hatte er endlich die Freude, sein Verfahren vollkommen bewährt zu sehen; denn von unzähligen, nach der Erfindung angestellten Proben misslang auch nicht eine. Ueberdies zeigte sich bei dieser Härtungsmethode der Vortheil, dass der Stahl eine weit glänzendere und leuchtendere Politur annahm, als bei der gewöhnlichen Weise. Noch manche andre schätzbare Erfindung verdankte dieser Künstler seinem unermüdeten Fleiss und der Sammlung, in welcher er, zurückgezogen von der Welt, allein der Kunst und stillem Nachforschen lebte. Unter seinen Intaglien, deren Anzahl sich sehr hoch beläuft, waren ausser den obengenannten ausgezeichnet ein Arion auf dem Delphin, Gruppen von Tänzerinnen, ein Herkuleskopf. Ueber den letzteren war ein englischer Privatmann, der ihn bestellt hatte, so erfreut, dass er, statt der verlangten 100 Thlr., 300 übersandte. Die späteren Arbeiten des verdienten Künstlers waren meist Wappen in Stein und Stahl. Es ist darunter besonders zu nennen „das Allianceswappen der Frau Grossherzogin" in brasilianischem Topas. Seine letzte bedeutendere Arbeit war das grosse Staatssiegel des Grossherzogthums, in Stahl gravirt, dessen feste und reine Vollendung von der Hand des 76jährigen Greises bewunderungswürdig ist. — Des in seinem 79. Lebensjahre nach schmerzhafter Krankheit dahingeschiedenen Künstlers Talent und Kunstverstand lebt fort in seiner Tochter Angelika Facius. Ausser frühern Arbeiten, in welchen sie glücklich dem Berufe des Vaters folgte (wie die bekannte Medaille auf Zelter nach Goethe's Idee), haben ihr die Medaillen zum Jubiläum des Rektors Wilhelm in Rossleben und auf die „Zusammenkunft der Aerzte und Naturforscher in Jena 1841" (diese nach Schorns Idee) ein rühmliches Zeugniss gestellt. Im Schloss zu Weimar ist im Goethezimmer von ihr nach Neher

Zeichnung das anmuthige Relief modellirt, welches des Dichters Geständniss in Erinnerung bringt, dass er aus der Hand der Wahrheit den Schleier der Poesie empfangen. Man sah früher von ihr die plastischen Bildnisse des Prinzen Wilhelm von Preussen und der Prinzessin Karl von Preussen. In neuerer Zeit hat sie, ausser der Büste des Grossherzogs, die der beiden Minister von Fritsch und Schweitzer vollendet. Sie sind glücklich aufgefasst, ganz ähnlich, und edel charakterisirt. — (Nach den vom Mai 1843 datirenden Mittheilungen von P. aus Weimar im Stuttg. Kunstblatt desselben Jahrs.) Neuerdings hat Angelika nach Bernhard Nehers Entwürfen glücklich die Modellirung dreier nach den Innenseiten mit Bildwerken geschmückter Thüren vollendet, welche Burgschmiet zu Nürnberg für die Goethegallerie des Weimarer Schlosses in Bronzeguss ausführt.

Fackel, in den antiken Darstellungen Attribut 1) der Demeter (*Ceres*), welche bei Verfolgung des ihre Tochter raubenden Hades zwei Fackeln in Händen hält; 2) der Lichtgöttin Artemis (Artemis Phosphoros oder Selasphoros, *Diana lucifera, Luna*), welche auf Münzen eine Fackel als Scepter trägt, in Tempelbildern Bogen und Fackel als Sinnbilder des Lebens und Todes führt und sonst in Bildwerken mit Fackeln in beiden Händen erscheint; 3) der Hera (*Juno*), welche als Brautführerin, Hochzeit- und Ehegöttin (Hera Zeuxia, Juno Pronuba) mit der Fackel vorkommt; 4) der Venus Libitina, welche als Lebens- und Todesgöttin den Psycheschmetterling mit der dem Amor genommenen Fackel sengt; 5) des Eros (*Amor*), welcher als Genius des Liebelebens und der Ehe die Fackel trägt; 6) des Hypnos (*Somnus*) und Thanatos, welche als sinnverwandte Genien des Schlafes und Todes die Lebensfackel senken oder auf die umgekehrte Fackel sich stützen. — Eine grosse Rolle spielten die Fackeln bei den Bacchusfesten (Dionysien, Bacchanalien), wo es auch besondere Lampadophorien oder Fackeltänze gab, die unstreitig ihre mystische Beziehung hatten. Eine der merkwürdigsten Vasen, welche man bei Millin mitgetheilt aber schlecht erklärt findet, enthält zwei auf Satyrn (d. h. auf Eingeweihten, welche in Satyrn maskirt sind) reitende Liebgötter, wovon der eine zwei Fackeln, der andre einen Bogen hat, den er eben abdrückte. Da sehen wir einen Fackeltanz ἱππαστὶ getanzt (*a la* Huckepack). Millins *Peintures de vases, T. I. pl. XX.* Der Fackelträger Amor von zwei Satyrn getragen kommt häufig auf Darstellungen der Bacchanalien vor. — — In der kristlichen Kunst sehen wir die Fackel als Attribut: bei der heil. Anatolia (welche mit Fackeln und Schlangen gemartert und dann erstochen ward); bei den Heiligen Chrysanthus (welcher Fackeln und Axt zu Marterzeichen hat) und Dominikus (welcher eine flammende Fackel in der einen, die Erdkugel in der andern Hand und den ihn selbst bedeutenden Hund zu Füssen hat); bei der heil. Eutropia, dem heil. Theodorus von Tyro (der als Tempelanzünder die Fackel trägt), dem heil. Theodotus (Fackel und Schwert) und dem heil. Wilhelm von Roeschild (auf dessen Grabe sich eine Fackel entzündet).

Faenza, die Mutterstadt der Fayencefabriken, liegt im Kirchenstaate an der Strasse von Bologna nach Ancona, hat regelmässig gebaute Strassen und einen grossen, durch Stadthaus, Dom, Theater, hohen Thurm und schönen Brunnen eingefassten, mit Bogengängen umgebenen Hauptplatz. Im Dome daselbst trifft man eine thronende Maria von Innocenzo da Imola aus dem J. 1526. In dem städtischen Gymnasium, einem frühern Servitenkloster, befindet sich eine ansehnliche Bildersammlung, wo eine stehende Madonna mit segnendem Kinde, Engeln und Heiligen, von Giov. Battista da Faenza aus dem J. 1506 sich bemerklich macht. Im Kapuzinerkloster unfern der Stadt eine Maria mit Johannes von Reni. In der ebenfalls ausserhalb der Stadt liegenden Kirche der Commende al Borgo mehre Gemälde von Girolamo Trevisano. — Der Maler des genannten Bildes im Servitenkloster mag der bedeutendste Künstler sein, welchen Faenza hervorgebracht hat. Giovanni Batt. da F. kann nämlich als ein wahrer Vorläufer Raffaels gelten, insofern er die Anmuth der umbrischen Schule mit der Tiefe und Reinheit der altflorentinischen verband. Unbedeutend dagegen sind Jacomone Bertucci da F. (obgleich Schüler Raffaels) und Marco da Faenza (der die Arabesken und Fruchtgewinde in der zweiten Reihe der raffaelischen Logen malte, ohne nur entfernt das Vorbild Johanns von Udine zu erreichen).

Faes, Peter van der, genannt *Peter Lely*, Sohn eines Hauptmanns zu Soest in Westfalen, geboren daselbst 1618, zeigte schon in frühester Jugend grosse Befähigung zur Malerei, daher ihn der Vater nach Holland in die Lehre schickte. Peter hielt sich zwei Jahre in der Grebberschen Schule zu Harlem auf, wo er sich mit kleinen Landschaften und Geschichten beschäftigte. Prinz Wilhelm II. von Oranien nahm ihn 1641 mit nach England, und hier bewirkte nun der Ruhm des eben verstorbenen

Anton van Dyck und eine stete Anschauung der schönsten Porträtleistungen dieses Meisters, dass Peter sich von Stund an mit all seiner Kraft dem Bildniss zuwandte. Vornehmlich waren es Damenporträts, in welchen er glänzte; indess verführte ihn sein Talent für Darstellung weiblicher Anmuth, wenig nach der wahren Natur der sich ihm stellenden Gesichter zu fragen, denn das Hässliche wurde unter seinem Pinsel schön und das Schöne überschön. Die von der Kunst verschönerten Damen waren natürlich seines Lobes voll und bald bewirkten sein Ansehn und seine Empfehlungen, dass er zum kön. Hofmaler ernannt ward. Zu seinen berühmtesten Frauenbildnissen gehört das der Lady Hamilton, das wir hier im Holzschnitt (leider nach schlechter Aufzeichnung) mittheilen. Uebrigens lieferte Lely auch manche Männerbildnisse, welche beweisen, dass es ihm nicht an der Fähigkeit zu einem wahren grossen Porträtisten gebrach. Bedeutend ist seine Figur des Horace Townshend, mei-

(*Lady Hamilton.*)

sterhaft sein Kopf des Grafen von Sandwich, vortrefflich sein Bildniss Karls I. (in Hamptoncourt), das er in den letzten stürmischen Tagen dieses Königs malte. In Cromwells Dienste tretend musste er den Protektor malen, der aber den bekannten Schmeichelmaler mit den Worten zurechtsetzte: „Lely, malt mich nur, wie ich bin, mit allen meinen Runzeln, Narben und Warzen!“ Seine fetteste Zeit erlebte Lely unter Karl II. Mit Golde gemästet legte er sich eine kostbare Kunstsammlung an, die nach seinem 1680 zu London erfolgten Tode um 26,000 Pf. St. verkauft ward.

Fahlkranz; s. den Art. Landschaftmalerei.

Fahne bedeutet in der kirchlichen Symbolik den Triumf Kristi. Sodann ist die F. Attribut des heil. Abtes Antonin von Sorrento (Fahne und Stadtmauer), des h. Ritters Benignus von Rom, der heil. römischen Krieger Constantinus und Constantius (Fahne und Schwert), der Heiligen Faustinus und Simplicius von Fulda (Fahne und Lilien), des h. Ritters Georg von Kappadokien (weisse Fahne mit rothem Kreuze), des heil. Julianus (Fahne und Palme), des h. Franziskaners Johannes Kapistran (Kreuzfahne), des h. Leopold von Oesterreich (Fahne und Kirchenmodell), des h. Ritters Mauritius (Fahne mit sieben Zeichen), der geharnischten Heiligen Ursus (Fahne und Schwert), Venantius (Fahne und Mauer), Victorinus (Fahne und Reichsapfel); des königlichen Heiligen Wenzeslaus (grüne Fahne mit Adler).

Falcone, Aniello; s. den Art. Italische Malerei.

Falk, Jeremias, geb. zu Danzig 1629, erlernte die Stecherei in Holland und Paris, und ward als geschickter Künstler nach Dänemark und Schweden berufen, wo er viele Stiche nach historischen Gegenständen und besonders Bildnisse trefflich ausführte. Nach Danzig zurückgekehrt starb er daselbst im J. 1709.

Falke, Attribut des heil. Priesters Jeron und des heil. Einsiedlers Otho von Ariano. Ersterer hat einen gehaubten Falken auf der Hand; bei dem letztern Heiligen aber sitzt ein Falke auf dessen Hütte.

Falkeisen, Theodor, ein Basler Stecher († 1814), namhaft durch den höchst ausgezeichneten Nachstich des grossen Woolletschen Blattes mit der Darstellung des sterbenden Generals Wolf.

Fallati, ein heutiger Maler zu Rom, der in Thierstücken Geschick und Gewandtheit zeigt.

Faltung der Hände geschieht in mittelalterlichen Darstellungen mit zusammengelegten flachen Händen, wobei nur die Daumen über Kreuz gelegt, die übrigen Finger aber nicht verschrenkt werden.

Fano (das *Fanum Fortunae* der Römer), päpstliche Stadt an der adriatischen Küste, besitzt einen unter Constantinus und Constans restaurirten Triumfbogen aus Augustischer Zeit und eine Kathedrale mit den schönsten Fresken Domenichino's (Scenen aus dem Leben der heil. Jungfrau in der Capella Nolfi, bekannt durch die 16 Blätter von Cunego). In Sta. Maria nuova und in der Hospitalkirche Sta. Croce daselbst findet man frühe Bilder von Raffaels Vater Giovanni Santi, nämlich eine Heimsuchung (anmuthig, aber nicht sehr durchgebildet) und eine Madonna mit vier Heiligen (von freierer Schönheit und grossartiger Gewandung); in ersterer Kirche auch ein vorzügliches Altarwerk Perugino's aus dem J. 1497, mit der Hauptdarstellung einer von Heiligen begleiteten Madonna, dem obern Lünettenbild einer Grablegung und dem Staffelbild aus dem Marienleben. — In der *Bibliotheca Fridericiana* eine Samml. alter Münzen.

Fa presto („Mach rasch!“), Spitzname des Luca Giordano.

Farinato, Paolo, ein unter Niccolo Giolfino gebildeter Veroneser, dessen Leben den Zeitraum von 1522—1606 umfasst. Dieser eigenthümlich grossartige Maler stellt sich als der würdigste Vorgänger des Paul Veronese heraus. Farinato erscheint durchweg als eine tüchtige Kraft, welche es mit der Natur hält, wenngleich es bei ihm im Einzelnen auch an Uebertreibung nicht fehlt. Werke von ihm zu Verona (das Speisungsgemälde in S. Giorgio in Braida, ein Altarbild in S. Giovanni in Fonte), zu Dresden, Berlin und Wien. Im Berliner Museum ein grosses figurenreiches Gemälde der Darstellung im Tempel, zwar noch ohne höhere Gesammtwirkung, doch mit lebensvollen Gestalten unter den Zuschauern und mit mannigfach prächtigen Gewändern. In der Wiener Belvederegallerie ein figurenreiches heidnisches Opfer. Man kennt Farinato übrigens auch als Radirer. Seine Blätter sind mit *PF* oder dem vollen Namen und zugleich mit einer Schnecke bezeichnet. — Sein Sohn Orazio war ebenfalls Maler und Radirer; wir kennen von diesem indess kein Gemälde, nur gute Stiche nach Entwürfen des Vaters.

Farnesina, die berühmte zierliche Villa an der Lungara in Trastevere zu Rom, über den Gärten des Kaisers Geta erbaut für den Siener Geldmann Agostino Chigi,

welcher der Fugger der Medici und einer der Mäcene Raffaels war. Obgleich schon interessant durch die sehr schöne Architektur (nach dem Entwurfe des Baldassar Peruzzi), ist diese Villa doch weit mehr bekannt durch die Fresken Raffaels, Giulio's und Sodoma's. Das Aeussere ist mit etwas sparsamen Pilasterstellungen geschmückt; das Untergeschoss, wo die Geschichte der Psyche gemalt ist, hat Arkaden in sehr gutem Style. Hier war es, wo zu Zeiten des zehnten Leo vom reichen Besitzer die heitern Gartenfeste gegeben wurden, an welchen der damals noch lebenslustige und weltlich glänzende päpstliche Hof theilnahm. Bei einem dieser Gastmahle, wo z. B. Pfauenzungen, das Nonplusultra damaliger Schaugerichte, reichlich paradirten, wurde einst (es war bei einer Kindtaufe) alles gebrauchte kostbare Geschirr in die vorbeifliessende Tiber geworfen. Nach Clemens' VII. Tode wendete sich das Blatt: die Chigi mussten Rom verlassen und Paul III. (Alexander Farnese) behielt das hübsche Gartenhaus für seine eignen Nepoten, mit deren Gütern es an die Krone Neapel kam. — — In dem an die Psychenhalle anstossenden Saale der Villa Farnesina befindet sich ein Fresko vom J. 1514, welches zum grössten Theile von der eignen Hand Raffaels herrührt und daher in der Ausführung ungleich höher steht als die spätern nur nach seinen Zeichnungen von Schülern gemalten Psychenbilder. Es stellt die Galathea oder *Venus marina* (Göttin des Meeres) dar, wie sie in ihrem Muschelwagen über die Fluten fährt; Tritonen und Nymfen, die sich in leidenschaftlicher Lust umschlingen, um sie her; pfeilschiessende Eroten, wie eine Engelglorie, in der Luft. Dies Bild athmet die höchste Süssigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens, Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. (Stiche danach von Marcantonio, Marco da Ravenna, H. Goltzius, N. Bocquet, N. Dorigny, D. Cunego, Th. Richomme, B. Ricciani.) — Zu den Loggienbildern aus der Psychenfabel hat Raffael laut Vasari wenig mehr als die Kartons gemacht; die Ausführung *al fresco* überliess er dem Giulio Romano und Francesco Penni, denen sich noch Giovanni da Udine zugesellte, welcher die schönen Laub- und Fruchtgewinde malte. Noch sind manche Theile (trotz der unter Maratti geschehenen Ueberarbeitung) sehr gut erhalten. Laut Passavant lässt es sich mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen, dass Raffael wenigstens in dem Bilde, wo Amor seine Geliebte den Grazien zeigt, die vom Rücken gesehene weibliche Figur selbst gemalt hat. Sie zeichnet sich auffallend vor allen übrigen Figuren aus, durch die schöne Zeichnung sowohl wie durch die meisterhafte Ausführung und die zarte Karnation. Alle andern Gestalten, so schön auch ihre Zusammestellung und ihre Bewegungen sind, ermangeln dagegen der Zartheit der Zeichnung, sind öfter übermalt oder flüchtig und breit gezeichnet, und fallen in der Karnation ins Ziegelrothe. Nur die unverwüstbaren hohen Eigenschaften der raffaelischen Entwürfe konnten diesen Fresken den Reiz lassen, den sie selbst jetzt noch nach so vielen Entstellungen ausüben. Vergl. im Uebrigen den Art. *Eros und Psyche*, S. 542 ff. — Sonst befinden sich in der Villa auch Fresken vom Baumeister Peruzzi und von Sebastian del Piombo (im Erdgeschoss) sowie von Sodoma, der im Obergeschoss Scenen aus der Geschichte Alexanders des Grossen gemalt hat. Ebendaselbst Architekturgemälde von Peruzzi und ein mit Kohle gezeichneter Riesenkopf, angeblich ein Scherz Michelangelo's.

Farnesische Flora; s. den Art. *Flora*.

Farnesischer Herkules; s. die Art. *Glykon*, *Hellenische Kunst* und *Herakles*.

Farnesische Paläste. *I. Palazzo Farnese* zu Rom, das berühmteste Bauwerk des Florentiners Antonio da San Gallo, eines Nachfolgers des Bramante. Dieser unleugbar ausgezeichnete Bau, sowohl imponirend durch seine Masse, als erfreuend durch die Harmonie der Theile und durch seine abgerundete Vollendung, scheint in seinen so schönen und grossartigen Verhältnissen eine Nachwirkung des ältern florentinischen Palaststyles zu verrathen. Im Detail tritt uns freilich Manches entgegen, was nicht zu loben ist. Die Bekleidungen der nischenförmigen Fenster, Einfassungen von Säulentabernakeln, sind massig schwer. Spuren dieser Verirrung zeigen sich schon an Gebäuden von Giulio Romano, doch stärker beim San Gallo (dessen Beispiel hier nachtheilig wirkte), noch ärger beim Buonarroti, der Spätern nicht zu gedenken. Das Material des Baues ist leider nicht das beste: von dem für eine Ewigkeit bestimmten behauenen Stein der ältern Bauten war man schon abgekommen. Selbst das Erdgeschoss hat Backsteinwände. Das vielbewunderte Cortile kann sich mit dem des Bramantischen Palastes der Cancellerie in keiner Hinsicht messen: neben diesem erscheint es gedrückt und schwerfällig, ungleich mehr aber noch das Atrium mit seiner Doppelreihe von Granitsäulen. Die Vermauerung der Arkaden des ersten Geschosses hat freilich viel dazu beigetragen, die Schönheit des Hofraumes zu beeinträchtigen. Die dem Hofe zugewandten Seiten gehören im obern Theile dem Michelangelo an, dem auch das vortreffliche Gesims zugeschrieben wird. Trotz der aus-

drücklichen Aussage des Vasari wird dies jedoch von Manchen stark bezweifelt. Die Hinterseite hat eine gut angelegte Loggia von Giacomo della Porta. — Paul III. (Alessandro Farnese) war noch Kardinal, als er den Bau dieses Palastes begann. So reich der Mann auch war, glaubte man doch, es werde ihm gehen wie dem Luca Pitti, der sich durch Bauen zu Grunde richtete, und Pasquino hing eine Armenbüchse aus mit der Inschrift: *Elemosina per la fabbrica!* (Almosen für den Bau!) Skrupulös war der Papst weder im Anwenden der Travertinquadern von alten Monumenten (Kolosseum und Marcelltheater) noch im Aufwenden seiner Gelder. Laut den Rechnungsbüchern der apostolischen Kammer von 1546—49 belief sich die auf den Bau verwendete Summe auf 73,178 Scudi. Völlig beendet ward der Palast erst durch Pauls Neffen, den Kardinal Vicekanzler Alessandro Farnese. Nach dem Aussterben dieses Hauses fiel er mit dem Herzogthum Parma den spanischen Burbonen anheim, welche später die darin aufgestellten berühmten Kunstwerke nach Neapel schaffen liessen. So entwanderten aus Rom drei weltbekannte Antiken: die farnesische Flora und der farnesische Herkules nebst dem farnesischen Stiere. Doch findet man im Palaste noch manche Statuen aus den Antoninsbädern (in einem besondern Gemache): auch blieben hier die antiken Beine des Herkuleskolosses, die erst nach der Restauration der Statue durch Guglielmo della Porta gefunden wurden. Das namhafteste, noch im Cortile befindliche Skulpturwerk ist der Sarkofag der Cäcilia Metella. — In der Gallerie Fresken von Annibal Caracci, an welchen *Agostino* und *Lodovico Caracci, Domenichino, Guido* und *Lanfranco* mitarbeiteten. Die einzelnen Darstellungen sind: der Triumfzug des Bacchus; Pan, welcher Dianen ein Ziegenfell bietet; Merkur, welcher dem Paris den Goldapfel bringt; Apollo den Hyakinth raubend; Entführung des Ganymed (von Guido); Polyfem auf der Liebesflöte blasend, und derselbe den Acis verfolgend; Perseus und Andromeda (von Guido); Perseus den Phineus und dessen Genossen versteinernd; Juno vom Jupiter auf dem Lager empfangen; Galathea mit Tritonen und Amoren; Apollo und Marsyas; Boreas und Oreithyia; Eurydike; Europa und der Stier; Diana und Endymion; Herkules und Iole (s. den Art. Herkules); Aurora und Cefalus; Anchises und Venus (*unde genus latinum*, s. den Holzschnitt); Amor und ein Satyr; die Nymfe Salmacis und der Hermafrodit;

die arkadische Syrinx und der sie verfolgende Pan; Leander und Hero. Ueber den Nischen acht Bildchen von Domenichino: Arion; Prometheus; Herkules im Kampf mit dem Hesperidendrachen; Herkules als Erlöser des Prometheus; Dädalus und Ikarus; Kallisto mit den andern Artemisnymfen im Bade; die Verwandlung derselben durch Juno in eine Bärin; Apollo vom Hermes die Lyra empfangend. In einem besondern Zimmer folgende Fresken des Annibal Caracci: Herkules am Scheidewege; Anapius und Amfinome beim Ausbruche des Aetna ihre Aeltern rettend; Ulysses und Circe; Derselbe mit den Sirenen; Perseus und Medusa; endlich Herkules mit dem Nemeischen Löwen. (Der ganze Freskencyklus ist mehrfach gestochen worden; das wichtigste Nachbildungswerk führt den Titel: *Galeriae Farnesianae Icones etc. ab Annibale Caraccio coloribus expressa a Petro Aquila del. inc. Romae.*) Künstlerischerseits sind diese Fabelfresken der höchsten Bewunderung werth; schon die Technik des Fresko hat kein vollendeteres Vorbild aufzuweisen; die Vertheilung am Gewölbe des grossen Saales wird nur von der Decke der Capella Sistina (freilich in einer ganz andern Art) übertroffen, deren nackte Füllungfiguren als belebte architektonische Kräfte hier in freier Weise nachgeahmt sind; die Zeichnung ist im Nackten wie in der Gewandung höchst meisterhaft, und Modellirung, Farbe und Helldunkel sind innerhalb der Grenzen des Fresko vollkommen zu nennen. Abgesehen davon, dass man ein sehr absichtliches Studium Raffaels und Michelangelo's bemerkt, vermisst man aber vornehmlich das rechte innere Leben, die wirkliche sinnliche Lust, die doch in derartigen Gegenständen vor Allem erfordert wird. Diese Malereien sind übrigens Annibals letzte Hauptarbeit. Er hatte den Geiz zum Zahlmeister, und die daher entspringenden Verdriesslichkeiten untergruben seine Gesundheit, die dann durch eine Reise nach Neapel und durch die Verfolgungen, die er von der dortigen Malerbande erfuhr, vollends zerstört ward.

II. Palazzo Farnese zu Caprarola, dem hohen Nest an der Strasse von Viterbo nach Rom. Das Gebäude ist Vignola's (Giacomo Barozzio's) Hauptwerk und stellt sich als ein Fünfeck von eigenthümlich sinnreicher und grossartiger Anlage dar. Auch dieser Palast ist mit Fresken geschmückt. *Taddeo* und *Federigo Zuccaro* schilderten hier die geschichtlichen Momente des Hauses Farnese und lieferten damit die erträglichste Probe ihres sich sonst nicht sehr empfehlenden Talents. Bekannt sind ihre Farnesischen Geschichten durch das Nachbildungswerk: *Illustri fatti Farnesiani coloriti nel Real Palazzo di Caprarola dai fratelli Taddeo, Federigo e Ottaviano Zuccaro, dis. et inc. da Giorgio Gasparo de Prenner. Roma* 1744—48. (Blätter in 4 und qu. Fol.)

Farnesische Schale; s. „Neapler Museum."

Farnesischer Stier; s. die Art. „Apollonius von Tralles", „Amphion" und „Hellenische Kunst."

Farnesische Villa; s. *Farnesina.*

Fasces, — Ruthenbündel aus Ulmen- oder Birkenholz, aus denen ein Beil hervorragt, — gehörten zu den ältesten römischen Magistratsinsignien. Dies symbolische Zeichen der Herschergewalt adoptirten die Römer von den Etruskern. Angeblich nahm es schon Romulus an, nach Andern erst Tarquinius Priscus. Nach Vertreibung der Könige erhielten die Konsuln die Auszeichnung, sich von den Liktoren die Fasces vorantragen zu lassen, und zwar hatte dies Recht immer nur derjenige Konsul, der grade das Imperium hatte, der *Consul major.* Um dem Volke die Furcht vor diesem Zeichen der alten verhassten Königsgewalt zu benehmen, nahm der Konsul Valerius Poplicola die Beile aus den Fasces, so dass sie nur dann darin befestigt sein sollten, wenn die Konsuln ausser Rom sich befänden. Auch liess Derselbe, zum Merkmal der höchsten Gewalt des Volks, die Fasces vor dem Volke senken, was sich später erhielt. So bezeugten auch die niedern Magistrate den höhern durch Senkung der Fasces ihre Achtung, oder durch Herausnehmen der Beile, wenn sie sich ausserhalb Roms begegneten. Der Konsul und Prokonsul hatten zwölf Liktoren mit ebensovielen Fasces, der Diktator aber 24. Letzterer führte die Beile auch in der Stadt. Der Prätor in der Stadt hatte nur zwei Fasces, der Prätor in der Provinz und im Kriege aber sechs. Die *Duumviri municipales* und die römischen *Decemviri* hatten ebenfalls Liktoren mit Fasces. Alle andern Beamten entbehrten dieses Rechts. Beim öffentlichen Erscheinen der Magistrate trugen die Liktoren die Fasces aufrecht voran; bei Leichenbegängnissen wurden die Bündel gesenkt. Siegende Feldherren liessen ihre Fasces mit Lorber umwinden und so geschmückt beim Triumfe vorantragen. Dies that z. B. Cäsar, und diese Sitte blieb auch in der Kaiserzeit. In Folge der Eitelkeit und Prachtliebe der Kaiser wurde das Tragen belorberter und obendrein noch kostbar vergoldeter Fasces etwas Tagtägliches. Die unter den Kaisern nur noch die Rolle bloser Bürgermeister Roms spielenden Konsuln behielten ihre

12 Fasces; die Prokonsuln aber bekamen jetzt nur sechs, ebensoviele die Proprätoren. Die Sitte blieb bis in die späteströmische Zeit. Vergl. noch den Art. „Liktoren."

Fass, Attribut der heil. Antonia (welche in einem Wasserfasse erstickt ward), des heil. Priesters Othmar (welcher das Weinfässchen trägt oder neben sich hat, das er immer gefüllt fand), und des heil. Willibrord, Apostels der Friesen und Bischofs von Utrecht (dem ein Quell unter dem Hirtenstabe entspringt und der zugleich ein Fass oder kleinere Wassergefässe neben sich hat).

Berichtigungen und Zusätze zu einigen Artikeln dieses Bandes.

Auf S. 162 (Art. Dresden) hat die namentliche Anführung der gegenwärtig in Dresden wirkenden künstlerischen Kräfte folgende Fassung zu erhalten: „Lebendige Förderung finden hier die bildenden Künste theils durch eine ansehnliche Kunstschule, Akademie genannt, theils durch eine grössere freie Genossenschaft älterer und jüngerer schaffender Künstler. Die Akademie (welche nur zu wünschen lässt, dass sie zur Durchbildung eines bestimmten Karakters und dadurch zu einer ähnlichen Geltung wie die Münchner und Düsseldorfer Schule gelangen möge!) zählt jetzt folgende Männer zu Professoren: die Baumeister Heine und Semper; den Bildhauer Rietschel; die Geschichtmaler Arnold, Bähr, Bendemann, Ehrhard, Hübner, Peschel, Rensch, Schnorr von Karolsfeld (Direktor) und Vogel von Vogelstein; die Landschafter Dahl und L. Richter; die Kupferstecher A. Krüger und Steinla. Ausser diesen Professoren fungiren zwei Lehrer: der Kupferstecher Julius Thäler und der Holzschneider Bürkner. Die übrige Künstlerschaft Dresdens besteht zur Zeit aus folgenden Herren: Arlt, Landschaftzeichner und Lithograf. Lukas Arnold, Bildniss- und Genremaler. Assmann, Steinzeichner, Arlts früherer Schüler. Beyer, Bildhauer. Bothen, Architekt. Brockmann, Geschichtmaler. Bucker, Steinzeichner und Porzellanmaler. Bürger, Landschaftzeichner und Lithograf. Castell, Landschafter. Erhard, Baumeister. Die Gebrüder Traugott und Eusebius Faber, Landschaftmaler. Fiebiger, Landschafter. Fleischer, Landschaftzeichner. Fleischmann, Landschaftstecher. Joh. Gottlieb Abraham Frenzel, Kupferstecher, Direktor des Kupferstichkabinets. Gille, Landschaftmaler; auch Steinzeichner. Glöckner, Architekt. Goldstein, Landschafter. Gonne, Genremaler. Professor Grahl, Geschichtmaler. Grünewald, Steinzeichner und Miniaturmaler. Günther, Baumeister. Hähnel, Architekt. Ernst Hähnel, Bildhauer. (S. 162, Z. 21 f. ist derselbe irrig als Schüler des Prof. Rietzschel angegeben. Ernst H. ist niemals ein Schüler Rietzscheis gewesen, denn als Rietzschel noch in Berlin studirte, war Hähnel in München, wo er von seinem bisherigen Fache, der Architektur, zur Bildhauerei überging. H. hat sich selbst ausgebildet, ohne eigentlich Jemands Schüler zu sein.) Professor Gottlieb Hammer, Kupferstecher. Die Gebrüder Hanfstängel, Steinzeichner. Hantzsch, Volksmaler. Hasse, Landschafter und Thiermaler. Hauschild, Bautenmaler. (Hat sich neuerlich der Geschichtmalerei zugewandt.) Herrmann, Architekt. Junige und Karst, Genremaler. Kaufmann, Geschichtmaler. Kluge, Kupferstecher. Köhler, Porträtist und Genremaler. Krüger, Münzgraveur. Robert und Julius Kummer, Landschafter. Laurent, Architekt. von Leybold, Landschaft- und Bautenmaler. Frau von Locquesie, Bildnissmalerin. Rudolf Meyer, Geschichtmaler und Schriftsteller. Müller, gen. der russische M., Landschafter. Naumann, Bildnissmaler. Niemann und Nordhus, Volksmaler. Hofmaler Oehme, Landschafter. Theobald von Oer, Geschichtmaler. Papperitz, Landschafter. Pecht, Geschichtmaler. Piesold, Genremaler. Planer, Kupferstecher (aus Steinla's Schule). von Raisky, Porträtist. Reinhardt, Landschaftmaler; auch bekannt durch humoristische Illustrationen. Reinick, Maler und Dichter; bekannt durch die „Lieder und Bilder" aus seiner Düsseldorfer Zeit. Professor Retzsch, Geschichtmaler und Radirer; bekannt durch seine romantischen Compositionen. Fräulein Richter, Blumenmalerin. Rolle und Röting, Geschichtmaler; letzter auch Porträtist. Sattler, Bildnissmaler. Scheinert, Glasmaler. Schütz, Kupferstecher. Seelig, Bildhauer. (Von ihm einige Figuren am Hoftheater.) Söhnitz, Medailleur. Sparmann, Landschafter. Frau Prof. Tridon, Miniaturmalerin. Ulbrich, Medailleur, Veith, Zeichnenlehrer, Sohn des berühmten Kupferstechers Prof. Veith. Fräulein E. Wagner, Blumenmalerin. Otto Wagner, Bauten- und Dekorationsmaler. Fr. Wilh. Wegener, Landschafter und Thiermaler, auch Radirer. Weinhold, Stein-

zeichner. Wendler, Genremaler. Wenzel, Zeichnenlehrer und Modellirer an der technischen Bildungsanstalt. Wolf, Thiermaler und Radirer. von Wolframsdorf, Hofbaumeister. Zimmermann aus Rochlitz, gen. der kleine Z., Maler und Steinzeichner. Zöllner, Steinzeichner. — — Aus der Werkstätte des Professors Bendemann gingen als ausgezeichnete Schüler hervor: der Kopenhagener *Fröhlich*, die Dresdener *König* (gest. in München) und *Lichtenberg*, der Berliner *Gustav Metz* (früher Bildhauer, jetzt in Rom) und *Alfred v. Schüssler*. — Aus der Werkstätte des Professors Benno Julius Hübner: *Mühlig* (Genremaler), *v. Ramberg* (Geschichtmaler), *Schuster* (Schlachtenmaler) und *Schönherr*. — Aus der Werkstätte des Professors Ludwig Richter, des besonders durch seine Illustrationen zu Märchen, Sagen und Liedern bekannten Landschafters: *v. Döring* (jetzt in München), *Franz* (jetzt in Rom), *Lungwitz* aus Halle und *Nitzsche*. — Ferner gingen bedeutende Schüler aus den Werkstätten der Bildhauer Rietzschel und Hähnel, des Nordlandschafters Dahl und des Geschichtenstechers Steinla hervor. — Endlich weist die mit der Akademie vereinigte Bauschule, deren Direktor Professor Semper ist, viele tüchtige Zöglinge auf, welche sich in den Staatsdienst begeben oder frei als Baumeister niedergelassen haben und eine bessere Architektur im Lande einzuführen bestrebt sind.

Auf S. 162 macht sich ferner zu dem über die Dresdner Hauptwache Gesagten folgende Bemerkung nöthig. Josef Thürmer hatte allerdings den Plan zum Bau einer neuen Hauptwache eingereicht; gleichzeitig war aber auch ein höherer sächs. Offizier als Dilettant im Baufache mit einem Plane eingekommen. Um nicht den Einen durch die Ehrung des Andern zu beleidigen, annullirte man die Dresdner Concurrenz und wandte sich an Schinkel in Berlin. Dieser schickte nun den Entwurf, welchen man genehmigte; Thürmer aber besorgte die meisterhafte und solide Ausführung. — Der schöne Bau der neuen Anstalt für technische Bildung (Gewerbschule) ist das Werk des Professors Heine.

Auf S. 173 ist zwischen Dufay und Dughet einzuschalten: „Duft von Schmalkalden; s. B. II. S. 40."

Auf S. 382 (Art. Eiche) ist zum Schluss noch der Baumlandschafter Diday in Genf anzuführen, dessen „Eichengruppe aus dem Meleringer Thale" das vorzüglichste Landschaftstück der jüngsten französischen Ausstellungen war.

Auf S. 413 (Art. Elias) ist den Darstellungen von Niederländern voranzustellen: das ausgezeichnete Bild des in der Wüste schlafenden, von einem Engel geweckten Elias, welches von einem Meister aus Eyckscher Schule im Berliner Museum gefunden wird. Vergl. die Gesch. der Mal. von Kugler u. Burckhardt II. 121.

Auf S. 415 (Art. Eligius) sind dem Screta voranzustellen ein Bild von Pieter Christophsen aus d. J. 1449 bei Hrn. Oppenheim in Köln (der Heilige als Goldschmied einem Brautpaare den Ring verkaufend, vergl. Hotho's Gesch. der deutschen Mal. II. 97) und der Eligius von M. de Vos in einer Kapelle der Brügger Kathedrale.

Im Art. Elisabeth ist die Benennung des Murillo'schen Bildes: „heil. El. von Thüringen" in „heil. El. von Portugal" umzuändern. Uebrigens sind nachzutragen zwei ältere Darstellungen: die thüringische El. auf der rechten Hand ihre Krone haltend und mit der Linken einem Lahmen ein Goldstück reichend, und die portugiesische El. mit einem Knaben, der ihr einen Korb voll Blumen darreicht, Flügelbilder des Wolgemut'schen Altars in der k. k. Gall. zu Wien.

Im Art. Eremitenbilder sind den Antoniusbildern einzureihen: drei die Versuchung schildernde ächte und zarte Gemälde von Hieronymus Bosch, dem ältesten und geistreichsten aller Gespenstermaler; eins in der Kränner'schen Samml. zu Regensburg, zwei im Belvedere zu Wien.

Im Art. Eva sind einzuschalten: die sehr schönen Schnitzreliefs einer noch dem 15. Jahrh. entstammenden Holztafel in der Landauerkapelle zu Nürnberg, enthaltend die Weibesschöpfung, den Sündenfall und die Vertreibung, sowie ein jüngstes Gericht, wo auf der Seligenseite seltnerweise Adam und Eva erscheinen und durch den Herrgott im Himmel empfangen werden. Ferner der sehr geistreiche Holzschnitt von Hans Springinklee, darstellend die Evenerschaffung im thierreichen Eden, Blatt in der Sacon-Kobergerschen *Biblia cum concordantiis* von 1521 und in Peypus' Drucke des verteutschten Alten Testaments von 1524.

Register zum dritten Bande.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Conversations-Lexicon

für

BILDENDE KUNST.

Begründet von J. A. Romberg,

fortgeführt

von

Friedrich Faber.

Vierter Band.

Leipzig,

Renger'sche Buchhandlung.

1848.

F.

Fassolo, Bernardino, ein von Pavia gebürtiger Meister aus der Schule Lionardo's da Vinci, blühend 1518. Von ihm zwei Werke im Louvre zu Paris, Nr. 1345: die Maria auf dem Throne, das Kristkind im Arme haltend (mit dem Künstlernamen und der Jahrzahl 1518), ein liebenswürdiges, anmuthiges Bild, im Gefühle zart, in der Malerei weich und warm; Nr. 1346: die anbetenden Hirten, minder zart in Formen und Karakteren, doch ebenfalls von weicher Technik. Im Berliner Museum Nr. 209: die vor einem grünen Vorhange sitzende und mit ihrem Josef gemeinschaftlich in einem Buche lesende Maria, mit dem schlafenden Kind auf ihrem Schoose. Diese Vorstellung mit landschaftlichem Hintergrunde ist wieder ein liebenswürdiges, kindlich anmuthvolles, weich und warm gemaltes Bild. (Auf Holz, 1 F. 9¾ Z. hoch, 1 F. 7½ Z. breit.)

Fastentücher, kolossale gemalte oder auch gewirkte Vorhänge, womit man in der Fastenzeit das Chor mit dem Hochaltare von der übrigen Kirche trennte, welcher Gebrauch auch heute noch hie und da vorkommt. Alte Exemplare solcher Fastentücher gehören zu den grössten Seltenheiten. Die Kölner Apostelkirche besitzt noch ein auf Leinwand gemaltes Stück des angeblich von der Richmodis von Adocht geschenkten Fastentuches, welches dem 13. Jahrh. angehören dürfte, während die angebliche Stifterin erst im 14. Jahrh. lebte. Das Vorhandene, über sechs Fuss breit und gegen neun Fuss hoch, mag der Ueberrest einer Himmelfahrt Kristi sein. Man erblickt sechs Apostel, in ihrer Mitte Maria, beinah in Lebensgrösse; unten enthält ein breiter Ornamentstreif unter andern die knieende Gestalt der Schenkerin; in den Ecken sieht man die Zeichen der Evangelisten. Das Ganze zeigt einen edlen und sehr frühen (wohl den Wandbildern im Kölner Domkore vorangehenden) germanischen Styl. — Ein anscheinend sehr altes Fastentuch befindet sich auch im Freiburger Münster, wo dasselbe bis in die neueste Zeit noch im Gebrauch gewesen ist.

Fata bedeuteten bei den Römern zunächst die besondern Götterschickungen (*fata Jovis, fata Junonis, fata Romae*), dann aber auch die Schicksalsgöttinnen, welche als Dienerinnen des Götterwillens (*fatum*) schreibend gedacht wurden (*fata scribenda*). Vergl. Gerhards Metallspiegel Taf. I. 1. Taf. II. *Mus. Capit. IV.* 29. *Mus. Pio-Clem. IV.* 34 etc. Indem sich eine Dreizahl der Fata feststellte, indentificirten sich die Schicksalsgöttinnen bald mit den drei schwesterlichen Parzen, den Göttinnen der Geburt und des Todes. Als Fata findet man die Parzen bezeichnet auf Münzen der späteren römischen Kaiserzeit. Fata im Fortunensinne, *Fata victricia* erscheinen auf Münzen Diokletians und Maximinians; jede der drei Schwestern trägt hier ein Füllhorn und zwei Steuerruder. (Eckhel: *Doctr. Num. V. VIII. p.* 6. 7.) Die *tria fata* mögen, wie aus Procopius *bell. Goth. I.* 23. vermuthet wird, eine eigene Kapelle auf dem römischen Forum gehabt haben. Die drei Verhängnissgöttinnen theilen (laut der Fabel des Armeniers Pamfilius in Plato's Schrift *de Rep. X. p.* 617 *ed. Steph.*) den Seelen Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit mit, und sitzen bekränzten Hauptes und in weissen Gewanden auf Thronen. Sie sind durchaus nicht als alte Mütterchen (wie es unsinnigerweise durch die Zopfkunst geschehen), sondern als erhabene, ernste und schöngestaltete Jungfrauen darzustellen. Vergl. noch die Art. Moiren und Parzen.

Fattore, 11, Beiname des *Francesco Penni,* welchen sich derselbe als Factotum im Hause Raffaels erwarb.

Faun. — Faunus (von dem eine der drei Satyrnfamilien, die der Faune, den Namen hat) war ein alter König von Latium, Sohn des Picus und Enkel Saturns. Durch die Nymfe Marica ward er Vater des Latinus. Unter seiner Regierung kamen Evander und Herkules nach Italien. Faunus wollte den Letztern dem Merkur opfern, ward

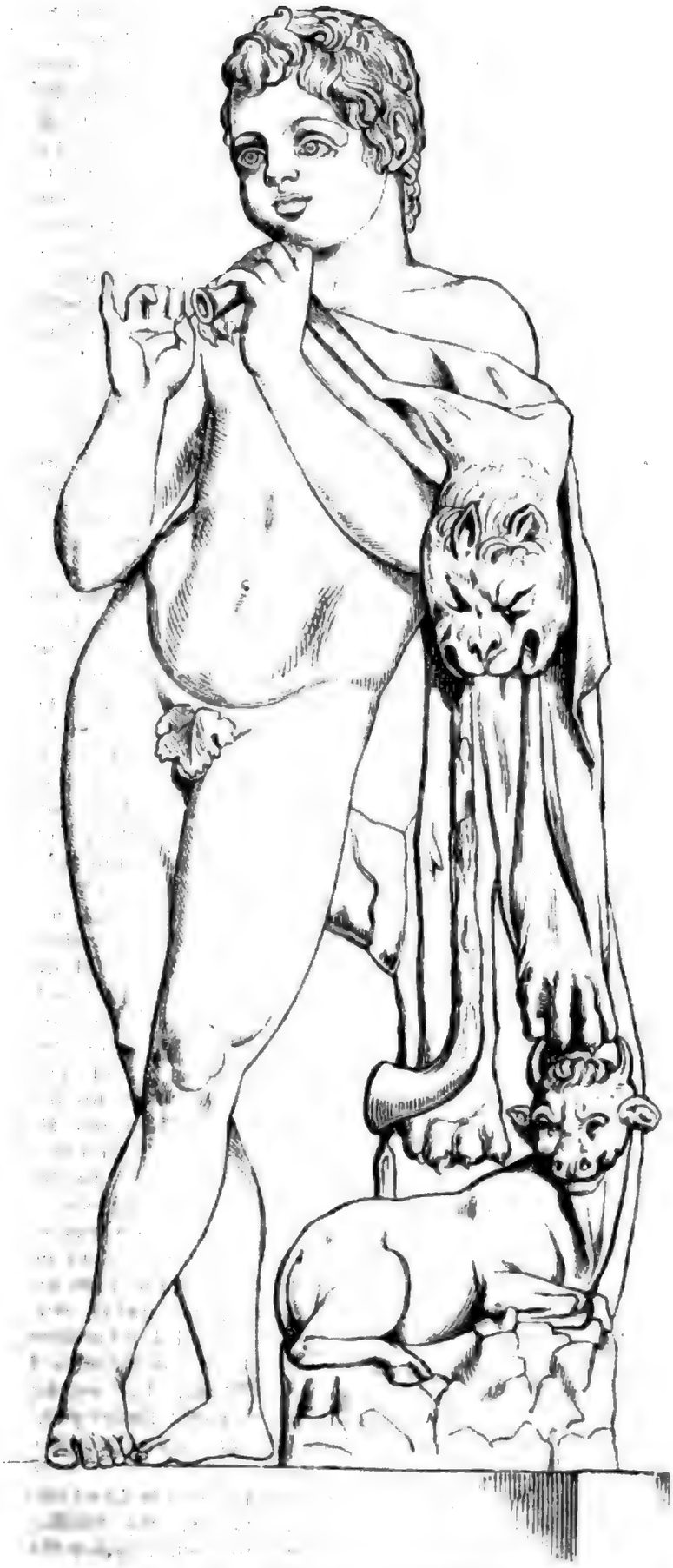
selbst ein Opfer des Herkules. Man verehrte den König Faun als Wald- und Hirtengott, in welcher Beziehung ihm ein eigenes Fest — die Faunalien — am 5. December gefeiert ward. Landleute opferten dem um Landbau und Viehzucht verdienten Könige unter fröhlicher Feier ausser Wein- und Milchspenden auch Böcke; auch das Vieh genoss den Festtag, denn man liess es da frei sich herumtummeln in Feldern und Wäldern. Man betete zum Faun als zum Beschützer der Landwirthschaft, der Felder, Triften und Heerden. Uebrigens war er auch ein weissagender Gott und führte als solcher den Namen *Fatuus*. Seine Schwester oder Gemahlin Fauna hiess dem entsprechend die *Fatua*. Als Orakelgott besass er mehre Heiligthume. Eins lag im Haine bei Tibur an der Quelle Albunea, wo die Orakelbedürftigen sich bei Nacht auf die Vliesse der von den Fatuuspriestern geschlachteten Schafe legen mussten, um dann in Träumen die Antwort des Gottes zu erfahren. Andre Fauntempel waren auf dem Aventin und auf der Tiberinsel zu Rom. Bei dem Landvolk spielte Faun obendrein die Rolle eines Hexenmeisters, indem man ihm alle gespenstischen Erscheinungen zuschrieb und erschreckende Rufe als sein Werk betrachtete. In dieser Beziehung, dass er namentlich als neckender muthwilliger Dämon, als lüsterner, den Nymfen nachjagender Waldgott gedacht ward, vervielfältigte sich der Faunus in den Faunen, die man sich als missgestalte Waldwesen, als gehörnte Bockmänner vorstellte und denen verschiedene unheimliche Erscheinungen, gegen die man sich durch allerlei Mittel zu schützen suchte, zugeschrieben wurden. Ziemlich gleichbedeutend mit Faunus ist Silvanus, der wiederum mit dem arkadischen Pan zusammenstimmt. Die italischen Faune fallen nach Idee und künstlerischer Darstellung vielfach mit den hellenischen Satyrn zusammen; Ovid nennt die Faune und Satyrn Brüder.

Die alte Kunst hat uns Faune von verschiedenem Karakter überliefert. Sie hat, wenn man so sagen darf, das Ideal derselben auf verschiedene Weise in mehr oder minder edlen Formen ausgeprägt. Zu den Faunbildungen höhern Ideals gehören mehre Statuen und Köpfe junger Faune, welche als Verwandte des Bacchus gedacht und ungemein schön gestaltet sind, z. B. die vielen einander ähnlichen, an einen Baumstamm sich lehnenden Faune, die für Nachbildungen des sogen. Periboëtos (des Weltberühmten) von Praxiteles gelten. Laut Pausanias war der gepriesene Satyr oder Faun des Praxiteles von Erz und stand noch zur Zeit des Autors in der Dreifussstrasse zu Athen. Unter den Figuren, welche für wahrscheinliche Kopien dieses Meisterwerks gelten, wird gewöhnlich die im Museo Clementino (*Monumens antiques du Mus. Napol. t.* 2. *pl.* 13. *Musée françois, livr.* 10.) in Rücksicht der Arbeit am Meisten geschätzt. Wie schön aber dieses Nachbild auch sein mag, so bemerkt man doch an demselben, wie an den meisten antiken Kopien, einige Eilfertigkeit und nachlässige Behandlung. Der Bohrer ist viel gebraucht, und bei genauerer Beschauung offenbaren sich Fehler; so ist z. B. der zurückgesetzte rechte Fuss viel kürzer als er sein sollte. Die Nase, das Hinterhaupt, die beiden Vorderarme nebst den Händen sind neu. — Von ebenso gefälliger, doch noch höher zum Edlen und Göttlichen gesteigerter Idee ist auch der schöne junge Faun, der nebst noch drei antiken Wiederholungen im Dresdener Museum steht. (S. den Art. „Dresden, Antikenkabinet" und Beckers Augusteum I. Taf. 25, 26.) In der Stellung und dem Karakter nach ähnlich dem schönen Dresdener Faunus-Bacchus mit aufgehobenem rechten Arme ist die (4 F. 9 Z. hohe) nackte Jünglingsstatue im Berliner Museum, welche aber in der alten Hand des ächten Armes eine gleichfalls fast ganz erhaltene Giesskanne und in der Linken des auf dem Tronk eines Palmbaumes gelehnten Armes ein Trinkhorn hält. Der Kopf, ohne faunische oder bacchische Merkmale, ist neu. Die Figur ist sonst gut erhalten, von sehr schönen Verhältnissen und zarter Behandlung. Eine andre an die Dresdener Faune erinnernde Figur, woran besonders der Kopf höchst lieblich und wohlerhalten ist, befindet sich in der Villa Ludovisi zu Rom. — Bezaubernd anmuthig, wenn auch von etwas minder edler Gestalt, ist der ebenfalls in vielen Wiederholungen vorhandene junge auf der Flöte blasende Faun. Zwei solche Flötenbläser befinden sich im Museum des Kapitols; mehre waren in der Villa Borghese, darunter einer von ausgezeichneter Kunst, jetzt im Louvre zu Paris. An diesem schönsten borghesischen Faun sind nur die Hände, der Kopf der Nebris und ein Stück der Flöte neu. (S. das Werk des Malers Bouillon I. 53. *Sculture del Palazzo della Villa Borghese, stanza* 5 *n.* 8.) Ferner trifft man zwei schöne Satyrn mit der Flöte in der Münchner Glyptothek. Beide (wahrscheinlich zusammen ausgegrabene) Statuen stammen aus dem römischen Palast Ruspoli. Die eine ist von sehr harmonischer Ausführung, von weichen fliessenden Formen, welche die behagliche Ruhe des Bacchanten vortrefflich ausdrücken. Am Baumstamm hängt eine Traube und neben dem linken Fuss steht eine runde Cista oder Scrinium, worauf eine Silenmaske liegt. Restaurirt sind nur die Nasenspitze und die Finger der Rechten mit der Flöte,

Nach einer auf dem Aventin gefundenen griechischen Marmorstatue.
(Im Museum des Kapitols.)

selbst ein Opfer des Herkules. Man verehrte den König Faun als Wald- und Hirtengott, in welcher Beziehung ihm ein eigenes Fest — die Faunalien — am 5. December gefeiert ward. Landleute opferten dem um Landbau und Viehzucht verdienten Könige unter fröhlicher Feier ausser Wein- und Milchspenden auch Böcke; auch das Vieh genoss d [illegible] da frei sich herumtummeln in Feldern und Wäldern [illegible] der Felder, Triften [illegible] solcher [illegible] spreche [illegible] bei Tib [illegible] Vliesse [illegible] in Trät [illegible] Aventi [illegible] Rolle [illegible] schrie [illegible] er na [illegible] jager [illegible] die [illegible] dene [illegible] Mitt [illegible] Fau [illegible] Die [illegible] den [illegible]

wen [illegible] min [illegible] mel [illegible] ged [illegible] eine [illegible] bo [illegible] oder Faun [illegible] prie [illegible] in d [illegible] pie [illegible] *me* [illegible] der [illegible] ben [illegible] tig! [illegible] Be [illegible] kü [illegible] de [illegible] Gö [illegible] tik [illegible] ka [illegible] na [illegible] ter [illegible] ab [illegible] ka [illegible] Tr [illegible] Fi [illegible] Ei [illegible] hö [illegible] Be [illegible] vi [illegible] so [illegible] Be [illegible] d [illegible] ei [illegible] *la* [illegible] m [illegible] g [illegible] h [illegible] R [illegible] n [illegible] H [illegible]



Nach einer auf dem Aventin gefundenen griechischen Marmorstatue.
(Im Museum des Kapitols.)

der kleine Finger der Linken und Einiges am Pantherfell. Die Höhe der aus gelblichem parisch-salinischem Marmor gearbeiteten Figur beträgt 6 F. 2 Z. Die andre, nur 2 Z. höhere Statue ist eine Wiederholung in parischem Marmor. Wiewohl Karakter und Stellung im Ganzen dieselben sind, nimmt man doch an dieser mehr Formenzartheit bei geringerer Harmonie und Rundung wahr. Der Kopf ist zwar aufgesetzt, aber antik und von pentelischem Marmor. Am Baumstamme hängt statt der Traube eine Hirtenflöte nebst Hirtenstab. Die Cista mit der Maske ist weggelassen. Ergänzt sind die Nase, der kleine Finger der Linken und die rechte Hand mit der Flöte. (Man hat die Vermuthung geäussert, dass der berühmte von Protogones gemalte Faun, der den Beinamen Anapauomenos führte, das Urbild für diese marmornen Flötenbläser gewesen sein möchte. Nun setzen es zwar die vielen Wiederholungen, die die Kunst und der Geist, welche in der Anlage herrschen, sowie die elegante Zartheit der Formen ausser Zweifel, dass ein im Alterthum hochberühmtes Werk zum Vorbilde gedient; doch sollte man, wenn nicht ganz besondre Umstände die Wahrscheinlichkeit begründen, auf kein gemaltes Urbild rathen. Einzelne gemalte Figuren dürften zwar zuweilen von den Bildnern nachgeahmt, auch plastische Werke in Malereien übertragen worden sein; doch dass dergleichen oft geschehen oder dass ein Drang gewesen, berühmte Gemälde in Marmor zu wiederholen, erscheint durchaus nicht glaubwürdig, da man unmöglich so gering von den Alten denken kann, als hätten dieselben den wesentlichen Unterschied der Malerei und Bildnerei nicht eingesehen.) — Den edlen Faunfiguren von bacchischem Geschlechte ist noch beizuzählen der berühmte borghesische Silen im Pariser Museum, welcher das Bacchusknäbchen auf den Armen trägt. Vergl. den Art. „Hellenische Kunst."

Ein andres niedrigeres Ideal offenbaren die Faune, welche man die Stumpfnasigen zu nennen pflegt. Sie haben ein breiteres, flacheres Gesicht, nicht tiefliegende Augen, meist eine etwas hohle, am Ende kolbige Nase. Der Mund ist verhältnissmässig weit und die Miene gewöhnlich zum Lachen verzogen. Oft sind ihnen unter den Kinnbacken am Halse die hängenden Warzen gegeben, die an die Ziegen erinnern. Ihre übrige Bildung ist zuweilen schlank, immer rüstig und behende, mit kräftig angegebnen Muskeln und Sehnen, wie ihr Geschäft, Felder und Wälder zu durchstreifen, es erfordert. Unter den Bildungen dieses Karakters gehört wohl dem berühmten schlafenden Faun (dem sogen. barberinischen Faun) in der Glyptothek zu München die erste Stelle. Das emporgesträubte, dem Satyrgeschlecht eigenthümliche Haar ist mit Efeu bekränzt, auf der zusammengezogenen Stirn und den eingefallenen Augen liegt die Trübe der vom Rausch umnebelten Sinne; aus dem halbgeöffneten Munde scheint der Athem zu schweben, und Brust und Unterleib scheinen vom Uebermaase des Weines erschlafft. Dieser stumpfnasige Satyr (*Simus*) ist trotz seiner gemeinen Natur über alle Beschreibung wolgebildet und grossartig; der Bildner hat dabei dem Marmor eine Lebendigkeit zu geben gewusst, die wir in wenigen Werken der alten Kunst mit gleicher Vortrefflichkeit erreicht sehen. Von jeher ist diese Statue als eins der grössten Wunder der Kunst angesehen und studirt worden; sie darf wohl als ein Werk aus der besten Hellenenzeit, vielleicht aus Skopas und Praxiteles Kunstzeit gelten. Sie ward bei Ausräumung des Grabens um Castello Sant' Angelo gefunden und schmückte vermuthlich das Grabmal Hadrians (das ebengenannte jetzige Kastell, die Engelsburg), von wo sie vielleicht im J. 537 herabgestürzt wurde, als sich die Byzantiner unter Belisar gegen die belagernden Gothen durch Herabwerfen von Steinbildern vertheidigten. In den Besitz des Hauses Barberini gekommen, ward sie zuerst ausgestreckt auf einem Felsenblocke liegend restaurirt, wie man aus dem Kupferstiche in *Tetti Aedes Barberinae* ersieht. Die jetzige Restauration der Kolossalfigur ist wohl verstanden, wenn auch der Trefflichkeit des antiken Werkes nicht gleichkommend. Neu sind: das ganze rechte Bein von der Weiche an, der mittlere Theil des linken Schenkels und der vordere des Schienbeines sammt dem linken Vorderfusse; der linke Vorderarm, der rechte Ellbogen, die Finger der Rechten und die ganze Rückseite des Sitzes. Die erträglichste Abbildung dieses 7 F. 2½ Z. hohen Werks aus parischem Marmor findet sich unter den von Piranesi veröffentlichten Statuen. Vergl. den etwas jugendlichern Faun aus Erz zu Neapel, *Ant. di Ercolano* 6. 40.

Den zweiten Rang behauptet der das Scabillum tretende Faun in der Tribüne zu Florenz. (*Museum Florent. t.* 3. *tab.* 58, 59.) Vollkommene Uebereinstimmung der Theile, höchst naive Einfalt in der Gebärde, in der Haltung aller Theile, gewähren dem Verstande Befriedigung, aber dabei wirkt die Gestalt gleich dem Barberinischen Satyr als ein heiteres herrliches Bild der sich selbst überlassenen Natur auch erfreulich auf das Gemüth. Uebrigens zählt der tretende Faun zu jenen Antiken, wo sich eine herrliche Kenntniss des Anatomischen, eine tiefe Wissenschaft von

der Verrichtung der Muskeln offenbart. Ausgezeichnet ist hier die Wirkung des dem Momente der That vorangehenden Willens auf die Muskeln ausgedrückt. Der Fuss, der die Krupezia oder das Scabillum treten soll mit angebundener Sohle, hebt sich in die Höhe; die Sehnen, welche die Zehen regieren, sind in der gewaltigsten Anstrengung, aber er verlangt den Laut zu hören, und darum schwellt auch die Wade schon, und die grosse Sehne an der Ferse spannt sich zum Niederdrücken. Der Kopf dieser Figur ist modern, jedoch sehr gut, ausdrucksvoll und in Uebereinstimmung zum Ganzen; von demselben Meister (man behauptet, dass es Michelangelo gewesen) sind auch beide Arme, ein beträchtliches Stück der linken Ferse und alle fünf Zehen des rechten Fusses, der das Scabillum tritt. Man hat noch zwei antike Wiederholungen dieses Fauns. Eine als Narziss restaurirte stand in der Villa Borghese (die jetzt im Pariser Museum befindliche Statue des tanzenden Faun mit neu ergänzten Armen und Beintheilen, vergl. *Musée roy. I.* 17. *V. Borgh. II.* 8.) und eine besser erhaltene soll zu Rom auf dem Viminalischen Hügel ausgegraben und später nach Petersburg gebracht worden sein.

Dem Karakter nach gehört derselben niedrigern Klasse des Faunenideals auch eine vorzügliche im Kapitolinischen Museo befindliche fast lebensgrosse Figur an, welche in dem umhängenden Fell Früchte trägt. Erfreuend ist hier der naive Ausdruck von Fröhlichkeit, der dieses vortreffliche Kunstwerk belebt, das übrigens eins der besterhaltenen ist, denn selbst die den Apfel hoch emporhaltende Rechte ist (mit Ausnahme der Finger) alt, am Kopfe nur die Nasenspitze etwas beschädigt, an den Füssen aber ein Paar Zehen nebst andern kleinen Stücken moderne Ergänzung. — Verwandte Bildungen sind auch die oft vorkommenden Figuren jüngerer Faune, welche bald mit, bald ohne Nebris und Pinienapfel vorgestellt, auf die Zehen gehoben sich mit dem unten am Stamme sitzenden Tiger zu schaffen machen. In den *Monumens antiques du Musée Napoléon t.* 2. *n.* 14. 15., im *Musée Franç. par Rob. Peronville, livr.* 66., in der *Galler. Farnes. a Petro Aquila n.* 16 und anderwärts sieht man der Art von verschiedenem Alter, Stellung und Handlung, welche alle dasselbe niedriger gehaltene Ideal ausdrücken. Zwei Torsen solcher Faune zeichnen sich durch eine ganze vorzügliche Arbeit aus. Einer derselben befindet sich in der Florenzer Gallerie und es ist nichts als der Leib übriggeblieben. Der andre befand sich im Palaste Rondanini zu Rom und wird von Winckelmann und Heinrich Meyer mit grossem Lobe erwähnt. An diesem Torso hat sich nebst dem Leibe noch der rechte Schenkel bis zum Knie und etwas vom linken erhalten. Durch Ergänzungen, die von Flammingo (du Quesnoy) herrühren sollen, ist er wieder zur Statue gemacht.

Das niedere Ideal, das sich an den genannten Faunbildungen offenbart, muss als die ältere Art der Satyrdarstellung betrachtet werden, denn schon im Relief des Kallimachos im Kapitolinischen Museo hat der den weiblichen Figuren nachtretende Faun ganz denselben Karakter, während dagegen von der zuerst besprochenen edlen Faunenart Keiner vorhanden ist, dessen Entstehung auf eine frühere Zeit als die des Praxiteles deutet. Sonach würde wohl diesem Meister das Verdienst der Veredelung des Faunideals zuzuschreiben sein.

An die Klasse der niedrigen Faungestalten schliessen sich auch die kahlköpfigen und stumpfnasigen Silene an, welche durch starken, zuweilen gar behaarten Bauch und dem entsprechende Schenkel, sowie durch etwas kurze Verhältnisse auffallen. Gute stehende Gestalten dieser Art findet man abgebildet in Giambattasta Visconti's *Museo Pio-Clementino* (*tomo I. tav.* 44.), in der *Galeria Giustiniana* (*tomo I. tav.* 138) und in W. G. Beckers *Augusteum* (*II.* 71.). Ein sehr zerbrochener überlebensgrosser liegender Silen von vorzüglich weicher Behandlung, sonst im Garten der röm. Villa Ludovisi, wird in Perriers Statuenwerke (unter Nr. 99) mitgetheilt. Ein andrer liegender S., nur etwa halblebensgross, befindet sich in der Florentiner Gallerie; er ist zwar in einigen Theilen ergänzt, aber aufs Glücklichste erdacht, und hat ehemals zu einer Fontaine gedient. Mit der Linken stützt er sich und in der Rechten presst er eine Traube, unter welcher sonst das Wasser hervorquoll. Sodann sind hieher zu rechnen (wiewohl sie etwas edler gebildet und gleichsam das Mittel zwischen den genannten Figuren und dem oben erwähnten schönen borghesischen Bacchusträger auszumachen scheinen): der von einem Faun unterstützte sinkende Silen auf der grossen borghesischen Vase (vergl. *Sculture della Villa Pinciana, stanza II. n.* 10.) und ein von zwei Faunen gehaltener taumelnder Silen auf dem schönen Relief im Pioclementinischen Museum (vergl. *Mus. Pio-Clem. descr. da Ennio Quirino Visconti, tomo IV. tav.* 28.).

Die dritte Art und die niedrigste von dergleichen Idealbildungen ist die der lang gehörnten und bocksfüssigen, welchen man jetzt den Namen Satyr

Der Faun mit dem Pinienapfel.
(Im kapitolin. Museum.)

ausschliesslich beilegt, obschon die Hellenen alle die genannten Arten ohne Ausnahme Satyrn nannten. Wenn wir die Faune zweiter Art fast immer in fröhlicher, vom Weine bis zum Muthwillen, zur Ausgelassenheit, zu Sprung und Tanz aufgereizter Stimmung vorgestellt sehen und selbst die Strafe des Marsyas (man betrachte z. B. die Statue in den Uffizj zu Florenz und den noch berühmteren geschnittenen Stein daselbst, *Mus. Florent. T. III. tab.* 13. *T. I. tab.* 66. *q.*) in keinem tragischen Sinne gedacht ist, so haben doch die alten Künstler sich nur der dritten Faunenart, der Bockfüssler, als der eigentlichen Lustigmacher bedient. Daher erscheint auf Gemmen sowie auf Wandgemälden der Alten ein solcher Halbbock oder Bockfaun im Stosskampfe mit einem wirklichen Ziegenbocke. Im Pariser Museum sieht man die kleine aus der borghesischen Villa stammende Gruppe, wo ein sitzender Bockfüssler mit komischem Ernste bemüht ist, einem rüstigen Faune, der sich ganz unbändig anstellt, einen Dorn aus dem Fusse zu ziehen. Eine Gruppe gleicher Art, aber mit anderer Figurenanordnung, befindet sich im Pioclementinischen Museo (s. *Mus. Pio-Cl. I. tav.* 49) und ebendaselbst die noch besser und netter gearbeitete, wo der Halbbock lechzend mit lüsterner Zudringlichkeit einer sich sträubenden Nymfe das Gewand nehmen will (*Mus. Pio-Cl. I. tav.* 50.). Von Wiederholungen der letztern Gruppe trifft man Bruchstücke und ganze Einzelfiguren in verschiedenen Sammlungen an. Auch wenn die alte Kunst zu frechen Darstellungen ausschweift, bedient sie sich nur zuweilen der niedrigen Faunarten, am Häufigsten aber der Bocksatyrn. Man denke betreffs jener nur an die bewundernswürdige Gruppe des Faun und Hermafrodit im Dresdner Antikenkabinet (*Marbres de Dresde, pl.* 80.), von der man ebenfalls Wiederholungen trifft. Betreffs der Bocksatyrn aber erinnere man sich an die Gruppe Pan und Apollo, welche in drei in den Villen Albani und Ludovisi zu Rom und in der Gall. zu Florenz befindlichen Exemplaren wohlerhalten vorhanden ist, sowie an das berühmte herkulanische Marmorgrüppchen im Museo Borbonico zu Neapel, wo der Bockfüssler eine Ziege nothzüchtigt.

Auch Faungemälde sind aus dem Alterthum (doch nur aus dem römischen) übriggeblieben. Man findet solche unter den Pompejanischen Zimmerverzierungen. Erwin Speckter hebt in seinen Briefen eine ganze Folge bacchischer Faune aus Pompeji hervor. Es sind auf einem Thyrsus tanzende, musicirende Satyrn, die auf schwarzem Grunde, silhouettenartig, nur mit zwei Farben, roth oder grün, gemalt sind, aber reich und vollendet schön in dem fein gezeichneten Umriss.

Von neuern Kunstwerken bleiben zu bemerken: die Weinlese mit dem trunkenen Faun am Fasse, schöne Composition von Andrea Mantegna (bekannt durch dessen eigenhändigen Stich und den Nachstich von Daniel Hopfer); das grosse Bacchanal mit dem trunknen, von Faunen getragenen Silen, ebenfalls ein Hauptblatt Mantegna's; Faun und Nymfe, Kupferblatt von Dürer (aus dem J. 1505); der die Nymfe umarmende Faun von Tizian im Palast Barbarigo zu Venedig (bekannt durch Josef Haubers Radirung); der Faunentanz mit der Bacchantin, von Demselben (gestochen durch Cosmo Mogalli); der flötende Faun von Garofalo in der Münchner Pinakothek; mehre Faunalien von Giulio Romano, der im Leben selber ein Faun war; Faunstücke von Rubens, darunter zwei junge Faune mit Panthern und Tigern bei Weinreben scherzend (bekannt durch den Stich von Wenzel Hollar); Faunalien von Jakob Jordaens in der Dresdner Gall., in der Münchner Pinakothek etc.; Silen von kleinen Faunen und Nymfen umgeben, Basrelief des Franz du Quesnoy, gestochen durch G. Vascellini; von Nic. Poussin der den Bacchusknaben tränkende Faun im Louvre und der von einem Mädchenräuber unterbrochene Tanz der Faune und Bacchantinnen in der Londner Nationalgallerie; Faunbilder von Guglio Carpione in der Gall. zu Dresden etc.; Faunfamilie im Walde, rechts ein Satyr, welcher eine Faunin auf der Pfeife spielen lehrt, links ein tanzender Satyr, Composition von Cornelis Holstein (bekannt durch das Hauptblatt von Michel Mouzyn); Faun mit Kind von Marcant. Franceschini (bekannt durch ein Blatt des Fr. Ant. Meloni); eine reizvolle Faunstatue von Landelin Ohmacht (in Sandstein ausgeführt und zu Paris aufgestellt); Faun und Satyr, Bacchantin mit jungem Faun, Marmorreliefs von Thorwaldsen. — Wer sein Auge sättigen will an Faunen und Fauninnen, der sehe die Dekorationen der Säle Fontainebleau's, wo die Faunkönige Frankreichs gewirthschaftet haben.

Faun mit dem Böckchen. — Das namhafte antike Standbild des Faun, welcher ein Böckchen trägt, wurde in Rom beim Ausgraben der Fundamente der in der neuen Strasse bei Chiesa nuova oder Sta. Maria in Vallicella errichteten Gebäude gefunden, kam zuerst in den Besitz der Königin Kristine von Schweden, dann in den des Herzogs von Odescalchi, und endlich nach Spanien, wo es jetzt in S. Ildefonso (einem Lustschlosse bei Madrid) steht. Abb. bei *Clarac* (*pl.* 375. *n.* 2646.) u. bei *Maffei* (*racc.* 122.).

Faun mit dem Flecken (franz. *Faune à la tache*, ital. *Fauno colla macchia*) wird die berühmte antike Büste eines lachenden Satyrs genannt, welche mit einem grünen Flecken behaftet beim Grabmal der Cäcilia Metella gefunden worden ist. Diese Büste, 2 F. 1 Z. hoch und von feinkörnigem parischen Marmor (Grechetto), trägt das besagte Wahrzeichen wahrscheinlich in Folge einer Auflösung von Erz, wovon sie in der Erde berührt worden. Der vortrefflich erhaltene Kopf ist von feinster lebendigster Ausführung; eine starke Politur steigert die Schärfe der Formen fast bis zur Härte. An der rechten Seite des Halses ist eine der bocksartigen Warzen, durch welche diese Satyrn dem Geschlecht der Panisken verwandt sind. Durch den Bruch des Halses ist die Warze der andern Seite verloren. Die Brust ist neu. Laut Winckelmann kam dieser Kopf, einer der schönsten des Alterthums, ins Institut zu Bologna und von da in die Albanische Samml. zu Rom. Später wanderte er ins Pariser Museum, aus welchem er zuletzt in die Münchener Glyptothek gekommen ist. Abbild. unter Tommaso Piroli's Stichen der *Monumens antiques du Musée Napoléon II.* 18. und im Werke des Malers Bouillon 1. (Freih. v. Rumohr spricht in seinen drei Reisen in Italien die hyperkritische Vermuthung aus, dass dieser Faunkopf das Werk eines neueren Meisters sein möge.)

Faun mit der Flöte; s. S. 6—8.

Faun mit der Hängelocke; s. den Art. über das Attribut „Hängelocke."

Faun von Ildefonso; s. Faun mit dem Böckchen.

Faun Winckelmanns. So nennt man die aus Lunensischem Marmor gearbeitete (1 F. 10 Z. hohe) Büste eines jugendlichen gehörnten Satyrs, welcher aus der Albanischen Samml. in die Münchner Glyptothek übergegangen ist. Dieser schön gearbeitete Kopf war im Besitze Winckelmanns, der ihn in seiner Gesch. der Kunst (Sämmtl. W. 4. 78.) beschrieben und in den *Monum. ined.* 59. abbildlich mitgetheilt hat. Der berühmte Kunstschriftsteller erklärte sich über das Werk wie folgt: „Ohne die Hörner, die aus der Stirn hervortreten, hätte man in diesem Kopf niemals das Bild eines Faunes erkannt, denn das andre Merkmal der Ohren ist von den Haaren verdeckt; auch sind die letztern etwas verschieden von denen der übrigen Faune. In dem halb geöffneten Munde bemerkt man einen Zug verliebten Schmachtens, mit welchem die sanfte Freundlichkeit der Augen übereinstimmt. Das Gesicht ist auch ein wenig abgezehrt und mager, so dass man sagen möchte, der Künstler habe in diesem Faune das Bild der leidenschaftlichen Liebe vorstellen wollen, welche die Anmuth des Gesichtes verscheucht und die Lebenskraft verzehrt." So vortrefflich diese Beschreibung den Karakter des Kopfes schildert, so bezweifelt man doch, ob der Büste die Benennung eines Satyrs oder Fauns ursprünglich gebührte. Ludwig Schorn vermuthet, dass die hier einen Faunkopf ansagenden Hörnchen durch eine moderne verfälschende Ueberarbeitung der Stirn und Haare, die auch den obern Theil der Ohren nicht verschont hat, hervorgebracht seien. Nase und Oberlippe sind neu.

Faune à la tache; s. Faun mit dem Flecken.

Faungemmen findet man namentlich in grosser Anzahl in dem k. k. Münz- und Antikenkabinet zu Wien. Unter den antiken Hochschnitten (Kameen) machen sich daselbst bemerklich ein springender Faun in Onyx (Nr. 18), ein Bläser auf der Doppelflöte, vor welchem eine Frau ein Thier zum Opfer führt, in Jaspis-Agath (Nr. 19), Faun auf Weintrauben stehend und in der erhobenen Linken eine Weinrebe haltend, in Onyx (Nr. 20), sitzender Faun auf der Syrinx blasend, in Chalcedon (Nr. 21), Brustbild eines Faun in Karneol (Nr. 24), Bacchus auf einen thyrsushaltenden Faun gestützt, in Onyx (Nr. 17); unter den antiken Tiefschnitten (Intaglien) aber ein schreitender Faun mit der Beischrift Pilemonem, in Sardonyx (Nr. 172), ein Faun, der einen Bock zum Altare führt, in Karneol (Nr. 175), Faun gegen einen Bock zuschreitend, in Jaspis (176), laufender Faun mit dem Rhython in der Linken und dem Thyrsus in der Rechten, in Niccolo (184), sitzender Faun mit denselben Attributen, in Karneol (186), stehender Faun mit dem Thyrsus in der Rechten und einer gesenkten Fackel in der Linken, in Onyx (Nr. 185), stehender Flötenbläser, mit dem rechten Fusse ein musikalisches Instrument tretend, in Onyx (Nr. 187), knieender Faun einen Kranz haltend, in Karneol (188), sitzender Faun eine Rehe haltend, in Plasma (189), Faun auf dem liken Fusse einen Eros schaukelnd, mit der Beischrift: Cobro, in braunem Jaspis (Nr. 190), ein Faun den andern auf den Achseln tragend, in rothem Jaspis (Nr. 191), Faun auf einem Bocke reitend, in Karneol (Nr. 192), sitzender vor einer Rebe lyraspielender Faun, hinter welchem ein Andrer steht, den eine auf seinem Schweifchen stehende Victoria krönt, in Niccolo (Nr. 193), Faun mit einem nach der vorgehaltenen Traube haschenden Kinde, mit Stern unten, in Niccolo (Nr. 194), ein bockhaltender Faun in Karneol (Nr. 196), ein begeisterter Faun mit Gefäss unten, in Karneol (197), nach dem Gipfel eines Bau-

mes langender Faun mit der Beischrift *HAIKT*, und ein stehender F. mit einem Lagobolus, in Karneol (199), Faun, an dem ein Hase hinaufspringt, in Karneol (200), Faun mit einem Bocke zusammenstossend, dazwischen ein Gefäss, in Karneol (201), ähnliche Darstellung ohne Gefäss, wieder in Karneol (202), eine Faunin oder Bacchantin, die ein kleines Kind hält und dabei ihren rechten Fuss auf ein Gefäss stützt, in Niccolo (Nr. 195), eine Fauna mit Panther, ihm eine Traube zeigend, in Niccolo (Nr. 198), Kopf einer efeubekränzten begeisterten Fauna in gebranntem Karneol (Nr. 204), eine in Gegenwart zweier Faune ihre Libation an einem Baume darbringende Faunin, in Karneol (Nr. 207). [Nach dem 1845 erschienenen, vom Direktor Josef Arneth besorgten Kataloge des steinreichen k. k. Münz- und Antikenkabinets.] Interessante Faungemmen auch unter den Preziosen der Antikensammlungen zu Neapel, Florenz, Dresden, Berlin, Kassel, Haag, Petersburg, Paris, London, Blenheim etc. Ausgezeichnet schön ist in den Neapler Studj ein von Manchen nicht für antik gehaltener Niccolo-Cameo: der sitzende, in der Rechten einen Fruchtschurz, mit der Linken ein Kind auf der Schulter haltende junge Faun, nebst Pedum und Syrinx am Felsen. (Vergl. *Bracci: Mem. d. Incis. II.* 16, 2.) Ebendaselbst ein sehr schöner, unterwärts verstümmelter, nicht ganz unverdächtiger Sardonyxcameo (Niccolo): F. in bacchischem Taumel mit Thyrsus, Pantherfell und Kantharus, nebst einer Cista am Boden. — Von dem berühmten, 1737 zu Rom verstorbenen Edelsteinschneider *Flavio Sirletti* hat man einen bacchischen Faun mit der die Neuheit des Steines vertuschen sollenden Beischrift *ΚΛΕΩΝ*. (Bracci 256. *tap*. 47.)

Fauno colla macchia; s. Faun mit dem Flecken.

Faurndau, Dorf im würtembergischen Oberamt Göppingen, eine halbe Stunde unterhalb dieser Stadt, besitzt eine schöne und kunstgeschichtlich sehr interessante Pfarrkirche aus vorgothischem Zeitalter, welche ausser einigen gewaltsam daran vorgenommenen Aenderungen noch vortrefflich erhalten ist. Mit Ausnahme des obern Thurmtheiles (etwa von der Höhe des Schiffes an) und einiger Flickwerke aus der spätgothischen Periode, gehört dieser Bau dem romanischen Basilikenstyl an und ist jedenfalls aus der Zeit der Hohenstaufen, wo nicht älter. Der Rundbogenstyl ist hier aufs Reinste durchgeführt; übrigens bietet dieses Bauwerk viele Aehnlichkeit mit den ältesten Theilen der Johanniskirche zu Schwäbisch Gmünd dar. Die Länge der Kirche ist 120, 5′ und die Breite 52, 1′. Man findet ein Mittelschiff mit zwei Seitenschiffen, welche durch Säulenstellungen getrennt sind. Der Chor ist abgetheilt in das erstere selbst und in das davorliegende Sanctuarium. Das Mittelschiff ist 39, 2′ hoch und hat seine ursprüngliche Täfeldecke. Die Seitenschiffe sind 15′ hoch und es war in demselben statt der Decke das Zimmerwerk des Dachstuhls sichtbar, was namentlich für das hohe Alter dieser deutschromanischen Basilika spricht, welches wohl vor 1150 zu setzen ist. Statt des vor dem Mittelschiff stehenden Thurmes, welcher nur bis auf die Höhe des Langhausdaches ausgebaut ist, sollte die Kirche nach Anlage des Grundrisses zwei Thürme erhalten. Ausgezeichnet schön ist die äussere Architektur des Chores und der beiden kleineren Nebenchöre, welche als Kapellen in Verlängerung der Seitenschiffe angebracht sind. Bei der äussern Dekoration herrscht die Anordnung des Bogenfrieses mit Lissenen von den einfach an einander gereihten Halbkreisbögen bis zu dem reichen Chorgiebelgesimse, wo diese Bögen noch durch zierliche Säulchen, auf Masken und Figuren ruhend, getragen werden. — Die Beleuchtung der Kirche war, wie es ihr Styl erfordert, sparsam zugemessen; nur durch den obern Theil des Langhauses über dem Dache des Seitenschiffes und durch den Chor fiel mittels schmaler Bogenfenster das Licht ein; die Wand der Seitenschiffe ist nur durch ein Portal unterbrochen. — Die Säulen im Innern sind niedrig und von starken Dimensionen, haben den attischen Fuss und das wohlbekannte ihr Zeitalter beurkundende Würfelkapitell. — Im Innern war die Kirche ganz mit den interessantesten Fresken bemalt, wie überhaupt aus den wenigen noch erhaltenen Resten auf eine Farbenpracht und ein gewiss vollkommenes Werk der Polychromie sich schliessen lässt. Leider ist aber das Innere sehr verdorben, oft übertüncht und bedeutend verbaut worden.

So lautet der Bericht des kön. Bauinspektors Thrän. (Vergl. die „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben.“ Ulm 1843. Heft I. S. 17 ff.) Ein andrer gleichzeitiger Bericht, von Dr. Heinrich Merz, bemerkt über dieses schönste Exemplar der noch in Schwaben vorhandenen Säulenbasiliken Folgendes:

Die Erbauungszeit ist unbekannt, fällt aber so ziemlich in die Mitte des 12. Jahrhunderts, wie die der Kirche zu Brenz und Denkendorf, welche auf die Faurndauer Einflüsse geübt haben mögen. Chor und Abseiten haben Nischen; die Rundarkaden ruhen auf Rundsäulen mit sehr edel ornamentirtem starken Würfelkapitell. Am West-

ende des Mittelschiffs ist eine Empore eingewölbt. Das Westportal ist dreifach abgetreppt, die Säulen in den Winkeln haben den Ring im Schaft, ein einfaches Blattkapitell und setzen sich im Bogen fort. Auf dem Thürsturze sind Reste einer gemalten Kreuzigung. Das Kranzgesims der Schiffe ist sehr reich ornamentirt. Drunter ein Rundfries. Halbsäulen als Lissenen sind an den Seitenschiffmauern und Apsiden. Der Chorgiebel hat unter dem Kranzgesims einen Zahnschnitt und Rundfries, dessen Bögen auf frei an der Mauer stehenden, mit Kapitellchen gekrönten, auf Konsolen mit Groteskfiguren aufstehenden Säulchen ruhen. Diese ächt byzantinische Architektur des Aeussern wiederholt sich nur noch einmal in Schwaben. — (Vergl. Nr. 49 des Stuttgarter Kunstblattes vom J. 1843.)

Der Ulmer Verein für Kunst und Alterthum hat seit 1842 die Wiederherstellung eines so schönen Denkmals deutsch-romanischer Baukunst, welches selbst in seinem jetzigen Zustande noch von höherem ästhetischen und historischen Interesse ist, durch das Göppinger Oberamt beim Gemeinde- und Stiftungsrath von Faurndau in Anregung gebracht. Den ersten Anlass zu solchen Schritten des Vereins gab der Ulmer Professor Dr. Hassler, der schon in frühern Jahren die Kirche besucht und neuerdings in Folge der Mittheilung eines Freundes, dass unter der dicken Uebertünchung die hie und da abgefallenen Wandgemälde zum Vorschein kämen, seinen Besuch wiederholt hatte. Prof. Hassler fand, dass durch vorsichtiges leichtes Klopfen mit dem Stocke sich alsbald ganze Massen der hundertfach aufgeschmierten Tünche ablösten, worauf noch ziemlich erhaltene umfangreiche Bilder an mehren Stellen der Wände (zunächst im Chore der Kirche) hervortraten. Sie schienen ihm, aufeinander gemalt und theilweis einander deckend, zwei verschiedenen Perioden anzugehören: der romanischen und der gothischen Kunstzeit. Diese Gemälde sowie das Gebäude selbst veranlassten ihn denn am 1. Juli 1842 zu dem Antrage an den Verein, dass wo möglich Schritte für die Erhaltung und beziehungsweise Wiederherstellung beider gethan würden. Als Minimum scheint erlangt zu sein, dass vorläufig wenigstens das Innere der Kirche keine Aenderungen erleidet; namentlich sollen die aufgedeckten Bilder nicht aufs Neue. mit Tünche überdeckt und unbefugte Versuche neuer Aufdeckungen nicht gestattet werden. Der Verein selbst hat sich darauf beschränken müssen, sich ein möglichst klares Bild dieser höchst interessanten Kirche zu verschaffen, was ihm auch durch ebenso schöne als genaue Zeichnungen des Grundrisses und mehrer Details (von dem kön. Bauinspektor Thrän) sowie der äussern perspektivischen Ansicht des Chores (vom Vereins-Sekretär E. Mauch) gelungen ist.

Die geschichtlichen Nachrichten über den Ort selbst lauten dahin, dass hier schon in der letzten Zeit Karls des Grossen ein Benediktinerkloster entstanden war, welches im J. 875 von Kaiser Ludwig dem Zweiten (dem Deutschen) dessen Diakonus Luitprand geschenkt wurde. Von diesem löste es im J. 888 der Kaiser Arnulf ein, der es nun, unter Beistimmung des Papstes Formosus, dem ihm sehr ergebenen Kloster St. Gallen schenkte. Die Art, wie das Klösterlein Faurndau wieder von St. Gallen weggekommen, ist nicht ermittelt; man weiss nur soviel, dass die Hohenstaufen besondere Wohlthäter und Beschützer dieses Klosters waren. Wahrscheinlich wurde es auch in deren Zeit zu einer Probstei erhoben. Als solche bestand es bis zur Reformation. Die Aufhebung erfolgte unter Herzog Ulrich — auf dessen Hochzeit noch im J. 1511 der letzte Probst mit den übrigen Pröbsten Würtembergs erschienen war und reiche Geschenke dargebracht hatte.

Faustbilder. 1) Aeltere Darstellungen. Blatt von Rembrandt: Halbfigur des Dr. Faustus, des sagenberühmten Filosofen und Arztes, im Profil nach rechts gewandt, die Rechte auf den Tisch, die Linke auf die Sessellehne stützend. Sein Blick

ist auf die magischen Zeichen geheftet, welche ihm eine nur durch die Hände bemerkbare Figur im Spiegel zeigt. Rechts unten im Vorgrunde sieht man die Hälfte von einer Erdkugel. (Höhe des Blattes 7 Zoll 10 Lin., Breite 6 Zoll. Die ersten, sehr kräftigen, kostbaren Abdrücke sind auf japanischem Seidenpapier. Einen gegenseitigen Nachstich, etwas kleinern Formats, kennt man von H. Lips.) — Altes Wandbild in Auerbachs Keller zu Leipzig:

Wie Doctor Faust zu dieser Frist
Auf dem Fass aus dem Keller geritten ist.

Vergl. über diese berühmte Kellerscene den Aufsatz von Dr. Ludwig Stieglitz in Raumers historischem Taschenbuche, wo auch ein Umriss beigegeben ist.

2) Neuere Faustbilder — Scenen aus Goethe's grösstem dramatischen Gedichte. Solche besitzen wir von vaterländischen Meistern theils in ausgezeichneten oder doch tüchtigen Gemälden in Oel und Fresko, theils in sehr zahlreichen, mehr oder minder bedeutenden Entwürfen. Unstreitig gebührt der Vortritt unter unsern Faustdarstellern dem Grossmeister der heutigen deutschen Kunst: Peter Cornelius. Ihm verdankt man aus seiner Jugendzeit die berühmte Folge von Zeichnungen, welche selbst des grossen Dichters volle Anerkennung fanden. Sie entstanden in den Jahren 1809 und 10, und zwar in der Vaterstadt des Faustdichters, zu Frankfurt am Main, wo damals Cornelius, dessen Fuss schon nach Italien gerichtet war, verweilte. In seinen Entwürfen zum Faust spricht sich bereits entschieden der Karakter seiner späteren Schöpfungen aus: Einfachheit der Ausführung bei grossartiger Auffassung und tiefem Ergreifen der dichterischen Seite des Gegenstands. Vollkommen bis auf das geringste Nebenwerk durchdacht, sind diese Faustscenen zugleich durchweht vom Geiste ächter Romantik. Der Cyklus umfasste ursprünglich neun Blätter, wovon acht im J. 1816 durch Friedrich Ruscheweyh in Rom gestochen wurden. Die neun zu Frankfurt entstandnen Zeichnungen sieht man jetzt daselbst im Besitze der Städelschen Kunstschule. Das erste Blatt, Titelblatt des nunmehr 12 Blätter starken Ruscheweyhschen Stichwerks in quer Royalfolio, fasst die Tragödie in ein Ganzes. Der Prolog geht im Himmel vor; Gott erscheint auf Wolken thronend, rechts lobsingende Engel, links neben dem unwillig sich abwendenden Gabriel der Satan um Erlaubniss bittend, am Dr. Faust seine Höllenkünste üben zu dürfen. Hinter dem Satan zieht an der Seite hinab der gespenstige Spuk der Teufelsküche; der Hexenkessel wird von einem riesigen Teufelshaupte getragen, aus dessen Rachen Verlockte grinsen. Zu den Engeln empor winden sich auf dem Erdballe, der auf einem Gigantenhaupte ruht, die Wissenschaften, zuunterst die Jurisprudenz, höher die Medicin und die Filosofie, über beiden die Theologie. Unten dicht vor dem Riesen studirt Hans Faust, noch nach dem Guten, aber schon davon abgewandt; auf der andern Seite bringt Gretchen, der Hölle entgegenlaufend, ihrer Nachbarin (der ein Affe vom Teufelshaupte herab in die Ohren bläst) das Schmuckkästchen. — Das 2. Blatt gibt über die Widmung an Goethe das Vorspiel auf der Bühne. Die Mitte hinter dem Vorhange nehmen die noch ihre Rollen studirenden Schauspieler ein, indess auf der einen Seite das Publikum wartet und Ungeduld zeigt, auf der andern aber der Theaterdirektor dem noch mancherlei bedenkenden Dichter in den Ohren liegt. — Das 3. Blatt versinnlicht uns die allbekannte Stelle: „Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen?" wo im Hintergrunde Meßto an der gothischen Kirche lauert. — Das 4. Blatt bringt die Scene im Garten:

Gretchen: *Ich weiss zu gut, dass solch erfahrnen Mann*
Mein arm Gespräch nicht unterhalten kann.
Faust: *Ein Blick von Dir, ein Wort mehr unterhält*
Als alle Weisheit dieser Welt!

Auch Meßto unterhält sich auf seine Weise mit der Frau Martha. — Das 5. Blatt schildert uns den sterbenden, von Faust erstochenen Valentin, der die grause Profezeiung seiner Schwester (Gretchen) zuruft. — Das 6. Blatt zeigt uns das vom bösen Geiste gepeinigte Gretchen, wie sie in der Kirche niedersinkt und „Nachbarin, euer Fläschchen!" ruft. An der Seite sieht man das Bild des Künstlers. — Das 7. Blatt: die grausige Blocksbergscene. „Wie rast die Windsbraut durch die Luft!" etc. — Das 8. Bl. schildert den grausig-grossartigen Moment, wie Faust und Meßto am Galgen vorbeireiten. Gretchen wird als Kindesmörderin gerichtet. Unter den später gestochenen Blättern findet sich die reiche herrliche Composition des Spazierganges (2. Scene der Tragödie) und die Schilderung des Gretchens vor dem Muttergottesbilde. — In den Fysiognomien der drei Hauptgestalten ist durchaus, ohne dass ihr fest ausgeprägter Typus irgend beeinträchtigt wird, der dramatische Gang des Gedichts verfolgt. Mefisto erscheint im Titelblatte schmiegsam, devot vor dem gewaltigen Alten, aber innerlich seine Teufelspläne in sich zurückdrängend, dann dem Gange der Handlung zufolge lauernd, abgeschliffen, mordfrech und höhnisch, selbstergriffen

von der Wuth der Elemente und zuletzt grimmig triumfirend. Bei dem an Körper und Geist reich begabten Faust drückt die Fysiognomie zuerst das ernste Denken und die Sehnsucht nach Wahrheit aus; dann prägt sie sich aus zu frischer Sinnenlust, zu inniger Liebe, zum Schaudern beim Morde, zu herzlicher hoffender Reue, zum

Beben vor den Elementen und zu starrem Entsetzen. Das liebliche Gretchen, zuerst ganz unschuldige Neugier und Freude über den Schmuck zeigend, erröthet schüchtern bei der Anrede, öffnet arglos ihr Herz dem lieben Manne; dann aber schlägt sie bebend im Schuldgefühl die Augen nieder, ringt die Hände und sinkt zu-

sammen unter der Schmach; endlich geht sie, das Crucifix fest erfassend und auf den Erlöser schauend, ruhig zum Tode.

Nächst Cornelius ist es Ludwig Schnorr zu Wien, der sich mit hohem Erfolge in Faustdarstellungen versuchte. Von ihm weist die Belvederegallerie zwei grosse Gemälde auf. Das erste um 1820 entstandene stellt den Doctor in seinem Arbeitszimmer dar, wie ihm der heraufbeschworene Mefisto erscheint. Faust in rothem Unterkleide, schwarzem, mit Fuchspelz verbrämtem Ueberwurf, schwarzem Barett, ist hier eine mittelgrosse starke gedrungene Gestalt von entschiedenen harten Zügen, in Nacken und Stirn ein rücksichtloses unaufhaltsames Vorwärtsdringen kundgebend. Dieser Mann ist der Fust der alten sinnvollen deutschen Sage; er ruht hinter seinem Pulte, wo er soeben die Uebersetzung des neuen Testaments aus der Urschrift ins geliebte Teutsch begonnen, und vollzieht unerschrocken die Beschwörung. Des Pudels ungeheure Nebelgestalt schwindet zur Thüre, und Mefisto, als fahrender Scholastiker gekleidet, tritt hinter dem Ofen vor. Des beschwörenden Doctors gebieterisches Drohen verkündet sich meisterhaft in dem befehlend ausgestreckten rechten Arme und in der auf das Buch der Bücher so gewaltig hingeballten Faust, in den dräuenden Augenbrauen und Stirnknochen, und menschliches Entsetzen vor dem Uebermenschlichen spricht aus dem unwillkürlichen Zurückbeugen des durch die vorgestemmte Rechte beschirmten Oberleibes, aus dem krampfhaften Erfassen der festen stützenden Stuhllehne mit der Linken, was instinktartige Neigung zum Aufspringen verräth. Die Mitte hält zwischen beiden Gefühlen die grauenvoll auf die Erscheinung fixirte Richtung der Augen. Des Bösen frostige Anrede hat bei dem Beschwörer den Rückfall in menschliches Entsetzen verscheucht; Faust gibt, herzhaft sich fassend, die schneidende Antwort: „Das also ist des Pudels Kern — ein fahrender Scholast? Der Casus macht mich lachen!“ Der Böse ist indess nichts weniger als eine abweisbare Menschengestalt; er bedeutet nicht blos, er ist der wahrhafte Verderber. Lang und hager steht er da, doch ebenmässig, mit edelschönen Zügen, die an den einstigen durch Hochmuth gefallenen Engelfürsten gemahnen, aber zugleich den glatten, furchtbar ruhigen, in sich abgeschlossenen Feind alles Guten ausdrücken. Seine Farbe ist ein durchsichtiges Blass; entsetzliche Tücke lauert in seinem Blicke. Krallenfest greift er mit seiner Linken in die Rolle, woraus er das verhängnissvolle Blatt beschrieben wünscht; seine Rechte aber begleitet geschmeidig die höhnische Rede. (Bekannt ist dieses Gemälde durch eine Lithografie in Grossfolio von F. Herr.) Sein zweites grosses Faustbild vollendete Ludwig Schnorr im J. 1833. Hier schildert er uns Gretchen im Kerker, wohin Faust gedrungen, um sie zu befreien. Sie schlägt im Bewusstsein ihrer Schuld die Rettung aus, worauf Faust mit dem ihn fortdrängenden Mefisto sie verlässt. Auch dieses Bild ist von bedeutendem innern Gehalte; die Malerei aber ist noch meisterhafter. (Beide Gemälde haben über 9 F. Höhe bei 7 F. Breite.) Später malte der Wiener Schnorr ein kleineres Bild der Kerkerscene. Gretchen liegt auf den Knieen, die Arme zum Gekreuzigten erhebend, wie sie mit den Worten: „Gott, deinem Gerichte hab' ich mich ergeben!“ Faust's Hilfe zurückweist.

Von Wilhelm Kaulbach findet man Fresken nach Motiven aus Goethe's Faust in einem der Säle des Münchener Königsbaues. Es sind ebenso tief und schön gedachte als glücklich ausgeführte Bilder, die sich besonders auch durch die Wärme ihrer Farben empfehlen. — Tüchtige Arbeiten sind auch die auf dunkelrothem Grunde ausgeführten Faustfresken von Bernhard Neher im Goethezimmer des Schlosses zu Weimar. — Von Ary Scheffer in Paris sind zu nennen drei gepriesene Oelgemälde: Faust und Gretchen (bekannt durch den Stich von Aristides Louis), Faust und Margarethe und Faust auf dem Hexensabbat. Die beiden letztern Bilder waren Perlen der Pariser Ausstellung 1846 und wurden um den Preis von 45,000 Francs von den Gebr. Susse erworben. — Von dem Dresdener Heinrich Naeke ein anziehendes, schon 1811 vollendetes Bild des Faust, wie derselbe dem Gretchen aus der Kirche nachgeht. (Lithografirt von Nep. Strixner.) — Von einem andern Dresdener, Friedr. Jakob Rentsch, ein treffliches Gretchen am Spinnrocken, Gemälde beim Generalleutnant von Kniaziewicz, wonach man einen kleinen Stich von Küchler hat. — Vom Braunschweiger Friedrich Adolf Teichs mehre Gemälde nach Goethe's Faust, worunter des Künstlers frühestes Bild mit Auszeichnung genannt wird. Es betrifft die Scene in Auerbachs Keller zu Leipzig, wo Mefisto und Faust den kneipenden Studenten die Geschichte vom grossen Floh erzählen. — Von dem Düsseldorfer Josef Fay: Gretchen vor dem Madonnenbilde, ein vom Kasseler Kunstverein angekauftes Gemälde, wonach eine Lithografie von Léon Noël als hessenkasselsches Vereinsblatt für 1838 vorhanden ist. — Vom Berliner C. Cretius: Gretchen den Schmuck betrachtend, lithografirt durch Wilh. Santer. — Gretchen von Aug. von der Embde in Kassel, lith. durch J. Fay (Frankfurter Kunstvereinsblatt). — Vom Wiener Franz

Kramer: Faust und Mefisto auf dem Blocksberge, ein lebenvolles fantasiereiches Bild. — Von dem Düsseldorfer Adolf Schrödter: die Scene in Auerbachs Keller. — Von den Gebr. Riepenhausen aus Göttingen schöne Kreidezeichnungen zum Faust, darunter die Composition des Faust mit dem Gretchen auf der Strasse durch eine Lithografie von Emminger bekannt ist. Jene Zeichnungen gehören zu den frühesten Arbeiten der Riepenhausen in Italien und entstanden etwa um 1810. — Von dem Romantiker Moritz Retzsch in Dresden: Umrisse zu Goethe's Faust, 40 Platten in qu. 4., wovon 29 auf den ersten, 11 auf den zweiten Theil kommen. Im Cottaschen Verlag 1828—1836 erschienen. Zwei Bl. Faust und Gretchen nach Retzsch lithografirt von G. F. Grünewald und K. Müller, in gr. Querfolio. — Endlich 8 Bl. Scenen aus Goethe's Faust zur bekannten Tondichtung des Fürsten Anton Radziwill, gezeichnet von Biermann, Cornelius, Hensel, Hosemann, Fürst Ferdinand Radziwill, Karl Friedr. Schulz und K. F. Zimmermann, lithografirt von H. Eichens, Hosemann, Jentzen, Loeillot de Mars und Meyerheim, in gr. Querfolio. Berlin 1836.

Faustin und Giovita. Darstellung dieser Heiligen von *Vincenzo Foppa* im Communalpalaste zu Brescia. Dieselben bei Nacht das Abendmahl austheilend, Bild von *L. Bassano* in der Afrakirche Brescia's. Zu Brescia ist beiden Heiligen ein Kirchlein geweiht, das mit Gemälden Gambara's geschmückt ist.

Faustina, Name dreier römischer Kaiserinnen. Die Erste dieses Namens war Gemahlin des Antoninus Pius und Vatersschwester des Marc Aurel. Sie lebte wie eine Allerweltsfrau und starb zum Glück ihres Gemahls schon im dritten Regierungsjahre desselben, 141 nach Kristus. (Vergl. noch den Art. über Antonin.) Die zweite Faustina war die Tochter jener von Antonin, Gemahlin des Marc Aurel und Mutter des Commodus. Die Birne fiel nicht weit vom Stamme. Auch Antonins Nachfolger hatte eine schamlose Frau zu ertragen. Die dritte F., des Marc Aurel Urenkelin, war Gemahlin des Heliogabalus. Ueber die Münzen der drei Faustinen berichtet Eckhels *Doctrina num. vet. VII. p.* 37 ff. *p.* 76 ff. *p.* 260 ff. — Die Vergötterung Antonins und der ältern F. ist in schönem Relief dargestellt an der Marmorbasis im Vatikanischen Museum, auf welcher sich einst die granitne Ehrensäule des frommen Kaisers erhob. Die Apotheose der jüngern F. wird veranschaulicht durch ein interessantes Relief vom Triumfbogen des Marc Aurel, das im Conservatorenpalaste Roms sich befindet. — Marmorkopf der ältern F. von guter Arbeit und guter Erhaltung in der Dresdener Antikensammlung. Büste unter den antiken Kaiserbildnissen im Ufizienpalast zu Florenz. In Onyx geschnittnes Porträt der Faustina senior, interessanter Tiefschnitt (Intaglio) unter den Gemmen des Wiener Antikenkabinets. Auch daselbst ein Marmorkopf dieser Kaiserin. — Jugendliche Büste der Faustina junior, schön gearbeitet aus weissem Marmor, in der Münchner Glyptothek. Eine der ebengenannten sehr ähnliche Büste im Kapitolinischen Museo. Eine dritte unter den Antiken zu Wien. Vergl. die beiden erstgenannten mit der sitzenden Statue im Florentiner Museo. [*Gal. de Flor. par Wicar, T.* 3.]

Faustinentempel, s. Rom.

Faustinus und Simplicius, zwei römische Krieger und Kristusbekenner, die frühesten Heiligen Fulda's, werden zusammen dargestellt, erster mit Fahne, letzter mit Schild, worin drei Lilienstengel das sogenannte Simpliciuswappen bilden.

Faustkampf, lateinisch *pugillatus,* griechisch πύγμη (woher das römische Wort *pugna* kommt, das die Bedeutung eines entscheidenden Heerkampfes, einer Schlacht erhielt). Die Pygmä oder Pygme war das schwere Faustgefecht der Alten; die leichteste Faustkampfart war die πάλη (Palä oder Pale zu sprechen), das einfache Ringen mit unbewehrten Händen. Vergl. den Art. „Faustkämpfer." — Eine grosse Scene neuern Faustkampfes bietet der Kampf auf dem Ponte Rialto zu Venedig, wie ihn Pietro Liberi (gen. Libertino) geschildert hat. Die geistreiche, aus unzähligen nackten Figuren bestehende Composition dieses Nachfolgers Padovanino's kennt man unter dem Titel: *Venetiarum pugillatus* in einer dreiplattigen Radirung, welche die Jahrzahl 1676 trägt, Louis XIV. dedicirt ist und von Domenico Rosetti's Hand sein soll.

Faustkämpfer spielten die Hauptrolle in der grossen Sippe der hellenischen Agonisten (Wettkämpfer bei öffentlichen Kampfspielen). Aus dem einfachen Boxen oder Ringen mit riemenumwundener Faust, wobei noch die Finger freiblieben, entwickelte sich unter den Athleten jenes strenge handwerkliche Faustfechten, wo das Riemengewind der Hand durch einen mit Buckeln, Knoten und Nägeln versehenen Wundriemen (bei den roheren Römern durch eingenähtes Blei und Eisen) verstärkt wurde. (Vergl. den Art. über die Athleten sowie den Art. über die Faustarmatur: Cestus, Kestos, Wehrriemen.) Das Ringen, wobei das Niederwerfen entschied, hiess Palä und der öffentliche Platz der Ringer Palästra; die Ringer

oder Boxer selbst hiessen Palaistai oder Akrocheirizomenoi. Wer die Palä, das Ringen, zugleich mit der Pygmä, dem scharfen gliederzermalmenden Faustgefecht, mit Glück trieb, gehörte zur glänzendsten Klasse der Agonisten und hiess ein „herkuleswürdiger Athlet.“ Die Verbindung dieser schweren Kampfarten nannte man das Pankration (auch Panmachion), daher der Name der Pankratiasten. Im Gegensatz zu den Palaistai, den einfachen Ringern um den Niederwurf, rang der Pankratist, dieser buchstäblich gewichtigste Faustkämpfer, hauptsächlich am Boden. — Das Vorbild aller Faustkämpfer war der vergötterte Heros Polydeukes (*Pollux*), welcher auch als Pyx agathos, als „tüchtiger Faustner“ in Gedichten und Bildwerken verherrlicht ward. Er ist der Nackte der Dioskuren, da sein Zwillingsbruder Kastor, der Rossebändiger und Wagenlenker, meist erzgepanzert erscheint. — Bei den Römern stand in besonders gefeierter Erinnrung aus Sagenzeiten das Heroenpaar Dares und Entellus, welche von Troja nach Italien übergesiedelt waren. Dares, des Aeneas Gefährte, maas sich als ausgezeichneter Cestuskämpfer mit dem faustgewandten Begleiter des reisigen Heros Egestes, mit

Die ringenden Söhne der Niobe.
(Symplegma in der Florenzer Tribune.)

jenem Entellus, von dem die sicilische Stadt Entella den Namen empfing. Vergl. Aeneide V. 368 — 484. — Pankratiastenvorbild war der erdgeborne Riese Antäus (Antaios), welcher laut der hochalten Sage im Kampf am Boden unbezwinglich gewesen und von Herkules nur durch den listigen Faustgriff, womit dieser ihn vom Boden weg in die Luft hob, besiegt worden war.

Die Freiheit der Sitten in den Agonen (Kampfspielen) verhüllte keinen Theil des Körpers an den Ringern; der Schurz, den sie anfänglich um die Lenden trugen, fiel sehr bald, wodurch sich den bildenden Künstlern eine höchst erwünschte Quelle für ihre Naturstudien eröffnete. Keine Statuenklasse war im Alterthum häufiger als die Klasse der Athletenbilder. Jeder Sieger in den Spielen zu Olympia etc. erhielt seine Ehrenstatue auf heiligem Tempelplatze. Noch sind uns antike Bildwerke, welche Ringer und Faustfechter vorstellen, in ansehnlicher Anzahl erhalten. Zu den berühmtesten derartigen Werken gehört die marmorne Ringergruppe in der Tribune des Uffizienpalastes zu Florenz. Diese Ringer wurden zugleich mit den Niobidenstatuen ausgegraben und man sah sie selbst für Söhne der Niobe an, wie die Angabe auf einer seltenen Kupferplatte vom Jahr 1557 bezeugt. Solcher Annahme

steht auch der Mythus nicht entgegen, denn die ältern Söhne der Niobe wurden durch Apollo getödet, als sie rossetummelnd sich auf dem Felde befanden, die jüngern aber, als sie mit einander rangen (vergl. Ovids Metamorfosen 6. 221). Dass die Gruppe kein Ringerpaar der Kampfspiele sein könne, würde nach Winckelmanns Ansicht aus der gewöhnlichen Form der Ohren zu beweisen sein, denn da die Ringenden sich zu Boden geworfen haben gleich Pankratiasten, die sich dadurch von den gewöhnlichen stehend kämpfenden Ringern unterschieden, so müssten jene Figuren auch die den Pankratiasten zur Auszeichnung dienenden zerschlagnen Ohren haben. Die Köpfe der beiden Figuren scheinen nun allerdings, sowohl in Betracht der Arbeit als hinsichtlich der Gestaltung der Theile mit den Niobiden in mancher Verwandtschaft zu stehen. Vorzüglich bemerkt man am Kopfe des obsiegenden Ringers ungemein viel Familienähnlichkeit mit den beiden schönen Töchtern der Niobe, nämlich mit der dritten und vierten Tochter der Niobidenreihe in den Uffizj. Die Bildung der Augen und Stirnknochen verräth durchaus denselben Geschmack; an Mund und Kinn erscheinen ebenfalls Aehnlichkeiten; auch ist die Haarbehandlung ganz dieselbe. Ferner bemerkt man auf der rechten Seite des Kopfes eine weit fleissigere Ausführung der Haare als oben auf dem Scheitel oder an der linken Seite, welcher Umstand theils zuverlässig darthut, dass dieser Kopf keinem von beiden Ringern ursprünglich angehört hat, theils die Wahrscheinlichkeit vermehrt, dass derselbe von einem Sohne der Niobe herrühren könne, weil die Figuren jener Statuengesellschaft meist für Nischen gearbeitet sind und die Bestimmung hatten nur von einer Seite gesehen zu werden. Hingegen mussten an der Gruppe der Ringer als einem nach ursprünglicher Absicht des Bildners isolirt aufzustellenden Werke alle Theile von allen Seiten gesehn und folglich auch auf allen Seiten mit gleicher Sorgfalt ausgeführt werden. Der dem überwältigten Ringer aufgesetzte Kopf ist von gleicher Beschaffenheit in den Umrissen der Augen, im Schnitt der Stirnknochen; allein er scheint überhaupt nicht völlig so genau und bestimmt ausgearbeitet, weil er durch Zeit und Zufälle mehr denn jener gelitten haben mag. Sein Gesicht ist etwas länglicher als das des Siegers; indess sehen sie einander ähnlich wie Brüder. Auch an diesem Kopfe ist die rechte dem Boden zugekehrte Seite sorgfältiger als die linke gearbeitet, was, wenn der Kopf ursprünglich zur Figur gehörte, überflüssig gewesen wäre. Der Marmor beider Köpfe ist sehr zart, von dichtem feinen Korne wie jener der Originalfiguren der Niobidenfamilie, und wesentlich verschieden von dem, woraus die Körper gearbeitet sind. An beiden Köpfen ist die Nase neuer Zusatz; am Kopfe des obsiegenden Ringers ist das ergänzte Stück beträchtlicher als an dem Besiegten; an jenem scheint auch der Hals etwas abgearbeitet, damit er sich dem Rumpfe besser anfügte. Beim überwältigten Ringer passte zwar der Kopf besser auf den Körper; aber die Verschiedenheit der Arbeit ist bei Vergleichung des Gesichtes und Halses mit den benachbarten Rumpftheilen, den Schlüsselbeinen und der Brust, sehr merklich. Dennoch verdient der neuere Künstler, welcher den Einfall hatte diese zwei Köpfe den beiden Ringerkörpern anzupassen, keinen harten Tadel, da sie das erforderliche Grössenverhältniss zu haben scheinen und überdies auch der Ausdruck der Züge einigermaasen der Handlung der Körper entspricht. Der Kopf des Obsiegenden hat zwar jenes stille erhabene Leiden, das Hohe und Tragische in seinem Karakter und Ausdruck, was man an den Niobiden wahrnimmt; weil aber der des Besiegten einen etwas heftigern Grad von Schmerz und Leidenschaft zeigt, so bleibt immer ein schickliches Verhältniss der Mienen zur Handlung. (Vergl. Heinrich Meyers Note zu Winckelmanns Gesch. der Kunst, B. IX. Kap. 2. § 28.) Es bildet diese Gruppe, die man immerhin als ringende Söhne der Niobe nehmen mag, ein wahres Symplegma, da sich das Paar im Ringen umschlungen hat. In solchem Sinne bezeichnet Plinius z. B. ein Ringerpaar des athenischen Bildners Kefisodotos und ein anderes von Heliodoros als Symplegmata. (Ziemlich gute Abbildungen der Florentiner Pankratiastengruppe sind Fabroni's *Dissert. sulle Statue della Niobe* beigegeben. Ausserdem s. *Gall. di Firenze, St.* 121. 122.) — In ders. Samml. zu Florenz bewahrt man den herrlichen Erztorso einer überlebensgrossen Athletenstatue mit hoher, mächtiger, schöner Brust und flachem Bauche. Das Werk scheint der Zeit des hohen Styles anzugehören, wie theils aus den in kleine flache Reihen gelegten Haarlöckchen über der Scham, theils aus der grossartigen Pracht der Formen geschlossen wird. Heinrich Meyers Vermuthung, dass dieses Werk weder einen Gott noch Heros, sondern einen Ringer darstelle, gründet sich darauf, dass einige Körpertheile individuellen Karakter zeigen; so sind z. B. die Hüften mehr natürlich als schön, während sie an einer Idealgestalt sonder Zweifel etwas voller wären. Die Vollkommenheit des Gusses setzt in Erstaunen; das Erz ist ungemein dünn und überall gleich vertheilt; da ist keine Stelle, die der Nachhilfe bedurft hätte;

auf der Brust hat sich sogar die Spur des Daumens, womit der treffliche Bildner beim Bossiren des Modells diesen Theil behandelte, ausgegossen. — Bewehrriemte Faustkämpfer, *Cestuarii:* im Louvre (s. B. Bouillon's *Musée des Antiques III.* 19, 2. 3. Clarac's *Musée de Sculpture III. pl.* 327. *n.* 2042, sogenannter Polydeukes); im Dresdner Antikenkabinet (ein grünmarmorner, s. Beckers *Augusteum* 109.); im vorm. Pal. Gentili zu Rom (s. Ed. Gerhards ant. Bildw. 68. 3.) und anderwärts. — Eine interessante Bronzegruppe, unter den Trümmern des alten Aventicum gefunden und nun im Museum von Avenches aufbewahrt, stellt den Kampf eines Athleten mit einem Löwen dar. Der Körper des Faustkämpfers ist nervig, seine Stellung wahr, sein Kopf von schönem antiken Karakter; der erwürgte Löwe ist gleichfalls von trefflichem Ausdruck, und die ganze Gruppe hat hohen Werth durch die Wahrheit der Darstellung. S. Fréd. Troyon's Bericht über die Alterthümer von Aventicum (Avenches in der Schweiz) im Kunstblatt 1845, Nr. 73. Vergl. auch Ritters *Ant. d'Avenches p.* 37. 38. — Beiläufig ist aufmerksam zu machen auf die interessante Beschreibung, welche der unter Kaiser Anastasius I. (491 — 518 nach Chr.) lebende Christodoros von Koptos über die Statue eines im höhern Mannesalter dargestellten Ringers von gewaltiger Muskulatur gibt. Vergl. das der griechischen Anthologie angefügte didaktische Gedicht: *Ἔκφρασις τῶν ἐν τῷ Ζευξίππῳ ἀγαλμάτων*, wo Christodor in 416 Versen eine poetische Beschreibung der Statuen liefert, die im öffentlichen Gymnasium des Zeuxippus sich befanden, einem grossen von Septimius Severus zu Byzanz erbauten Museum, in welchem die Werke der ältesten Meister aufgestellt waren, das aber später, um 532 nach Chr., durch eine Feuersbrunst unterging. Die Stelle über die Ringerstatue beginnt V. 228. — Schilderungen des Faustkampfes auf antiken Reliefen. Ein schönes Bildwerk im Appartamento Borgia im Vatikan stellt die sagenberühmten Cestuskämpfer *Dares* und *Entellus* (oder *Intellus*) im Wettkampfe auf Sicilien dar. (Eins der besten Blätter des Marco da Ravenna mit dem Monogr. *R. S.* vergegenwärtigt dies Relief nach Raffaels Abzeichnung. Entellus steht links, Dares vom Rücken gesehn in der Mitte; den Grund bildet ein Stück Cirkus.) Ferner Faustkämpfer auf Vasen (Ringkampf eines nackten Mannes und einer Frau mit Schamgürtel auf Volcentiner Gefässen), auf Gemmen und Münzen (Ringer auf M. von Selge und ein der Florentiner Gruppe ähnelndes Pankratiastensymplegma auf M. des Constantin), auf Wandgemälden der verschütteten Städte sowie auf römischen Mosaiken. (Im Neapler Museum eine aus grossen Steinen zusammengesetzte, aber vorzüglich feingearbeitete Mosaikplatte, welche von architektonischen Verzierungen, namentlich von grossen Säulen, begrenzt ist und deren innerster Raum zwischen einer Welleneinfassung auf dunkelem Grunde einen auf hoher viereckter Base stehenden nackten Faustkämpfer zeigt, dessen Arme mit den Cesten umwickelt sind.)

Faustulus der Hirt; s. den Art. „Acca Larentia."

Faustus, ein frühkristlicher Märtyrer, welcher Pfeile zum Attribut hat.

Faustus, Dr. Johannes; s. den Art. „Faustbilder."

Faxardo, ein jetztlebender spanischer Holzstecher, bekannt durch seine Betheiligung an dem 1842 zu Paris erschienenen Werke: *La Armeria Real ou Collection des principales pièces de la Galérie d'Armes anciennes de Madrid.*

Faxolus, der latinisirte Name des Malers Fassolo von Pavia. Von diesem bedeutenden Lionardisten besass zu Lanzi's Zeit der Fürst Braschi in Rom eine Madonna mit der Beischrift: *Bernardinus Faxolus de Papia fecit* 1518.

Fay, Josef, von Köln, Meister im romantischen Geschichtfache; s. den Art. „Düsseldorf" (III. 287, 302.) und den Art. „Elberfeld" (III. 391.)

Febronia, eine um Beginn des 4. Jahrh. lebende Heilige, welche zu Nisibis Blutzeugin des Kristenthums ward. Man stellt sie dar mit einer Krone auf dem Haupte und mit einem Schwert in der Hand. Letzteres deutet auf ihre Enthauptung während der sogen. Diokletianischen Kristenverfolgung.

Fecamp, Stadt am gleichnamigen Flüsschen im Departement der Nieder-Seine, besitzt noch eine sehr alte und weitläufig gebaute Abteikirche, wo man einen weissmarmornen Hauptaltar und den Fussboden des Chors mit buntem Marmor getäfelt findet. Sodann ist bemerkenswerth die Kirche de la Trinité mit der Kapelle de l'Agonie, wo sich ein herrliches, den Tod der Maria vorstellendes Skulpturwerk befindet. Von dem einst so berühmten Schlosse der normännischen Herzöge hat sich blos ein viereckiger Thurm erhalten, den das Volk *la Tour de Babilone* nennt. — Ueber die alte Benediktinerabtei von Fecamp vergl. Leroux de Liney: *Essai historique sur l'abbaye de F. (orné de trois gravures).*

Fechter, Klopffechter, die *Gladiatores* der Römer, bei den Hellenen Monomachoi und Hoplomachoi genannt; s. den Art. „Gladiatoren."

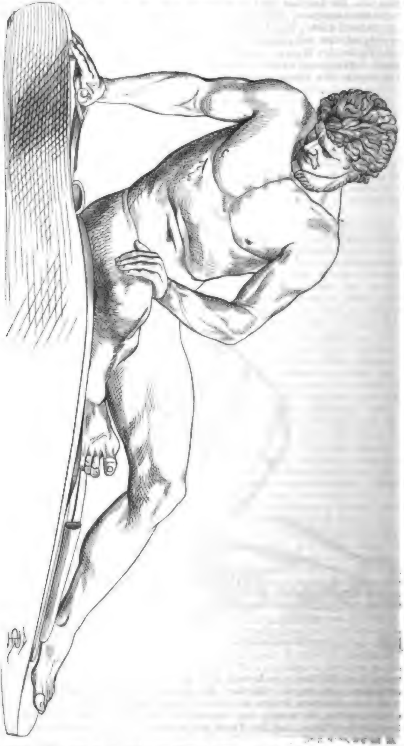
Fechter, borghesischer. Unter dieser conventionellen Bezeichnung wird die aus der Villa Borghese in den Louvre übergegangene Statue vom Efesier Agasias verstanden, welche durch Lessing für einen Chabrias, durch Mongez für einen Athlet, durch Gibelin und Hirt für einen Ballonschleuderer, durch Quatremère de Quincy für einen Hoplitodrom, durch Thiersch aber für einen vielleicht zu einer Gruppe des an Amazonenkampfbildern reichen Dianentempels zu Efesus gehörig gewesenen Achill im Kampfe mit der Penthesilea erklärt worden ist, wogegen Ottfried Müller einen Krieger annimmt, der mit Schild und Lanze einen Reiter abwehrte und ursprünglich zu einer grössern in Lysippos Art zusammengestellten Schlachtgruppe gehörte. Letztere Ansicht hat die meiste Wahrscheinlichkeit. Man hat dies berühmte Werk, das sich durch ächte Inschrift an der Stütze als eine Arbeit des Agasias (Hegesias) von Efesus ausweist, zu Anfange des 17. Jahrh. im Kaiserpalaste zu Antium ausgegraben, ganz nah bei dem Platze, wo man ein Jahrh. früher den sogen. Belvederischen Apoll gefunden hatte. Glücklicherweise ist dieses Meisterwerk hellenischer Bildhauerei, woran man den Uebergang vom strengen zum schönen Style studiren kann, in ziemlich gutem Zustande auf uns gekommen, denn nur die rechte Hand und der rechte Arm sowie das rechte Ohr sind Neuerungen daran. Weiteres besagt der Art. Agasias. — Abbild bei Maffei (*Racc.* 75.), Piranesi (*Stat.* 13.) und Clarac (*pl.* 304).

Fechter, der fallende und der sterbende, zwei berühmte antike Statuen grundverschiednen Karakters, welche beide sich im Museo Capitolino zu Rom befinden und den Fechternamen mit Unrecht führen. Der sogenannte fallende Fechter ist das vorzüglichst gearbeitete Exemplar der uns erhaltnen marmornen Nachbildungen des im Alterthum hochberühmten Diskobolos (Scheibenwerfers) von Myron, jenes Meisterstücks hellenischer Giesskunst, das noch zur Zeit des Satirikers Lukian, der an einer Stelle darauf Bezug nimmt, in Athen gewesen zu sein scheint. (Vergl. den Art. „Diskus.") Das beschädigt auf uns gekommene Marmornachbild in der Samml. des Kapitols ist offenbar nach dem erzenen Urbilde mit hoher Sorgfalt und Treue gefertigt, denn es entspricht entschiedner als alle andern Kopien dem Begriffe vom Myronischen Kunstwerke, den uns die Stelle bei Lukian und Quintilian gewähren. Ja der Torso zeigt eine so vortreffliche Arbeit, dass man darin einen Widerschein von der Kunst des grössten Athletenbildners erkennt. Der Rücken kann für ein Meisterstück gelten; die linke zusammengezogene Seite und Hüfte verdienen nicht minderes Lob. Für den Alterthumsforscher hat übrigens noch die nähere Betrachtung der Haararbeit an der Scham ein besondres Interesse. Man bemerkt nämlich daran die ältere hellenische Stylweise, welcher entsprechend das Schamhaar in sehr viele flache Löckchen gelegt ist, an denen selbst die Einzelhaare mit grossem Fleisse ausgearbeitet sind. Leider hat Monnot von Besançon, durch den man den kostbaren Tronk restauriren liess, das Motiv dieser Antike so missverstanden, dass er der Hand, welche den Diskus gehalten, einen Schwertgriff gab und dem linken Arm einen Schild zutheilte, um einen Gladiator herauszubringen. (Abbild in Righetti's Campidoglio, wonach unser Holzschnitt von Flegel gefertigt ist.)

Der sogen. sterbende Fechter (*Gladiatore moribondo*), früher in der Villa Ludovisi, stellt eine Person gemeinen Standes dar, was genugsam durch das Gesicht, durch die eine alte Hand, sowie durch die Füsse und Fusssohlen bezeugt wird, noch abgesehn von dem räthselhaften um den Hals gelegten und unter dem Kinn einen Knoten bildenden Stricke. Schwer ist die Entstehungszeit dieses merkwürdigen Denkmals alter Kunst zu bestimmen; doch mag die Vermuthung viel für sich haben, dass es ein Werk aus der Schule von Pergamum sei und dem 1. Jahrhundert vor Kristus angehöre. Ebenso schwer ist zu sagen, wen es eigenthümlich vorstellt; nur soviel ist sicher, dass es kein Fechter sein kann, denn der Dargestellte trug ein krummes Horn nach Art der römischen *lituí*, was gebrochen vorgestellt unter ihm liegt. Haare, Schnurrbart, Profil und der Strick um den Hals deuten überdies auf einen Barbaren. Winckelmann wollte in dieser Figur einen Ausrufer oder Herold, Fea einen spartanischen Trompeter oder auch den Schildträger eines Feldherrn erkennen. Beide Muthmaasungen müssen dahingestellt bleiben. Weit richtiger scheinen diejenigen zu sehen, welche hier einen barbarischen Krieger, etwa einen Gallier (Kelten) dargestellt finden. (Bei den Kelten namentlich war der Stutzbart gebräuchlich.) Die kunstreiche Anordnung der ganzen Figur, die natürliche Vorstellung eines sterbenden Mannes, dessen Kräfte allgemach schwinden, der geistreiche mit dem Ganzen meisterlich zusammenstimmende Gesichtsausdruck, das alles sind Eigenschaften, welche das Werk würdig machen des hellenischen Meisels und des Ruhmes, den es erhalten hat. Hingegen hat von den eigentlich griechischen Arbeiten keine so wenig elegante und man möchte sagen schlechtweg natürliche Formen. Die Gestalt

ist daher nicht anziehend, mit wie grosser Kunst und Wissenschaft sie übrigens auch ausgeführt ist. Die Umrisse sind fliessend, doch die Hautfalten und die Winkel, wo Glieder zusammenstossen, tief und kräftig angegeben. Offenbar ging des Künstlers Zweck zuvörderst dahin, einen gemeinen aber fysisch tüchtigen Menschen mit vollkommen entwickelten Gliedmaasen treu nachzubilden. Der Ausdruck, so künstlich durch alle Theile des Werkes gehalten, so poetisch gedacht, könnte ohne Zweifel einer edlern Einkleidung würdig erachtet werden und ist vornehmlich am Kopfe ungemein gelungen. Der Athem scheint aus dem geöffneten Munde zu dringen; die Augen starren und brechen; es kraust sich die Stirn wie im Todesschauer, und die Haare sträuben sich empor. Obschon dies Marmorwerk glatt polirt ist, erscheinen dennoch an verschiednen Stellen die Spuren eines kühn geführten Eisens. Restaurirt sind die Nasenspitze, der rechte Arm von der Schulter an, die linke Kniescheibe nebst den Zehen beider Füsse, und der Theil des Sockels, auf den sich die Rechte stützt, mit einem Schwerte und einem zweiten Blashorne. Alle diese Ergänzungen sind von Meisterhand gefertigt und sollen, was nicht eben unwahrscheinlich ist, von Michelangelo herrühren. (Abbildungen vom sterbenden Fechter in Bottari's *Museum Ca-*

pitolinum III. tav. 67, 68; in Maffei's *Raccolta di Statue, tav.* 65; in Montfaucon's



Antiq. expl. III. part. 2. *p.* 155; im *Musée franç. II.* 22. Vergl. noch *Bulletin universel, Sct. VII.* 1830. *Août.*) Laut Ottfr. Müller möchte diese liegende Statue eine

Eckfigur jener Schlachtgruppe gebildet haben, welche König Attalos von Pergamon in Folge seines Sieges über die Kelten als ein Weihgeschenk für Athen fertigen liess. Derselben die Keltenniederlage schildernden Statuenreihe dürfte die Gruppe angehören, welche man fälschlich „Arria und Pätus" nennt. — Ueber den sterbenden Kelten hat man eine besondre Schrift von Nibby: *Osserv. sopra la statua volg. app. il Gladiator moribundo.* Rom 1821.

Fechter mit dem Löwen, *Bestiarius,* antikes Bildwerk im Museo Chiaramonti (im Vatikan), Nr. 312 daselbst. Aehnliche Bestiarii auf Gemmen und Grablampen.

Fechtkunst. Werke darüber. 1) *Der Alten Fechter gründliche Kunst. Mitsampt verborgenen heymlicheyten, Kämpffens, Ringens, Werffens etc. Figürlich fürgemalet, bissher nie añ tag kommen. Zu Franckfurt am Mayn, bei Christian Egenolph.* (Verfasst von Hans Lebkommer von Nürnberg. Die vielen guten Holzschnitte, vielleicht nach Albr. Dürer, sind von Hans Brosamers Hand und in den zum Theil aus Versen bestehenden Text eingedruckt.) — 2) *Gran Simulacro dell arte e dell' uso della Scherma di Ridolfo Capo Ferro da Cagli, Maestro dell Eccelsa natione Alemana nell' inclita città di Siena. Dedicato al Ser. Sig. Don Federigo Feltrio della Rovere, Principe dello Stato d'Urbino. In Siena etc.* 1610. (Die 45 Blätter dieses interessanten Werks, in Querfolio, sind von Raffaello Sciaminossi gezeichnet und gestochen.) — 3) Gymnastik und Agonistik der Alten, von J. G. Krause. Halle 1835.

Feddes, Name zweier holländischer Künstler. Der eine, Pieter F., blühte in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. als Maler und Radirer zu Harlingen, daher derselbe auch mit dem Namen Pieter van Harlingen (*Petrus Harlingensis*) sich bezeichnet. Von seinen Gemälden ist uns keins bekannt; laut Descamps soll er sowohl in Oel als auf Glas gemalt haben. Etwas mehr weiss man von seinen Aetzarbeiten Mit breiter und geistreicher Nadel lieferte er historische, allegorische und porträtliche Blätter. Nach eigner Erfindung stach er den Tod der heil. Jungfrau (1612), die um einen Tisch versammelten Evangelisten (1613) und apart den Evang. Johannes mit Feder und Buch etc. — Ein andrer Feddes ist uns nur durch ein Fruchtstück bekannt, welches der Thierlandschafter Wegener zu Dresden besitzt. Es ist ein schönes, im Geschmacke der Heems componirtes und gemaltes Bild, mit der Bezeichnung: *S. Feddes.* Wahrscheinlich ist dieser Maler ein Verwandter oder Nachkomme des Erstgenannten.

Feder der Alten, Stylos, *Stilus*, *Calamus*. Die antike Schreib- und Zeichnungsfeder hat man als einen Griffel aus Bux, Erz, oder Rohr zu denken. Vom Rohre zum Schreiben handelt Plinius im 16. Buche seiner *Hist. nat., c.* 62. Er berichtet, dass das ägyptische Rohr, welches schon mit dem Papyrus verwandt sei, gewöhnlich gebraucht werde, dass aber das Knidische und Asiatische Rohr am Anäitischen See noch bessere Schreibinstrumente abgäben. Dieses Schreibrohr (Kalamos) ward ähnlich unsern Federn zugeschnitten, was durch ein eigenes Schneidinstrument geschah. Es hat sich das Abbild einer solchen Rohrfeder nebst Tintenfass auf einem herkulanischen Wandgemälde erhalten. (Vergl. den Art. Calamus.) Während die Rohrfedern hauptsächlich zum Schreiben auf Papyrus dienten, gebrauchte man die buxenen und eisernen Griffel oder Stiele zum Schreiben auf hölzernen wachsüberzogenen Täfelchen, wo es sich um Briefe handelte oder um Concipirungen, die später ins Reine gebracht werden sollten. Häufig liest man davon in den Episteln des Cicero und des Plinius. Der Holz- oder Metallgriffel war am einen Ende zugespitzt, am andern aber, zum Ebenen der Wachstafel, breit und lang. Vom Doppelgebrauch des Schreibstieles zum Glätten des Wachses und zum Einstechen der Buchstaben leitet sich auch die lateinische Frase: *stylum vertere.* Die Schreibtafeln (*Pugillares*, die Palimpsesten der Griechen) waren laut Plinius schon vor dem Troerkriege bekannt. Herodot erzählt, Demaratus von Korinth (der Ansiedler in Etrurien) habe eine Schreibtafel genommen, das Wachs davon abgekratzt und in das Holz der Tafel geschrieben; dann habe er Wachs auf die Schrift gegossen, damit die Wächter der Wege nach Griechenland nichts auf der Tafel fänden. — Eiserne Griffel waren zu unsicher zum Schreiben und dienten mehr zum Graviren auf Hornscheiben, Elfenbein- und Metallplatten, wo sie zur Ziehung möglichst scharfer Linien an ihrer Stelle waren. In dieselbe Griffelklasse gehört der Brennspatel der alten Enkaustik, das sogen. *Viriculum.* — Griffel von Federart aus Rohr oder Bux spielten eine besonders wichtige Rolle in der Vasenmalerei. Dass die feinen, ganz dünnen oder auch sehr pastos hervorspringenden Linien der Vasenbilder durch geübte Hand mit der Feder dargestellt wurden, erhellt deutlich genug aus den zufällig entstandenen und zurückgebliebnen Doppelzügen feiner Linien, die offenbar von der ziehenden Spalte herrühren, welche entweder mit unzureichender Farbenflüssigkeit erfüllt war oder zu sehr sich getheilt

hatte. Wie neuere Versuche dargethan, saugt in der That völlig geglätteter, ausgetrockneter oder gebrannter Thon auf seiner Oberfläche die Feuchtigkeit der mittels Feder aufgetragnen Glasurfarbe so schnell und vollkommen ein, dass die Züge, weit entfernt zu fliessen, in grösster Schärfe und Regelmäsigkeit stehen bleiben.

Federer, Name eines um 1650 zu Regensburg thätigen Stempelschneiders (dessen Werke die Chiffre *H. F.* tragen) und eines jetztlebenden Steinzeichners zu Ulm, welcher unter andern fünf von Ed. Mauch 1827 gemachte Zeichnungen nach Barthel Zeitbloms Altarbildern auf dem Heerberge (heil. Jungfrau, Engel Gabriel, Anbetung des Kristkindes, Darstellung im Tempel, Brustbild Zeitbloms) lithografirt hat.

Federköcher, Attribut des heiligen Hermann Josef.

Federvieh nennt man das zahme Geflügel (Hühner, Truthühner, Pfauen, Enten, Gänse, Schwäne, Tauben etc.) im Gegensatze zum Federwild, dem jagbaren Geflügel (Rebhuhn, Schnepfe, Fasan, Auerhahn, Wildgans, Wildente etc.). Bekanntlich haben vornehmlich die Niederländer als Geflügelmaler sich ausgezeichnet. Einzelne derselben, unter welchen Hondekoeter obenansteht, haben die Schilderung des Federviehlebens zu einem besondern Genre in der Thiermalerei ausgebildet. Andre haben zahmes und wildes Geflügel, lebend oder todt, zum sachlichen Inhalt eigentlicher Genrebilder (Geflügelhändler, Köchinnen etc.) gemacht oder blos todtes Geflügel in sogenannten Stillleben zur Ansicht gebracht. Die namhaftesten Geflügeldarsteller seit der 2. Hälfte des 16. Jahrh. sind: Joachim Buecklaer (einer der frühsten, blühend um 1560), Adrian van Utrecht, Alexander Adrieanssen, Evert und Willem van Aelst, Peter Caulitz, William Ferguson, Albert Flamen (der zwar zunächst durch seine Fischstudien Namen erworben, aber auch in der Federviehzeichnung sich hervorgethan hat, worüber uns noch eine ansehnliche Anzahl Geflügeldarstellungen dieses Malers belehrt), Jan Fyt, N. van Gelder, Herrman van Hahn, Joh. Georg und Phil. Ferd. von Hamilton, Melchior Hondekoeter, David de Koning (Federwild), C. Lilienbergh (oder Lilienburgh), Gabriel Metsü, Abr. Mignon, Corn. Sachtleven, Aart Schouman, Frans Snyders, Adrian van der Velde, Jan Weenix u. A. Vorzügliche Federvieh- und Federwildstücke in den Gallerien zu Pommersfelden (Fyt, Hondekoeter, Mignon, Weenix), Berlin (Adrieanssen, E. und W. van Aelst, Caulitz, Ferguson, Fyt, Lilienbergh, Weenix), Dresden (Fyt, Hondekoeter, Lilienbergh, Metsü, Mignon, Snyders, Weenix), Wien (Buecklaer, Fyt, van Gelder, van Hahn, Hamilton, Hondekoeter, Koning, Weenix), Schleissheim (Snyders), Stuttgart (Georg von Hamilton, Hondekoeter), Frankfurt am M. (Mignon, Weenix), Nürnberg (Adr. van der Velde), Augsburg (Evert van Aelst, Jan Fyt), Mannheim (Hondekoeter), Karlsruhe (Hondekoeter, Weenix), Köln (Hondekoeter) und in vielen anderwärtigen Sammlungen. — Schon im klassischen Alterthum wurde Federvieh sowohl von Malern als Bildnern glänzend dargestellt. So erzählt man z. B. von Protogenes, dass er auf einem grossen Figurenstücke so vortreffliche Hühner angebracht hatte, dass die Beschauer ihr Auge lediglich am Geflügel weideten, was den Meister, der seine Ehre von den Figuren, nicht von Beigaben ärnten wollte, in grossen Zorn versetzte und bis zur Vernichtung des Gemäldes trieb. — Häufig waren bei den Alten Schilderungen von Hahnenkämpfen, Taubenliebschaften etc. Allbekannt ist das Taubenmosaik im Kapitolinischen Museum; nicht minder preiswürdig ist aber eine immitten einer tiefen Lepaste gemalte Vorstellung von Hahn und Henne, welches vortreffliche Ueberbleibsel antiker Malerei im zweiten Gefässkasten des Wiener Antikenkabinets bewahrt wird. In der Bildnerei begegnen wir Knaben mit Enten, Gänsen und Schwänen, Mädchen mit Tauben, Amoren und Göttinnen mit Geflügelattributen (Tauben, Hähnen, Schwänen und Pfauen), sowie selbständigen Federviehgebilden. Zwei antike, vergoldet gewesne Enten von guter Erzarbeit trifft man im Conservatorenpalast zu Rom, und zwei ebenfalls erzene und einst vergoldete Pfauen, aus dem Mausoleo Kaiser Hadrians herrührend, in der Bramantischen Nische am Ende des Belvederischen Gartens. Jeder der Pfauen hat 4½ röm. Palm Höhe. — Auch im Mittelalter fehlte es nicht an Federviehbildnern. Das glänzendste Beispiel bietet Pankraz Labenwolf mit seinem bronzenen Gänsemännchen auf dem Brunnen hinter der Frauenkirche zu Nürnberg. Das Bäuerlein trägt unter jedem Arme eine Gans, aus deren Schnabel das Brunnenwasser herabfliesst. Die Thiere sind von höchst ansprechender Naturbildung.

Federwild, s. den vor. Art.

Federzeichnung, s. den Art. *Zeichnung*.

Fedi, Pio, Bildhauer zu Florenz. Von ihm ein sterbend hingesunkener Sebastian, welcher zu den besten Skulpturwerken der Florentiner Ausstellung im J. 1844 zählte.

Feid, Josef, geb. zu Wien 1807, zählt zu den vorzüglichsten deutschen Landschaftern. Er fasst die Natur im grossen Style auf und weiss mit einer im hohen Grade würdigen und tüchtigen Behandlung eine seltene Anspruchlosigkeit zu verbinden. Er liebt die schweigsame, feierlich ernste oder stillbehagliche Waldeinsamkeit, in die er den Beschauer seiner Schilderungen vielleicht mit selbst ungeahnter Macht versetzt. In der Belvederegallerie zu Wien sieht man drei Stücke von ihm: eine waldige Gegend mit badenden Nymfen im Vorgrunde, die durch das Erscheinen eines Hundes aus einem Gebüsche erschreckt werden (bez. *Jos. Feid* 1828, hoch 1 F. 1½ Z., br. 1 F. 5 Z.); ein Naturstudium aus der Gegend des Schneeberges, Waldpartie mit zwei Mönchen im Vorgrunde und mit einem Heiligenstandbilde nebst davorknieenden Leuten weiter rückwärts am Wege (bezeichnet nur mit dem Namen, übrigens gleichen Formats); eine Waldlandschaft mit grosser Eiche im Mittelgrunde an einer kleinen Lache, in welcher zwei Hirsche stehen (bez. *Jos. Feid* 1841, hoch 3 F. 6 Z., br. 4 F. 3 Z.). — Die Wiener Ausstellung 1845 brachte von ihm einen Wald mit Sumpf und eine Waldlandschaft mit Buchen. Beide Bilder gehören zu den besten Erzeugnissen Feids, der in der Behandlung des Baumschlags ein vollendeter Künstler genannt werden muss. Diese Arbeiten wurden vom Wiener Kunstverein erworben.

Feigenbaum, Attribut des Märtyrers Sabas, der mit den Fingern an einen solchen gehängt ward.

Feigenmilch gebrauchten die mittelalterlichen Temperamaler zur Bereitung ihres Farbenbindemittels, das in Vermischung des Eigelbs mit der Feigenmilch (vielleicht selbst unter Zusatz von Essig) bestand. Wahrscheinlich haben schon Hellenen und Römer sich der Feigenmilch beim Malen bedient, denn sie machten, wie man durch Plinius erfährt, mancherlei Nutzanwendung von diesem Naturstoffe und kannten sicher wenigstens den Eidotter als Mittel zur Farbenbindung.

Feilner, Kunsttöpfer zu Berlin, unter dem die Thonbildnerei daselbst zu hoher Ausbildung gediehen ist. Dieser Meister kam dem grossen Schinkel sehr zu Statten, namentlich bei Schmückung der backsteinenen Werderkirche Berlins. Mit Hilfe der Feilnerschen Werkstatt ward es möglich, das Hauptportal dieser Kirche gothisirenden Styls so trefflich zu zieren. Hier sieht man Feilners Meisterwerk zwischen den beiden Pforten in der Höhe: die ganz in Thon gebrannte Kolossalstatue des Erzengels Michael nach der Vorbildung Ludwig Wichmanns. — Meister Feilners eigenes Haus, wozu ihm Schinkel die Anordnung machte, ist ein Kunstwerk schönster Art. Es liegt in der unansehnlichen Hasenhegergasse versteckt und ist, ohne Putz, aus sehr sorgsam bereiteten Ziegeln aufgemauert, wo jedesmal nach einigen Schichten gewöhnlicher Art eine von violetter Glasur, in harmonischem Verhältniss zur Farbe des gebrannten Thones, folgt. Reich geziert sind besonders die Innerseiten der Fensternischen (Leibungen), sowie auch ein grosser Erfindungsreichthum sich in den Bildwerken an den Fensterbrüstungen ausspricht. Dies Haus war im Kleinen das Vorstudium zu dem, was Schinkel im Prachtgebäude der neuen Bauschule Berlins leistete.

Feistenberger (oder Faistenberger), Name mehrer Tyroler Künstler. Andreas, geb. zu Kitzbühel in Tyrol 1646, war ein sehr geschickter Bildschnitzer und hinterliess namentlich zu München, wo er 1735 starb, schätzbare Werke (Holzbildgruppe des Abraham und Isaak in der Theatinerkirche, die Holzbildsäulen der vier Kirchenlehrer sowie der Apostel Andreas und Paulus in der Peterskirche). — Anton, geb. zu Innspruck 1678, gest. zu Wien 1721 oder 22, war ein fleissiger Landschafter, Schüler des Bouritzsch, Nacheiferer des Kaspar Dughet und Lehrer des Josef Orient. Man sieht von Anton z. B. in der Belvederegallerie zu Wien einen „Wasserfall zwischen grossen Felsenmassen, wo rechts eine Bergstrasse vorbeiführt, auf welcher Reisende von Räubern angefallen werden.“ (Eine Leinwand von 5 F. Höhe und 7 F. Breite.) Dresden besitzt von ihm das ähnlich grosse Bild einer „Waldgebirgstrasse mit Räuberanfall“ und ein fast gleich grosses Stück, wo weite Fernen, Hochgebirge, mit schönen Bauten besetzte Anhöhen, Baumgruppen und Wasserfälle eine wechselreiche Landschaft bilden, die noch durch Staffage beseelt wird. Alex. Bredael und Joh. Graf malten ihm die kleinen Figuren in seine Naturstücke; wogegen Anton seinen Freunden, z. B. dem Pferde-Hamilton, mit dem Landschaftlichen aushalf. — Bruder und Schüler Antons war Josef F., geb. 1684, gest. zu Wien 1735. Von ihm zwei Bilder in der kais. Gallerie: eine Landschaft mit einzeln stehendem hohen Berge im Hintergrunde und eine mit kleinem Wasserfalle und etlichen Hirten im Vorgrunde. Beide Stücke von gleicher Grösse, 3 F. 10 Z. hoch, 4 F. 1 Z. br. — Simon Benedikt F., geb. zu Kitzbühel 1695, gest. zu Rattenberg (in Tyrol) 1759, Neffe des Bildschnitzers Andreas, Schüler des Rottmayr und der Wiener

Akademie, hatte Ruf als Freskomaler. Seine Leistungen trifft man in den Kirchen zu Brixen, Elmau, Jochberg, Kirchberg, Kirchdorf, Kitzbühel, Oberndorf, Passau, Pillersee, Rattenberg, Reit und Stuhlfelden.

Fejércse im Beregher Komitate Ungarns, Fundort römischer Alterthümer. Grössere und kleinere daselbst 1830 aufgefundene Ringe sind ins Wiener Antikenkabinet gekommen.

Felder, Hans, ein Würtemberger, der im J. 1479 nach Zürich berufen ward, wo er die Wasserkirche an der Limmat erbaute. Dieselbe ist höchst einfach und schmucklos, dafür aber reinen Styles, und hat die Gestalt eines in hübschen Verhältnissen gehaltnen Chors, an dem sich ringsum schlanke Strebpfeiler erheben, die in Verbindung mit den hohen geschmeidigen Spitzfenstern dem Aeussern den altdeutschen Typus verleihen. Das Ganze wie alles Einzelne zeichnet sich durch gefällige Formen aus, und das Kirchlein (jetzt zur Stadtbibliothek dienend) macht besonders, wenn man es vom obern Kai in der Hafengegend betrachtet, einen sehr günstigen Eindruck.

Feldheiliger, Schutzpatron der Feldfrucht, ist Jodokus oder Josse de Ponthieu, welcher mit seinem Bischofstabe in dürres Erdreich stiess, wo das Wunder geschah, dass sofort frische Wasser emporquollen.

Feldweg, Joh. Kristian Gustav, geb. 1814 bei Leipzig, übte erst die Lithografie und bildete sich später unter Pescheck zum Kupferstecher. Die Arbeiten dieses in Leipzig thätigen Künstlers bestehen meist in Architekturstichen, worin er Achtbares leistet. Blätter von ihm findet man in Puttrichs „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen" (in den Lieferungen, welche Erfurt, Meissen, Mühlhausen, Paulinzelle, Wartburg, Landsberg und Petersberg bei Halle betreffen), in Rombergs „Zeitschrift für praktische Baukunst" und in Hecks „Bilderatlas zum Brockhausischen Conversationslexikon" (Architekturen und Maschinerien). Auch sind einige der bei Romberg erschienenen „Vorlegeblätter von Fr. W. Holz" durch Feldweg gestochen.

Félibien, André, gest. 1695 in einem Alter von 76 Jahren, war französischer Gesandtschaftssekretär zu Rom, wurde durch seinen Umgang mit Poussin ein begeisterter Freund der Malerei und trat in Folge dessen mehrfach als Kunstschriftsteller auf. Im J. 1667 erschienen durch ihn zu Paris die *Conférences de l'Académie roy. de Peinture et de Sculpture* (in 4.); ebendaselbst 1676 und wiederholt 1690 und 97: *Principes de l'Architecture, Sculpture et Peinture, avec une Dictionnaire de termes propres de ces arts;* im J. 1677 das Prachtwerk in Grossfolio: *Tableaux du Cabinet du Roi* (24 Kupfer nebst Text); im J. 1685, und wiederholt 1690, 1705 und 1726 zu Paris in sechs Duodezbänden: *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus excellens Peintres anciens et modernes.*

Félibien, J. Fr., Autor des 1687 zu Paris erschienenen *Récueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes.*

Felicianus, Märtyrer zu Rom im J. 287, wird in bischöflicher Tracht und mit einer Zange (dem Wahrzeichen seines Martertodes) dargestellt.

Felicitas, Name einer römischen Göttin, einer kristlichen Märtyrin und einer sagenhaften, nur in der romantischen Dichtung auftretenden Kaiserin.

I. Felicitas, ein mit der Eudaimonia (Göttersegen, Glückseligkeit) und der Eutychia (Gutglück) der Hellenen zusammenstimmendes göttliches Wesen, in welchem der Begriff des entschiednen Glücks, des segenreichen Zufalls personificirt erscheint. Die Felicitas (Eutychia) besagt also mehr denn Fortuna (Tyche), womit im Allgemeinen nur das Walten des Zufalls besagt ist, obschon dabei meist an den günstigen Zufall, an das eigentliche Glück gedacht ward. Als Glückverkünderin finden wir die Felicitas der Griechen, die Eutychia, öfter in reichen Gruppen und Scenen auf irdenen Gefässen, wo sie also dem Beschauer sogleich von dem erwünschten Erfolge der dargestellten Handlung Kunde gibt. Wir nennen nur die treffliche Darstellung auf der bilderreichen, in der Karlsruher Sammlung befindlichen Vase mit dem Urtheile des Paris. Die Glückverkünderin sitzt hier in einer höhern Stellung als das Hauptpersonal, und zwar oberhalb der Afrodite, bekleidet mit faltenreichem Gewande und geschmückt mit einer Stirnbinde. Sie hält in beiden Händen einen Kranz, der eben erst um das Haupt gewunden werden soll und darum noch nicht geschlossen ist. Ueber ihr ist der Name *ΕΥΤΥΧΙΑ* angebracht. Hinter ihr steht eine Begleiterin, vielleicht eine Hora. Diese hält in der abwärts sinkenden Hand einen geschlossenen Kranz bereit, den sie auf das Haupt Afroditens, der Siegerin des hier veranschaulichten Wettkampfes, herabgleiten zu lassen scheint. Auf ähnliche Weise findet man anderwärts das Waffenglück, das Eheglück etc. durch die Eutychiafigur angedeutet. (Vergl. Friedrich Creuzers Auswahl unedirter griechi-

scher Thongefässe der grossherz. Badischen Sammlung, mit lithogr. Umrissen; Heidelberg 1839.) — Die Felicitas hatte zu Rom ein besondres Heiligthum, das von Lukull gestiftet war, aber unter Kaiser Claudius abbrannte. Häufig sieht man sie auf Römermünzen, mit dem Modius auf dem Haupte, mit dem Hermesstabe in der Hand und auf einem Füllhorne ruhend; doch sind ihre Attribute verschieden je nach dem Gegenstande des Glücks. Die römische Felicitas hatte übrigens einen Verwandten, den „guten Erfolg", *Bonus Eventus*, dessen Bild man auf Ringen als Amulet trug. Derselbe besass ein Heiligthum auf dem Marsfelde. Dargestellt ward er in jugendlicher Kraft mit wechselnden Symbolen. Ein Niccolo orientale in der Neapler Kameensammlung zeigt ihn als Jüngling mit Aehren und Patera vor einem brennenden Altare.

II. Felicitas die Heilige, eine frühkristliche römische Matrone, welche mit Palme und Kreuzscepter abgebildet wird und für die Patronin männlicher Nachkommenschaft gilt. Sie hatte sieben Söhne: Januarius, Felix, Philippus, Silvanus, Alexander, Vitalis und Martialis, mit welchen sie im J. 160 zu Rom den Martertod erlitt. Man enthauptete ihre Söhne und hielt ihr die abgeschlagenen Köpfe entgegen, während sie stehend im Oelkessel ihr Ende erwartete. Die Feier ihres Martyriums fällt auf den 10. Juli. Eine berühmte Darstellung der Marter der heil. Felicitas bietet das nach Raffaels Entwurf ausgeführte Wandgemälde in der Kapelle des am rechten Tiberufer einige Miglien von Rom liegenden Castel Magliano, Lustschlosses Leo's X. *Marcantonio Raimondi* stach dieses Bild nach einer von Raffael selbst für den Stich gelieferten Zeichnung, welche — wie es scheint — verloren gegangen ist. Gut nachgestochen ward das Marcantonische Blatt durch René Boyvin (in Marco Ravignano's Weise), Etienne de Laulne u. A. m. Ein grosser alter Holzschnitt enthält dieselbe Composition mit einigen Aenderungen und Weglassungen und der falschen Angabe als Marter der heil. Cäcilie. — Noch sind zwei alte Handzeichnungen der Felicitasmarter vorhanden (in der Samml. des Erzherzogs Karl zu Wien), welche man — laut Passavant — mit Unrecht dem Raffael zugeschrieben hat. Die eine ist auf blauem Papier in Bister und Weiss ausgeführt und durch die Lithografie von Pilizotti bekannt. Sie befand sich sonst in der Samml. des Grafen Arundell, dessen Stempel sie noch trägt. Die andre Zeichnung (deren geringe Abweichung darin besteht, dass die beiden Männer mit den Köpfen der zwei enthaupteten Söhne etwas entfernter von dem knieenden Manne stehen und eine ganz gleiche Stellung der Beine haben) ist mit der Feder gemacht, in Sepia getuscht und mit Weiss gehöht, aber jetzt so stark überarbeitet, dass sie keinen Anhalt mehr zur Entscheidung der Aechtheitsfrage gibt. — Von spätern Darstellungen wäre etwa erwähnenswerth: das die Felicitas mit ihren sieben Söhnen schildernde Plafondgemälde von Johann Evangelist Holzer in der Klosterkirche des Benediktinerstifts zu Schwarzach am Main.

III. Kaiserin Felicitas, eine Hauptfigur in der durch Ludwig Tiecks Dramatisirung bekannten Romanze vom Kaiser Oktavian. Der drollige Pasquino im Tieckschen Lustspiel resumirt einen Theil der Geschichte wie folgt: „Erst liegt der Kaiser auf den Knieen, fast sieben Jahre hindurch, lässt in allen Kirchen für sich beten, besucht die Wallfahrtsörter, nimmt mit allen Doktoren im Lande Rücksprache, um ein Kind zu erzeugen. Plötzlich bekommt er zwei; nun sollen sie, zusammt der Mutter, ins Feuer geschmissen werden. Darauf vergibt er es ihr endlich, dass sie ihm Kinder zur Welt gebracht hat, schickt sie aber alle hinaus in den ungeheuren Wald, der voller Mörder und wilder Thiere steckt, dort mögen sie sehn, wie sie zurecht kommen." — Eine der dichterisch schönsten Episoden des Tieckschen Märchenspiels hat der Würzburger Johann Halbig in München zur Bildung einer kleinen Gypsgruppe benutzt, die sich jetzt im Besitze des Herzogs von Leuchtenberg zu Petersburg befindet. Diese etwa 18 Zoll hohe Gruppe zeigt uns Felicitas mit der Löwin, die ihr Knäblein in der Wüste gesäugt. In diesem (wie wir hören, selbst galvanoplastisch vervielfältigten) Kunstwerke ist das geistige Wechselverhältniss zwischen menschlicher und thierischer Natur auf eine schöne Weise zur Anschauung gebracht; wir sehen die Gemahlin des Kaisers ihr wiedergefundenes Söhnlein mit höchstem Entzücken an ihr Mutterherz emporheben, während die Löwin zu dem Kinde, ihrem zeitherigen Säuglinge, und zu der neuen Mutter, ihrer nunmehrigen Gebieterin, stummfreudig emporblickt.

Felix, ein römischer Steinschneider, der sich als Sohn des *Calpurnius Severus* bezeichnet. Vergl. Bracci T. II. tab. 75. Auf einer Gemme in der Sammlung Strozzi hat Visconti (Op. var. II. p. 192) den Namen nachgewiesen. Vergl. noch Rochette: Lettre à Mr. Schorn, p. 42.

Felix a Cantalitio, ein heiliggesprochener Kapuziner, welcher 1587 zu Rom

starb. Sein Festtag ist der 18. Mai. Die Darstellungen zeigen diesen Heiligen als Kristkindträger, weil die Legende erzählt, dass die heil. Jungfrau einst, als er inbrünstig vor ihr gebetet, ihre Arme aus dem Bilde gestreckt und ihm ein Weilchen das Kind zur Herzung gegeben habe. — Von *Giacinto da Gimignano* (Schüler Poussins) existirt ein malerisches, zierlich radirtes Blatt von 12 Zoll Höhe bei 9 Zoll Breite: der Kapuziner Felix mit dem Jesuskinde vor der Madonna auf Wolken, nebst anbetender Engelschaar. — *Franz Fischer* zu Prag († 1740) stach zwei verschiedne Vorstellungen des Felix a Cantalitio nach uns unbekannten Originalen. — St. Felix dem die Maria erscheint, Blatt aus dem J. 1615 von *Rafael Sadeler*. — Bruder Felix aus Mariens Händen das Kristkind empfangend, Gemälde des Kristian Wink von Eichstätt in der Kapuzinerkirche zu München.

Felix von Nola erscheint in Diakonentracht und hat zum Attribut einen zerbrochenen Topf, weil er im Gefängnisse auf Scherben schlafen musste. Sodann zeigen manche Abbildungen auch seitwärts eine Höhle mit Spinngewebe, weil derselbe Felix einst durch letztres gerettet ward, als er vor seinen Verfolgern in eine Grotte geflüchtet war. Dieser Heilige, dessen Fest auf den 14. Febr. fällt, wird als Schutzpatron gegen allen durch Meineid erwachsenden Schaden betrachtet. Falsche und meineidige Betheurungen seiner Feinde hatten bewirkt, dass er, der Diakon, statt des Bischofs Maximus von Nola, der in der Verfolgung unter Decius geflohen war, gefangen genommen, in Ketten gelegt und arg misshandelt wurde. Indess ward er wunderbarlich aus seinen Banden befreit.

Felix der Papst, Märtyrer im J. 274. Sein Marterzeichen ist das Schwert. Sein Todestag, himmlischer Geburtstag, fällt den 30. Mai; die Feier seiner Gebeinversetzung den 22. Dez. — Seine Marter findet man z. B. von *Palma dem Jüngern* dargestellt (in Sta. Afra zu Brescia).

Felix in Pincis kennzeichnet sich durch den Griffel.

Felix und **Regula,** heilige Geschwister und Märtyrer, bekannt als Schutzpatrone von Zürich, in dessen Staatssiegel sie nebst dem heil. Exuperantius figuriren. Felix war Ritter der Thebaischen Legion, daher ihm das entsprechende römische Kriegerkostüm zukommt. Bruder und Schwester halten ihr abgeschlagenes Haupt in der Hand oder tragen es unterm Arm. Laut der Legende hatten sie um das J. 312 am Flusse Lindomat (Limmat) bei der Burg Turicum eine Hütte erbaut, um hier mit Fasten und Beten das vermeintlich gottgefälligste Leben zu führen. Nützlich wurden sie der Welt nur durch ihre Bemühungen, das Kristenthum in ihrer Gegend zu fördern. Sie und ihr Gefährte Exuperantius waren die Ersten, welche dem Volke des Lagerpunkts Turicum (Zürich) das Evangelium predigten, und verfielen dafür der Verfolgung des dort stationirten Römerhauptmanns Decius. Nachdem sie allen Drohungen und Peinigungen Standhaftigkeit entgegengesetzt, entledigte sich ihrer der rohe Römer durch das beliebte Mittel der Köpfung. Engel sollen die Leiber und Köpfe des Märtyrerpaars von der Richtstätte am Ufer der Limmat gehoben und 40 — 60 Ellen weit nach der Anhöhe, worauf jetzt das Züricher Grossmünster steht, getragen haben. Nach andrer Version der Legende wären die Enthaupteten sofort wieder aufgestanden und hätten ihre Häupter auf die Höhe getragen, um hier bestattet zu werden. Exuperantius, sagen manche Heiligenbücher, habe die Marter mit Felix und Regula zusammen bestanden und gleiches Mirakel gethan. Der den drei Märtyrern heilige Tag ist der 11. September. Ihnen wurde Zürichs Grossmünster und Frauenmünster geweiht. Am Portale der Nordostseite des Grossmünsters sieht man oben eine alte Figur mit Bart und Knebelbart, die den Märtyrer Felix vorstellen soll. Er hält mit beiden Händen dem Beschauer eine offne Schriftrolle entgegen. Das Haupt ist umgeben mit Heiligenschein; die nackten Füsse sollen sein Leben im Himmel, wo man ohne Schuh und Stiefel fortkomme, bezeugen. Eine zweite Figur daselbst, vielleicht der Gehilfe Exuperantius, ist bartlos und bekleidet mit einem bis auf die Füsse niederreichenden Leibrock. Dieser Mann hält nach Predigerweise die rechte Hand in die Höhe. Die dritte Figur daneben erscheint als Engel mit grossen Flügeln, der ein Kind (wohl Symbol der Märtyrerseelen) auf den Händen trägt. An einem Pfeiler im innern Grossmünster ist ein Hautrelief angebracht, das einen König zu Pferd und vor ihm zwei Figuren zeigt. Jener soll Karl der Grosse oder Kaiser Otto sein, könnte aber auch den röm. Befehlshaber Decius bedeuten; das Paar davor sind Felix und Regula, Felix ganz im Kostüm der rohen Portalfigur entsprechend. Ein Bild der drei Märtyrer trifft man auf der Wasserkirche, wo jetzt die Züricher Stadtbibliothek aufgestellt ist.

Fell, Attribut des h. Abraham von Chidane, des h. Hilarion, des Täufers Johannes und des h. Onufrius. Oft werden auch Kain und Abel, namentlich Erster, mit einem Fellschurz bedacht.

Fellner. Diesen Namen führen zwei Künstler. Der Aeltere, Pater Kolomann F., gest. 1818 im Benediktinerkloster zu Lambach, war Schüler Martin Schmidts und Jakob Schmutzers zu Wien und lieferte mehre malerisch gehaltene Blätter, wobei er die Nadel mit dem Stichel verband. 1779 erschien sein schöner Kupferstich in Grossquerfolio nach Chr. E. Wilh. Dietrich: die Beschneidung des Kristknaben. Nach Anton Franz Maulpertsch ätzte er eine Kreuzeserhöhung (in Kleinfolio) und nach Martin Joachim Schmidt, dem Kremser Schmidt, radirte er in rembrandtscher Weise: die vor dem Könige Ahasverus knieende Esther, die Enthauptung des Täufers, drei junge Mädchen mit einem Affen, die Büste eines Mannes mit Hut und Feder. — Der Jüngere, Dr. Ferdinand Fellner in München, geb. 1800 zu Frankfurt am M., übte neben dem Rechtsfache das Zeichnen, Stechen und Lithografiren, und beschenkte die Welt mit manchen schönen Kunstgaben. Zu seinen besten Blättern gehören die zehn Steinzeichnungen zu der 1832 gedruckten „Geschichte der sieben Schwaben", wo sein Humor einen glücklichen Feldzug machte. Sodann kennt man von ihm eine Nibelungenscene, Handzeichnung im Städelschen Institute zu Frankfurt, wonach Dielmann lithografirt hat; den Freischützen oder, das Tyroler Schützenschiessen, als Frankfurter Kunstvereinsblatt von Nikolaus Hoff lithografirt; den mit seinem Hunde im Walde ruhenden Waidmann, ein Aetzblatt Fellners in Grossoktav, u. a. m.

Fellows, Charles, ein gelehrter und unermüdlicher englischer Reisender, welcher durch seine archäologischen Forschungen in Kleinasien, durch seine glücklichen Ausgrabungen daselbst und seine darüber veröffentlichten Reiseberichte einen weltberühmten Namen erworben hat. Es war im J. 1838, als Mr. Fellows die erste Reise nach Vorderasien unternahm und hier so bedeutende Entdeckungen von antiken Kunstwerken und Inschriften machte, dass er nach einer Bekanntmachung seiner Reise (*A Journal written during an excursion in Asia minor* 1838. *London, John Murray*) aufs Nachdrücklichste zu einer Wiederholung im Interesse des Britischen Museums aufgefordert ward. In Folge dessen trat er im Herbste 1839, begleitet vom Zeichner Georg Scharf (dem Sohne eines zu London lebenden Künstlers aus Baiern), die zweite Reise an, auf der er dreizehn, sämmtlich mehr oder minder an Kunst- und Sprachdenkmalen reiche Ruinenstädte aus dem Alterthum entdeckte. Auch hierüber erstattete er nach seiner Rückkehr nach England ausführlichen Bericht, der unter dem Titel erschien: *An account of discoveries made in ancient Lycia, being a Journal kept during a second excursion in Asia minor.* 1840. *London, John Murray.* (Mit mehr als 30 Kupfern, 2 Karten und ungefähr 100 Holzschnitten.) In einem der frühern an ein englisches Journal abgesandten Briefe von Fellows hiess es: „Ich habe auf dieser Reise sieben alte lycische Städte entdeckt, deren Namen ich aus zahlreichen Inschriften und Münzen bestimmt habe, und viele andere Reste zertrümmerter und jetzt noch namenloser Städte und Festungen. Sie können sich den Reiz und das Vergnügen nicht vorstellen, die es gewährt, in diesen Städten die Werke der Kunst und Gegenstände von höchstem archäologischen Interesse zu entdecken. Das Zeitalter ist vermuthlich früher als das 4. Jahrhundert vor der kristlichen Zeitrechnung.... Ich könnte Ihnen eine Liste von geografischen Neuigkeiten anfertigen — Flüsse, auf 200 Meilen Länge nachgezeichnet, zwei aufgefundene Seen, und alles das auf dem weissen Raum einer Landkarte" u. s. w. — In Spannung erhalten durch den Reisebericht von 1840 und ausserdem von Mr. Fellows noch besonders unterrichtet über den Werth der vorgefundnen Antiken, beschlossen die Vorsteher des Britischen Museums den glücklichen Alterthumsforscher zu einer dritten Reise nach Kleinasien aufzufordern und denselben mit allen möglichen Hilfsmitteln und Vollmachten zu versehen, welche dienen könnten die kostbaren Kunstschätze zu erwerben. Am 16. Oktober 1841 war Mr. Fellows an Bord des Dampfbootes Tagus, am 30. Oktober in Malta und am 8. Novbr. an der Küste Kleinasiens. Es galt nun die Fortschaffung der interessantesten im Thale des Xanthus entdeckten Marmordenkmale, aber leider war die von den türkischen Behörden gegebene Ermächtigung so unbestimmt, dass sich eine Unternehmung darauf nicht ausführen liess. Mr. Fellows musste selbst nach Stambul reisen, und nur seinem unermüdeten Eifer und seiner Klugheit gelang es, einen Ferman zu erhalten, unter dessen Schutze die Wegnahme der aufgefundnen Marmors zu ermöglichen war. Nach einer beschwerlichen Reise nach Rhodus zum Pascha und einer nicht minder anstrengenden von da nach dem Ausflusse des Xanthus, kam er endlich mit seiner Expedition am 26. December an Ort und Stelle an. Der reissende Xanthus mit seinen vielen Sandbänken am Ausflusse erschwerte sehr die Fahrt stromaufwärts, ja die Reisenden waren genöthigt unter den grössten Anstrengungen die Boote vom Ufer aus an Seilen bis nach dem Orte der einstmaligen Stadt Xanthus zu ziehen. Unter Myrten und Oleander, unter Tamarisken und

Storax blickten hier die Trümmer alter Tempel, Paläste und Gräber hervor. Xanthus war Hauptstadt Lykiens und hatte lykische Bevölkerung bis zur Eroberung durch die Perser im J. 546 vor Kristus. Noch immer sind hier aus jener ältesten Zeit Baureste und Bildwerke in Menge vorhanden. Bei aller Strenge des archaischen Styles sind diese Werke bereits im Geiste der attischen Schule gedacht, sie sind vorgeschritten über die Werke der äginetischen Schule und deren typisch starre Formengebung hinaus zu einer freiern Bewegung und grössern Natürlichkeit. Wie lange nach der Eroberung durch Harpagos die Perser in Xanthus gewohnt, lässt sich nicht genau bestimmen, da xanthische Denkmale, welche persisches Gepräge trügen, zur Entscheidung dieser Frage fehlen. Die Hellenen wurden später Herren der Stadt wie des Landes, und viele Denkmale bezeichnen diese Epoche. Eine dritte Eroberung geschah durch die Römer unter Brutus, und auch aus der Zeit der danach folgenden Römerherrschaft sind sichtbare Spuren übriggeblieben. Von einem Aufenthalte der Ritter von Rhodus während der Kreuzzüge sind gleichfalls Andenken vorhanden, und man dürfte zu diesen wohl die heftigen Zerstörungen und Verstümmelungen der Bildwerke rechnen, wobei der Umstand auffällt, dass die ältern, minder vollkommenen Werke durchweg mehr Schonung als die Denkmale vollendeter griechischer Kunst erfahren haben. Die Absicht des Mr. Fellows ging zunächst auf Zuschiffbringung der Bildwerke vom sogen. Harpyengrabmal (aus dem Mythus der Töchter des Königs Pandarus) sowie derjenigen vom sogen. Pferdegrabmal, die er sämmtlich früher schon aufgefunden. Beide Monumente gehören der ältern Zeit an und können als vollendete Muster jenes Styles im Basrelief gelten, für den man in den Aegineten ein gewissermaasen entsprechendes Muster im Runden hat und bei welchen die Nachbildung natürlicher Formen (im vorliegenden Falle der Thiere, namentlich der Hühner etc.) aufs Aeusserste überrascht. Nicht mit Unrecht vermuthete Mr. Fellows, dass noch reichere Ausbeute zu gewinnen sein würde, und wirklich stiess er am Abhange eines Hügels unweit vom Amfitheater und oberhalb zweier Cisternen auf die Basis eines grössern, aus Marmorquadern aufgeführten Denkmals und auf viele Fragmente von Statuen und Friese mit Reliefs, die sich bei fortgesetzten Forschungen mehrten und als zusammengehörige Theile eines grossen Ganzen erwiesen. Auch diese Bildwerke, welche sämmtlich das Gepräg eines reinen und grossen Styles tragen und somit einer Zeit vollkommener Kunstausbildung angehören (theils bewundernswürdig bewegte und gewandete Torse tanzender Weiber, theils feurig componirte, sehr fein in sehr flachem Relief ausgeführte Schlachtscenen vom Sockel des in drei Würfel aufgebaut zu denkenden Gebäudes, theils Friesbilder in Flachrelief von feiner vollkommener Zeichnung, darstellend die Belagerung, Erstürmung und Eroberung der Stadt), wurden mit den andern xanthischen Skulpturen zu Schiffe gebracht und glücklich nach London spedirt, wo sie in der grossen Schatzkammer antiker Marmors, im Britischen Museum ihre Aufstellung fanden. So ward mit einem die Erwartung weit überbietenden Erfolge das Fellowsche Unternehmen gekrönt und zu kunstgeschichtlich merkwürdigen Werken eine Sammlung vollkommener gefügt, bei welchen nur der Zustand zu beklagen ist, in den sie durch Barbarei oder Fanatismus versetzt worden sind. Mr. Fellows hat zwei Schriftchen über die Xanthischen Denkmale herausgegeben: *The Xanthian marbles, their acquisition and transmission to England* 1842. *Inscribed Monument at Xanthus* (*in the transactions of the Royal Society of Literature for* 1842). Ueber den zuletzt entdeckten Marmorbau und dessen herrliche Skulpturreste hat Dr. Ernst Förster in den Nrn. 77 und 78 des Stuttgarter Kunstblattes 1845 ausführlichern Bericht gebracht, welcher theils auf mündlichen Mittheilungen des Mr. Fellows, theils auf Anschauung der nun in London aufgestellten Kunstwerke beruht. Das Interesse des Försterschen Aufsatzes wird noch erhöht durch die beigegebenen Zeichnungen.

Felsen, Attribut der Ariadne (einer Heiligen der griechischen Kirche), des heil. Papstes Gregorius, des h. Eremiten Martinus, des h. Soldaten Martinianus (welcher durch das Felsenquellwunder der Apostel Peter und Paul zu Rom bekehrt ward) und eines andern h. Martinian (welcher, um der Versuchung eines schönen Weibes zu entgehen, sechs Jahre einsam auf einem Felsen im Meere verbrachte).

Felsing, Jakob und Heinrich, berühmte Künstlergebrüder, welche im Kupferstichfache zu Darmstadt wirken. Jakob Felsing, geb. 1801, ist aus der Schule des Giuseppe Longhi hervorgegangen, dessen System — im Stich auch die Färbung, nicht nur die Form der zu übertragenden Bilder möglichst treu wiederzugeben — er gleichfalls befolgt. Zehn Jahre verlebte er in Italien und schon dort übergab er vortreffliche Blätter der Oeffentlichkeit. In Florenz, wo er auch Rafael Morghen schätzen lernte, stach er nach Tubino's Zeichnung den herrlichen Kristus am Oelberge (*Cristo al Orto*) von *Carlo Dolce* aus der Gall. Brignola zu Genua, und zwar so meisterwür-

dig, dass die Mailänder Akademie dem deutschen Zöglinge Longhi's ihren grossen Preis zuerkannte. In der Arnoresidenz machte er sodann eine Zeichnung nach der berühmten Madonna del Trono oder Mad. di San Francesco von *Andrea del Sarto*. Den Stich derselben begann er in Rom. Hierauf begab er sich nach Neapel, wo nur ein kleiner Stich nach *Correggio's* Katharinenvermählung (*Sposalizio di Sta. Caterina*) gefördert ward, dessen Vollendung jedoch erst erfolgte, als F. wieder nach Florenz zurückgekehrt war. Seine Bekanntschaft mit dem Parmenser Paul Toschi führte zu einem lebhaften Streite mit diesem in der stecherischen Technik glänzenden Meister; die scharfe Debatte Beider erging sich über das Wesen des Kupferstiches, wo dem Deutschen die Vernachlässigung des eigentlichen Stiches über dem Malerischarbeiten, dem Italiäner aber der noch verderblichere Abweg der Stichbravour vorgerückt ward. Dieser Kampf brachte unsern Felsing in ein neues Stadium seiner Kunstübung und veranlasste denselben zugleich die Grundzüge eines Werkes über die Stechkunst zu entwerfen. Im J. 1832, nachdem ihn die Florentiner Akademie zum Professor, die Mailänder zum Correspondenzmitgliede ernannt hatte, erfolgte Felsings Heimreise nach Deutschland und seine Niederlassung in Darmstadt. Hier lieferte er zuerst den Stich nach *Raffaels* berühmtem Geiger in der Gall. Sciarra zu Rom, sodann für den Düsseldorfer Kunstverein das Blatt nach *Bendemann:* die Mädchen am Brunnen (Gemälde bei der Wittwe Moll in Köln). Darauf brachte eine Geschäftsreise unsern Felsing nach Paris, wo er die Bekanntschaft des Raffaelstechers Desnoyers machte, der ihn in der gefassten Vorliebe für einfache Behandlung der Meisterwerke älterer italischer Malerei nur bestärkte. Sodann sah er auch München, wo er sich über den Einfluss belehrte, den die zeichnungsstarke Cornelische Schule auf den Kupferstich übte. Nach diesen Zwischenreisen unternahm F. aus freiem Antriebe den grossen Stich eines Gemäldes von *Fr. Overbeck* in der Gall. des Grafen Schönborn zu Reichartshausen bei Hattenheim. Dieses Blatt bringt eine raffaelwürdige heil. Familie (Madanna mit dem lammreitenden Kinde, nebst der heil. Elisabeth und dem jungen Johannes in einer Landschaft); es erschien 1839 im bibliogr. Institute zu Hildburghausen. Aus demselben Jahre hat man von F. einen Stich der Genovefa nach *Ed. Steinbrück* (Grossfolio). Als Düsseldorfer Kunstvereinsblatt für 1839—40 entstand der Stich in Grossfolio nach *Kristian Köhlers* Gemälde der Poesie. Eine ältere Platte von Felsing: der kreuztragende Kristus nach *Daniel Crespi* (ein kräftig und anmuthig behandeltes Blatt aus dem J. 1826 mit der Schrift: *Attritus est propter scelera nostra*) hat zu den ersten galvanoplastischen Nachbildungen des Frankfurter Chemikers Prof. Rudolf Böttger gedient. Als ein interessantes früheres Blatt Felsings erwähnen wir noch das nach der Zeichnung des Baumeisters *Hübsch* gestochene Denkmal des Lysikrates zu Athen. — Jakobs Bruder, Heinrich Felsing, war von Haus aus gleichfalls Kupferstecher, wandte sich aber dem Kupferdruck zu, worin man von ihm die anerkennenswerthesten Leistungen kennt. Heinrich der Drucker wurde für seinen Bruder den Stecher im besten Sinne das, was der Apotheker dem Arzt ist. Seine Drucke wetteifern mit den gepriesensten des Auslands, daher man oft bedauern musste, deutsche Bestellungen in Paris machen zu sehen, welche gleich gut und tüchtiger noch in Darmstadt ausgeführt werden konnten. — Der Vater dieser Künstlergebrüder, Konrad Felsing von Giessen († 1819 zu Darmstadt), war ebenfalls Künstler im Stichfache und zwar ausgezeichnet in topografischen Arbeiten.

da Feltre, Morto, ein wenig bekannter, von Vasari erwähnter Venezianer, der mit Giorgione zu Venedig und unter Papst Alexander VI. zu Rom arbeitete. Er folgte in der ganzen Auffassung dem Giorgione und eignete sich dessen tiefen und warmen Fleischton in hohem Grade an. Im Berliner Museum trifft man von ihm eine allegorische Darstellung von Krieg und Frieden. Während der Kampfgott, altrömisch gerüstet, sein Schwert über das von einem Altar auflodernde Feuer hält, ist die am Boden ruhende Friedensgöttin beschäftigt, die Wahrzeichen des Kriegs, Fahne, Schild, und Trommel, mit einer Fackel zu verbrennen. Den Hintergrund bildet Landschaft mit Gebirgen und Wasser. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 3 F. 6 Z. hoch, 3 F. breit.

Fend, Jakob, ein von Breslau gebürtiger Maler, den man nur durch ein im J. 1574 erschienenes Kupferwerk kennt, welches die berühmtesten Grabmale aus Basel, Bologna, Neapel, Padua, Pavia, Rom, Wittenberg etc. enthält. Es besteht aus 125 Blättern in Kleinfolio und hat den Titel: *Monumenta Sepulcrorum cum Epigraphiis ingenio et doctrina excellentium virorum aliorumque tam prisci quam nostri seculi memorabilium hominum etc. in aes incisa et edita.* Jetzt gehört dies Werk zu den grossen Seltenheiten. In Dr. Puttrichs Kunstbibliothek zu Leipzig befindet sich ein Exemplar, das einst der Satiriker Johann Fischart

besessen hatte, laut der Notiz auf dem Titelblatte: *Ex Bibliotheca Joan. Fichardi U. J. Doctoris Ao.* 1576.

Fendi, Peter, ausgezeichneter Genre- und Geschichtmaler, angestellter Zeichner und Kupferstecher im k. k. Münz- und Antikenkabinet und Mitglied der k. k. Kunstakademie zu Wien, war den 4. Septbr. 1796 in der Wiener Vorstadt Rennweg geboren und hatte zum Vater einen Elementarlehrer. Im Alter von 15 Jahren musste er sein Fortkommen als Schreiber eines Anwalts suchen; doch schickte der Vater, der das entschiedene Kunsttalent erkannt hatte, ihn zugleich auf die Zeichnungsakademie. Durch die Gunst des Dr. Josef Barth (Besitzers einer ausgezeichneten Gemmensammlung sowie des später in die Münchner Glyptothek gekommenen Ilioneus), des Landschafters Nepomuk Schödlberger und des Grafen Anton von Lamberg-Springenstein (damaligen Präsidenten der Akademie, der ihn in seiner berühmten Vasensammlung kopiren liess) ward Fendi in den Kreis der Kunst und des Alterthums eingeführt. Der damalige Direktor des Wiener Münz- und Antikenkabinets, Abt Franz Neumann, verwendete ihn seit 1812 in seinem Bureau, und im J. 1818 ward Fendi nach Ableben des Antikenkabinetszeichners und Kupferstechers Mannsfeld zu dessen Nachfolger ernannt. Im Frühlinge 1821 begleitete er den Direktor von Steinbüchel nach Venedig und erhielt für sein Gemälde der berühmten Berggrotte von Corgnole bei Triest auf Empfehlung bei Kaiser Franz die goldne Medaille. Im Gefolge desselben Archäologen besuchte Fendi im Sommer dess. J. Salzburg, um den schönen auf den Loigerfeldern ausgegrabenen römischen Mosaikboden, der die Sage von Theseus und Ariadne darstellt und jezt in Laxenburg gesehn wird, zu zeichnen und nach Wien zu bringen.

Fast alle Denkmale von Gold und Silber, welche das wunderreiche Wiener Münz- und Antikenkabinet verwahrt, sind durch Fendi's Meisterhand gezeichnet und in Kupfer gestochen worden. Von ihm sind ungefähr funfzig gestochene Platten vorhanden, dessgleichen Hunderte von Handzeichnungen und mehre geschnittne Steine in Farben, ausgezeichnet schön gearbeitet, mit staunenswerthem Fleisse ausgeführt die ägyptischen Denkmale, die Zeichnungen der Bronzen, gebrannten Bildwerke etc. — Die Bildnisse Eckhels, Jameray Düvals, Franz Neumanns und Erasmus Frölichs, von seiner Hand in Oel gemalt, prangen im Kabinette der neuern Münzen und Schaustücke, während seine Kopie der Hauptseite des berühmten Fuggerschen Sarkofags (im untern k. k. Belvedere) und einige Abbildungen andrer antiker Denkmale dem Kabinette der antiken Münzen zum Schmuck gereichen.

Fendi verstand es in seltnem Grade in den Geist der Alten einzudringen, was auch vom berühmten Hellenisten Ottfried Müller bei seinem Besuche zu Wien 1834 rühmend ausgesprochen ward. Mit hoher Wahrheit und zarter Empfindung hat er die Antike wiedergegeben, wenn auch vielleicht manchmal mit zuviel Eleganz.

In Mussestunden lebte Fendi der Malerei. Vornehmlich pflegte er das Genre, dessen Schöpfer er in der Wiener Schule insofern genannt zu werden verdient, als er hier der Erste war, welcher in solchen Gemälden einen dichterischen Gedanken vorzutragen und durchzubilden verstand. Er liebte kleine Bilder in Oel und Aquarell, da er bei fysischer Gebrechlichkeit grössere Arbeiten nur mit grösster Anstrengung hätte vollführen können. Ein steter Beobachter des Lebens und der Menschen, hat er in vierzehn Skizzenbüchern einen reichen Schatz niedergelegt.

Körperlich missbildet, trug Fendi doch den geistigen Adel auf der hohen Stirn und bewahrte einen gewiss seltenen Schönheitsinn im Gemüthe. Ein besonderer Vorzug an ihm war sein Talent zur Unterweisung und die gewinnende Hingebung an seine Schüler, deren mehre sich rühmlich ausgezeichnet haben, wie der Genremaler Albert Schindler aus Engelsberg in Schlesien, von dem die k. k. Bildergallerie das Bild eines verwundeten Offiziers besitzt, der im Kapuzinerkloster die letzte Oelung empfängt; Karl Schindler aus Wien, der, im zweiundzwanzigsten Lebensjahre am 22. August 1842 verstorben, in der Rekrutirung, dem Räuberanfall (lithografirt als Vereinsblatt des Triester Kunstvereins), dem letzten Tag eines Verurtheilten und der Militärsleiche schöne Denkmale seines vielversprechenden Talentes hinterlassen hat; Tremml; Franz Zellner, und Johann Baptist Staudinger aus Elbogen in Böhmen. — Auch bei schwächlicher Gesundheit heiter im Umgange, liebevoll und freundlich gegen Andere, wie ernst in seinem Berufe und tief religiös, starb er nach langem Leiden unerwartet schnell am 28. August 1842 an der durch seinen Körperbau herbeigeführten Hypertrofie des Herzens, überlebt von einer 85jährigen Mutter, welche der Gegenstand seiner zärtlichsten Pietät gewesen war.

Fendi's Oelbilder sind: Mädchen mit Korb am Arme, betrübt vor einem Lotteriegewölbe die gezognen Nummern betrachtend, bez. *Fendi p.* 1829, auf Leinw., hoch 2 F., breit 1 F. 7 Z. (in der Gall. des Belvedere); Scene aus der Donauüberschwem-

mung vom Jahr 1830 (Eigenthum des Erzherzogs Franz Karl); zwei russische Lagerscenen (Eigenthum des Kaisers Nikolaus von Russland); Kaiser Franz und die Schildwache in Laxenburg (Eigenthum der Kaiserin Mutter von Oesterreich); die Negersklavin (Eigenthum des Erzherzogs Franz Karl); das Milchmädchen nach Lafontaine, der Brautmorgen und die Mutter am Kristabend, nach Hebel, und die Vorsehung (Eigenthum des Hrn. Rockert in Steyr); die Leiche, die Offizierswittwe, die Todesnachricht, die Pfändung (Eigenthum des Hrn. Rudolf von Arthaber in Döbling); die Morgenandacht (ebendaselbst); Karl V. als Mönch einem Waffenzuge nachsehend (Eigenthum der Frau Erzherzogin Sofie von Oesterreich); ein sitzender Karthäuser, der einem Kriegszuge nachsieht, ähnlich dem vorigen; ein Mönch, der Vögel füttert; das Mädchen an der Briefpost (Eigenthum der Frau Fürstin Eleonora von Schwarzenberg); ein Kapuziner in Betrachtung unter einem Klosterfenster (Eigenthum des Fürsten Alois von Liechtenstein); ein Mönch am Kahlenberge; ferner der h. Augustin und der Engel am Meer (Eigenthum des Stiftes St. Florian); eine Klosterfrau (Eigenthum des Fürsten Felix von Schwarzenberg); ein Engel lehrt die Vögel singen (1833 gewonnen von Hrn. Joh. Bapt. Rupprecht); die aus dem Wasser gerettete Puppe (vom Wiener Kunstverein 1833 gekauft und vom Hofrath Andreas Baumgartner gewonnen); der Säemann (vom nämlichen Verein 1839 gekauft und vom Grafen Potocki gewonnen); Amor bittet um Einlass (von demselben 1841 erkauft und von Hrn. Johann Baptist Lunardi gewonnen); der Schutzengel (Eigenthum der Frau Fürstin Marie Karoline Kinsky); der arme Geiger, spielende Kinder und „ein Blick nach dem Grabe seiner Habe" (Eigenthum des Hrn. von Bretterlo in Riga); Hagar (im Besitz des Legationsraths von Neuhaus); das Gewitter (im Besitz des Staatsministers Grafen von Kollowrat); der Krug geht zum Brunnen bis er bricht, und die Horcherin, zweimal (im Besitz: *a*) der Frau Erzherzogin Sofie, *b*) des Barons von Friesenhof). — Seine grössten Oelbilder sind: die Kaiserin Mutter, als Kniestück, und Leopold Maximilian Graf von Firmian, Fürst-Erzbischof von Wien († 1831), lebensgross.

Aquarellbilder: Die kaiserliche Familie mit 37 Personen, nach der Natur gemalt im November 1834; dreissig Aquarellzeichnungen nach Schillers Gedichten, vielleicht die besten Leistungen Fendi's (im Besitz der Kaiserin Mutter zu Wien); eine Bauernstube, aus der man die Fronleichnamsprocession sieht (im Besitz des Grafen Kasimir von Bathiany); der kleine Postillon (Eigenthum des Kunsthändlers Neumann). Ausserdem eine Menge der sprechendsten Bildnisse, besonders liebliche von Kindern, und Zeichnungen für Hormayrs historisches Taschenbuch.

Selbstporträts Fendi's trifft man unter seinen Radirungen. Ein Bl. in Querf. aus dem J. 1824 zeigt den Künstler, wie er mit seiner Mutter von seinem Wohnplatze an der Wieden in Wien nach der Stadt geht. Auf einem Bl. i qu. 8. aus dem J. 1830 erscheint der Meister mit der Mütze; im Hintergrunde die Wiener Karlskirche. — Unter seinen übrigen kleinen Aetzungen kommt neben andern Naivetäten ein Kindchen mit grossem Besen vor.

Zu diesen Angaben (nach einer ausführlichen Mittheilung von der Hand des Kustos Bergmann in der Wiener Zeitung vom 6. Oktober 1842) fügen wir schliesslich ein Verzeichniss der uns nach Fendi's Bildern bekannt gewordenen Stiche und Steinzeichnungen. Stiche von *T. Benedetti:* der Engel, welcher den Vögeln Musik lehrt (Wiener Kunstvereinsblatt in gr. Querf.), sieben Bl. Kinderscenen (in gr. 4.), Mutter mit Kind und Knabe mit Geige (geschabtes Bl. in 8.); Stiche von *J. Passini:* die Familienvereinigung des österreichischen Kaiserhauses im Herbste 1834 (Prachtblatt in qu. Royalf.), der Graf von Habsburg nach Schillers Ballade (in Querf.), Rebekka aus Walter Scotts Ivanhoe (in 4.); Lithografie von *Decker:* die Bitte um Einlass (in Folio); Lithografien von *F. Herr:* die Wittwe und die Morgenandacht (in gr. Querf.) nach den Gemälden bei Rudolf Arthaber.

Fénélon. — Ein schätzbares Bildniss dieses als Moraldichter bekannten und als Kanzelredner berühmten Erzbischofs hat man von Vivien. Dasselbe befindet sich im sechsten Saale der Münchner Pinakothek. Eine Scene aus Fénélons Leben ist von Louis Hersent, einem Meister aus Regnaults Schule, geschildert worden. Hersents Gemälde (vollendet 1810) zeigt uns den Priester der Humanität, wie er armen Landleuten eine geraubte Kuh zurückführt. Dies Bild ist aus der Gallerie von Malmaison in die Leuchtenbergsche Samml. zu München übergegangen. — Im J. 1844 wurde François Gaspard Lanno zu Paris mit der Ausführung einer Fénélonstatue beauftragt, welche nebst drei andern Statuen berühmter französ. Kanzelredner (Bossuet, Fléchier und Massillon) zum Schmuck des neuen Springbrunnens der Place St. Sulpice bestimmt war.

Fenicia, Salvatore, Präsident zu Ruvo in Apulien, bekannt durch seine antiquarischen Schriften sowie durch seine grosse Sammlung von Vasen und Trinkgefäs-

sen. Sein jüngstes, unter dem Titel: „*Diana la gatta*“ zu Bari gedrucktes Werk gibt viele Auskunft über die seit vielen Jahren in Ruvo's altgriechischen Gräbern entdeckten Hauptgegenstände. Ausser den schönsten bemalten Ruveser Thonvasen, die eine Zierde in allen Museen Europa's sind, und den schönen bronzenen, mit Elfenbein, Gold, Silber und Edelsteinen geschmückten Rüstungen, nebst den bronzenen Vasen und anderem Erzgeräth, wird in diesem Werke besonders der reichen Ausbeute von thönernen Trinkgefässen (Rhytonen) gedacht, wovon Ruvo die grösste Anzahl (jedes dieser Gefässe mit einem andern Thierkopfe oder andrer Darstellung) geliefert hat. Die Gebr. Zatta in Ruvo hatten die zahlreichste Rhytonensammlung; doch sind daselbst noch bedeutende Sammlungen der Art bei den Herren Caputi, Cotugno, Fenicia und Ursi, welche solche neben ihren Vasensammlungen besitzen. Grossen Kunstwerth haben einige Trinkgefässe in Fenicia's Besitze ihres aus mehren Figuren bestehenden Bildwerks wegen. Beiläufig erfährt man aus Fenicia's Schrift, dass die grosse Vase in der Münchener Pinakothek, welche König Ludwig mit mehren andern Antiken aus Canosa von der Königin Murat kaufte, ebenfalls aus Ruvo stammt, also nicht, wie man bisher geglaubt, aus Armento in der Provinz Potenza. Unter den Alterthumsforschern, die bei ihrem Aufenthalte in Ruvo den Ausgrabungen besonderes Interesse gewidmet haben, werden von Fenicia vornehmlich genannt: Professor Wilh. Zahn aus Berlin, Direktor Bonucci in Neapel, Direktor Wilh. Schulz aus Dresden und Dr. Mommsen aus dem Holsteinischen.

Fenster als Attribut kommt der heil. Pelagia von Antiochien und dem heil. Eremiten Serapion zu.

Fensterarchitektur; s. die Art. über den *Germanischen*, *Neugermanischen* und *Romanischen Baustyl*.

Fenstermalerei, s. den Art. Glasmalerei.

Fensterstöcke, die Pfosten, wodurch die Fenster germanischen Styls der Länge nach in mehre Felder getheilt sind.

Feodor der Kalmuck; s. Art. *Karlsruhe*.

Ferdinand der Heilige, König Ferdinand der Dritte von Kastilien, erhält in der Darstellung ausser den sich von selbst verstehenden kön. Abzeichen ein Brustkreuz, weil er im Leben ein grosses härenes Kreuz mit eisernen Stacheln auf der blosen Brust trug. Dieser Gekrönte unter den vielen Selbstmaltraiteurs der Heiligensippe starb den 30. Mai des J. 1252. — Absehend von ältern Vorstellungen nennen wir nur das Altarbild vom Wiener Leopold Schulz, welches seit 1845 die Kapelle der österreich. Gesandtschaft zu Kopenhagen ziert. In dieser Schilderung Ferdinands von Kastilien tritt uns der Begriff des Glaubensritterthums entgegen: eine hohe, ächt fürstliche Gestalt, in ruhiger Sicherheit dastehend, mit der Fahne im Arm, den Blick vertrauensvoll nach oben gewandt. Der Auffassung jener ruhigen Sicherheit, welche alle Macht der blosen Leidenschaft ausschliesst, entspricht auch die Stimmung des Bildes und die helle heitere Färbung.

Ferdinand von Kastilien, s. den vor. Art.

Ferdinand, die Kaiser dieses Namens, s. den Art. *Kaiserbilder*.

Ferentino, das *Ferentinum* der Römerzeit, bischöfliche Stadt im Kirchenstaate auf der Bergstrasse von Rom nach Neapel. Im Alterthume war Fer. eine bedeutende Stadt der Volsker, aus deren Zeit noch mörtellose Mauern von oblongen Quadern, Trümmer der Burg und ein grosses Thor (die *Porta Sanguinaria*) vorhanden sind.

Féréol, s. Feriolus.

Ferétrius, einer der römischen Beinamen des Jupiter. Der *Jupiter feretrius* halte zu Rom einen angeblich von Romulus gestifteten, unter Augustus erneuerten Tempel, wo die sogen. *spolia opima* dargebracht wurden. Vergl. Livius I. 10. Florus I. 1. Propertius IV. 10, 23. 40 ff. Ovids Fasten I. 201. Eine Familienmünze der Claudier aus der letzten Zeit der römischen Republik zeigt auf der Rückseite (mit der Umschrift: *Marcellus Cos. quinq.*) den Tempel des Jup. Fer., zu welchem der Konsul Claudius Marcellus ein Siegeszeichen (*tropaeum*) bringt.

Ferg, Franz de Paula, geb. zu Wien 1689, erlernte das Zeichnen bei seinem Vater Pankraz und erhielt die weitere Ausbildung durch Josef Orient und Hans Graf. Er malte Landschaften und Volkstücke. Seine Gemälde sind aber selten, denn er arbeitete sehr langsam und wurde oft durch häuslichen Unfrieden gestört. Gramerfüllt verliess er Wien, hielt sich einige Jahre in Dresden (wo er die Landschaften Alexander Thielens staffirte), dann in Braunschweig auf, und begab sich zuletzt nach England, wo er wohl seiner künstlerischen Tüchtigkeit halber geschätzt und gesucht wurde, aber doch in Armuth starb (zu London 1740). Die Wiener Gall. besitzt von ihm zwei auf Kupfer gemalte Jahrmärkte. Jedes dieser

Bilder hat 2 F. 6 Z. Breite bei 1 F. 10 Z. Höhe; das eine schildert einen vielbesuchten städtischen Markt, wo in der Mitte eine Schaubühne errichtet ist, wogegen der Hintergrund etliche antike Trümmer zeigt. Mehre Fergsche Landschaften auf Kupfer sieht man in der Dresdner Gall. In diesen Bildern findet man seine Lieblingsfigur, den Marktschreier auf der Wanderbühne, wiederholt.

Ferguson, William, ein in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. blühender Stillebenmaler, von dem man im Berliner Museo ein tüchtiges mit Namen und dem Datum 1610 bezeichnetes Stück antrifft. Man sieht hier auf einem Steintische eine Jagdtasche, ein Jägerhorn und zwei Vögelchen; ein andres Paar Vöglein und ein Rebhuhn hängen von einem Haken herab; der Hintergrund zeigt eine Säule und einen Vorhang. Gemälde auf Leinwand, hoch 1 F. 11 Z., breit 1 F. 7¼ Z.

Feria bedeutet im kirchlichen Latein einen Ruhetag oder Festtag. Der Sonntag (*dies dominica*) heisst daher *feria prima*, der Montag *feria secunda*, der Dienstag *feria tertia* etc.

Feriolus (in französischer Schreibung *Féréol*) war ein frommer Priester, der einst einen Delinquenten vom Galgen losbat. Er wollte sich für den Verbrecher hängen lassen, was man auch annahm, aber er war unhängbar, da seine Schlinge immer zerriss. Diesem Umstande verdankte er seine Aufnahme in die Heiligensippe. Die (sehr seltnen) Darstellungen zeigen ihn stehend neben dem Galgen, mit einer zerrissenen Kette in der Hand. Ein Aetzblatt vom Maler Charles Natoire z. B. schildert die Féréolmarter.

Fernbach, Fr. Xaver, kön. Conservator zu München, ist 1793 zu Waldkirch bei Freiburg im Breisgau geboren und entstammt einer alten in Siebmachers grossem Wappenbuche Fehrenbach genannten Familie. Lange setzten sich seiner Neigung zur Kunst hemmende Verhältnisse entgegen, denn erst in seinem 23. Lebensjahre (1816) trat er als Zögling in die Münchener Akademie ein. Um die Fortsetzung seiner Studien zu sichern, musste er jahrelang die mannigfachsten und entgegengesetztesten Gegenstände ergreifen, was die gute Folge für ihn hatte, dass er in den verschiedenartigsten technischen Erzeugnissen eine grosse Gewandtheit und praktische Fertigkeit erreichte und zu erfinderischem Nachdenken veranlasst ward. Er erkannte bald, dass die Malerei grade im Technischen und Materiellen noch der wesentlichsten Verbesserungen bedürfe und dass hier besonders die Chemie als Vermittlerin auftreten müsse. Nach vielen Bemühungen erfüllte sich endlich sein sehnlichster Wunsch auf der Landshuter Hochschule die Vorlesungen des Hofraths (nachherigen Oberbergraths) Fuchs über Chemie, Mineralogie und andre fisikalische Wissenschaften zu hören. Dann hörte F. zu München 1826 einen Kurs über Chemie beim Hofrath Dr. Vogel, sowie späterhin beim Professor Dr. Kaiser, und besuchte anderthalb Jahr lang die Wiener polytechnische Schule, wo Prof. Meissner die chemischen Vorträge hielt. Als erste Frucht seiner gewonnenen Erfahrungen und Kenntnisse erschien 1834 die Schrift über Kenntniss und Behandlung der Oelfarben. Seine chemischen Forschungen mit der Ausübung der Malerei verbindend, gewann Fernbach übrigens durch Studium der Kunstschätze Baierns sowie durch Umgang mit Münchens bedeutenden Kunstkräften die würdigste Ansicht von der Kunst und eine ziemlich umfassende Bekanntschaft mit ihren Werken. So vorbereitet verfasste er für Künstler und Kunstfreunde das schätzbare Lehr- und Handbuch über die Oelmalerei, welches 1843 in der liter.-artist. Anstalt zu München herauskam. (Dies jedem Oelmaler ebenso ungewöhnliche als erwünschte Kenntnisse und Erfahrungen darbietende Buch zerfällt in fünf Abschnitte; der erste, als Einleitung dienende, enthält Betrachtungen über die Malerei nach den verschiednen Epochen und Ländern; der zweite handelt vom Malen, der dritte von den Farben und dem Oele; der vierte umfasst einen kurzgehaltnen Ueberblick der Geschichte der Malerei, und im fünften führt Fernbach die verschiednen Techniken der Malerei auf. Entschieden spricht sich F. im Hinblick auf das jetzt so beliebte Prächtigmalen für eine zwar schöne und reine, aber zugleich naturgemässe Malerei und Farbengebung aus. „An einem Bilde", schreibt er, „sollen nicht die Farben, sondern der innere Kunstwerth anziehen und nur dieser bewundert werden; jene sollen nur dazu dienen, dem Gemälde einen eigenthümlichen höhern Reiz zu verleihen." Und an einer andern Stelle spricht er die nicht minder beachtenswerthe Mahnung aus, dass es für Alle, die als Leiter und Vorbilder an der Spitze des heutigen deutschen Kunstlebens stehen, dringende Pflicht sei den übermässigen Hang zur bunten und grellen Farbe, deren unbedingte Anwendung selbst auf die Architektur und Skulptur als ein unheilvoller Vorbote des sinkenden Geschmacks erscheine, mit Nachdruck aus den edleren Hallen der Kunst zu verbannen. Sehr schätzbar sind im zweiten Abschnitte dieses Lehrbuches die Warnungen und Rathschläge bei der Farbenmischung, wo mancher geübte Maler

noch lernen wird. Der beiweitem werthvollste Theil des Buchs ist der dritte, von den Oelen und Farben handelnde Abschnitt. Die Herstellung eines reinen Oeles, die Bereitung durchaus zuverlässiger Farben gibt Fernbach hier als Ergebniss vieljähriger Forschungen und vielfältiger Prüfungen den Malern in die Hand, und damit zugleich die vorzüglichsten Mittel gegen das sonst unvermeidbare Verderbniss ihrer Werke. Dies ist denn auch die weiterreichende Bedeutung des Buchs für Farbenfabrikanten, welche auf diese Weise zu eigenem und zu des Künstlers Vortheil über ihre eigentliche Aufgabe belehrt werden. — Dass dieses in das Atelier eines jeden Oelmalers gehörende Buch neben so sehr vielem Guten auch manches zu Berichtigende enthält, braucht nicht geleugnet zu werden. Als Wiederholung eines alten Irrthums ist es zu bezeichnen, wenn Fernbach S. 23 die verschiednen Farbentinten der Maler aus einem verschiedenartigen Sehen der Natur herleitet. Ein Recensent Fernbachs sagt hierüber in Nr. 48 des Kunstblattes 1845: „Erscheint, wie der Verf. meint, dem Einen eine Stelle in der Natur röthlich, die der Andre bläulich sieht, so erscheint ihm doch die Farbenmischung auf der Palette und auf der Leinwand, die jene Stelle wiedergeben soll, auch ebenso röthlich, wie dem Andern bläulich, und wenn ein Jeder es abbildet, wie er es sieht, wird das Ergebniss dasselbe sein, das Abbild mit dem Urbilde übereinstimmen, da röthlich in der Natur einem und demselben Auge nicht bläulich im Bilde sein kann.“ Ferner wird Widerspruch erhoben gegen den Rathschlag auf S. 45, wo F. eine warme Untermalung empfiehlt und es für schwer erklärt, auf einer kalten Unterlage reine und durchsichtige Töne hervorzubringen, während kältere Töne nachgehends leicht wieder angebracht werden könnten. „Dagegen muss“, schreibt der Rec. im gen. Bl., „in Uebereinstimmung mit den geprüftesten Techniken älterer und neuerer Meister diejenige Methode als die vorzüglichere empfohlen werden, welche Klarheit, Durchsichtigkeit und Wärme durch kalte Unterlage und warme Uebermalung zu gewinnen lehrt. Warm auf warm macht brandig und kalt auf warm leicht trübe. Es versteht sich, dass hiemit die ohnehin rasch verflogene Extravaganz des Untermalens grau in Grau nicht in Schutz genommen wird.“ Endlich wird der Fernbachschen Ansicht vom Uralter der Oelmalerei S. 277 ff. widersprochen. Das Oel auf dem Madonnenbilde Guido's von Siena in der Dominikanerkirche daselbst gehört einer spätern Restauration an und ist grade so nichtsbeweisend für Alltitalien als die Geschichte der Oelbaumpflanzung Minervens für Altgriechenland. Man mag wohl hie und da Oel bei Farbenaufträgen verwendet haben, aber auf einzelne unsichere Spuren hin kann doch die Kunstgeschichte von keiner Oelmalerei vor den Zeiten der Eycks reden.) Im Jahre 1845 liess Fernbach in dems. Verlage sein zweites wichtiges Lehrbuch über die von ihm erfundene enkaustische Malart erscheinen. Schon 1829 hatte F. mehre Gemälde nach seiner enkaustischen Weise auf Mörtelgrund zu Stande gebracht, welchen Versuchen andre im J. 1832 folgten. Grossartige Anwendung fand die Fernbachsche Enkaustik durch den Prof. Julius Schnorr zu München, der mittels dieser Technik die das Leben der drei grossen deutschen Kaiser (Karls des Grossen, Friedrichs I. und Rudolfs von Habsburg) schildernden Wandgemälde im Saalbaue der Residenz ausführte. (Näheres über diese neue Malart und ihre Anwendung s. in den Art. „Malerei“ u. „München.“) Fernbachs jüngste Publikation besteht in dankenswerthen Kunstbemerkungen auf einer Reise durch Schwaben, welche 1847 theils im Kunstblatte zum Morgenblatt, theils in der Beilage zur Augsburger allg. Zeitung abgedruckt worden sind.

Fernkorn, Bildhauer zu Wien. Man kennt von ihm z. B. eine Reiterstatuette des Erzherzogs Karl, welche 1847 in der Holtenbachschen Giesserei und Ciselirwerkstätte gegossen und bearbeitet ist.

Fernow, Karl Ludwig, geb. 1762 zu Blumenhagen in der Uckermark, gest. 1808 als Bibliothekar der Herzogin Amalie zu Weimar, hat sich als Kunstschriftsteller in dem bekannten Werke bewährt, das unter dem Titel: „*Römische Studien*“ in drei Bänden zu Zürich 1806—8 erschien. (Mit Canova's Bildniss von Lips.) Gleichzeitig kamen daselbst heraus: die Schrift *über den Bildhauer Canova und dessen Werke* und das *Leben des Künstlers A. J. Carstens* (mit Bildniss) als Beiträge zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. Fernow befand sich zu Rom in den Jahren 1795—1803. Ihm war Carstens ein väterlicher Freund, den er indess schon 1798 durch der Tod verlor.

Feronia, eine altitalische Göttin, welcher zwei Tempelhaine — der eine am Sorakte bei Capena in Etrurien, der andre 3000 Schritte von Anxur — gewidmet waren. Von dem sehr reichen Heiligthume am Fusse des Sorakte sprechen Dionys von Halikarnass, Strabo, Livius und Silius Italicus. Das der Feronia hier gefeierte Fest hatte allmälig immer grössere Volksmengen herbeigerufen und war bald als ein bedeutendes Mittel zum Handelsverkehr benutzt worden, wodurch am Ende ein grosser Markt-

flecken entstand. Weil bei diesem Feste der F. besonders Frühfrüchte dargebracht wurden, weil Reinigungsopfer und Feuerproben stattfanden (überhaupt Gebräuche wie bei den Luperkalien), und weil ferner mit F. zugleich Soranus verehrt ward, gilt die Göttin Einigen als eine Erdgöttin oder unterirdische Gottheit, welche mit der Proserpina zusammenstimme. — Im Feroniatempel zu Anxur (Terracina) erhielten Sklaven die Freiheit unter dem Ceremoniell der Abscheerung ihres Haupthaars. Laut Livius schossen die Freigelassnen in Rom Gelder zusammen zu einem Geschenk für die Feronia. Sonach war diese Göttin eine Patronin aller Unfreigebornen, und indem sie dieselben freimachte, auch eine Art Freiheitsgöttin.

Ferrabech, Hans, ein oberdeutscher Bildner, der um 1393 in Bologna thätig war. An der Facciata (Fasade) von San Petronio ist von ihm die Figur des Paulus und in der ersten Kapelle daselbst die Madonna della Pace (Friedensmarie).

Ferrabosco, Girolamo, Zeit- und Kunstgenosse von Pietro della Vecchia, Pietro Liberi und Guglio Carpione; s. Band III. S. 116.

Ferragus, ein in der Rolandsage auftretender Riese. Wie Turpin erzählt, war dieser Goliath aus Syrien den Sarazenen in Spanien gegen das Frankenheer Karls des Grossen zu Hilfe gesandt worden und hatte im Zweikampfe mehre Helden überwunden, bis endlich Roland ihn, nach einem sonderbaren Streitgespräche über die kristliche und muhammedanische Religion und nach hartem körperlichen Kämpfen und Ringen, durch einen glücklichen Stoss auf den Nabel (die einzig verwundbare Stelle des Riesen) erlegte. Durch diese That erreichte der Ruhm des grossen Heerführers Roland (Rutland genannt in Eginharts *vita Car. M.*) den Gipfel.

Ferrante, ein spanischer Maler, welcher im J. 1505 zu Florenz als Gehilfe Lionardo's da Vinci bei der Ausführung des grossen „Karton des Pisanerkriegs" thätig war.

Ferrara, schöngebaute Hauptstadt einer Delegation im Kirchenstaate, sonstige Residenz der Markgrafen und Herzöge von Este, die als Freunde und Pfleger der Künste und Wissenschaften ihren Namen berühmt gemacht haben. Der Dom daselbst ist ein doppelstyliger Bau romanisch-germanischer Mischung. Der untere Theil seiner Fasade, an dem sich die Jahrzahl 1135 findet, und die äussere Dekoration seiner Langseiten entspricht den Formen des Domes zu Modena; dagegen ist der Oberbau der Fasade in den Formen der Gothik ausgeführt, und zwar bei ziemlich barocker Anordnung. Ohne Zweifel gehört dieser Oberbau dem 13. Jahrh. an. Das Innere des Domes ist modernisirt. Vor Mitte des 12. Jahrh., also aus der Gründungszeit des Domes, datiren die Fasade-Skulpturen von der Hand des *Niccolo da Ficarolo:* eine Darstellung des Weltgerichts, Scenen aus der Leidensgeschichte etc., in welchen etwas mehr Leben, Gedanke und Geschicklichkeit verspürt wird als in den Reliefen der Modeneser Domfasade. Der genannte Bildhauer Niccolo ist derselbe, von dem die Bildwerke rechts am Portal sowie über dem Portale von St. Zeno zu Verona herrühren. Vergl. Joh. Gaye im Kunstblatte 1826, Nr. 77. Bemerkenswerth sind sonst an Aeussern des Ferrareser Doms eine als Madonna verehrte antike Büste (über der linken Seitenthür) und die Statue Alberts von Este als Pilger, der sich als solcher im J. 1390 Sündenablass aus Rom holte. Im Innern ein alter Altar mit Erzstatuen von *Ippolito Bindelli* (um 1450) und *Marescotti;* Gemälde von *Garofalo* (die Apostel Peter und Paul, thronende Mad. mit Heiligen, Auffahrt Mariens), *Bastiano Filippi,* gen. *Bastianino* (das jüngste Gericht mit interessanten Bildnissen), *Cosimo Tura* (eine Verkündung und ein heil. Georg), *Dosso Dossi* etc.; 23 Chorbücher, berühmt durch ihre Miniaturen und beschafft in den Jahren 1471 — 1535 (vergl. die sehr interessanten Urkunden, welche Abt Antonelli, Bibliothekar zu Ferrara, in dem 1845 erschienenen sechsten Bande von Michelangelo Gualandi's *Memorie originali Italiane* mitgetheilt hat). — Kirche S. Francesco mit Hauptbildern von *Garofalo* (heil. Familie, Kindermord, Auferstehung des Lazarus, Gefangennehmung Kristi [*al fresco*], Madonna mit Heiligen) und Grabmalen verschiedner Mitglieder des Hauses Este. — Im Kloster (jetzigen Militärhospitale) S. Benedetto Gemälde von *Dosso Dossi* (Kristus am Kreuze mit Heiligen), *Garofalo* u. A. In der Halle daselbst das Paradies mit dem Engelchor, unter dem sich Ariosto von *Dosso Dossi* malen liess. — In S. Andrea grosses Hochaltarbild von *Garofalo:* thronende Madonna mit Heiligen (angeblich unter Beihilfe Raffaels gemalt). — In S. Maria del Vado Bilder von *Dosso Dossi* (der Evangelist Johannes vor der babylonischen Hure, deren Nacktheit von einem spätern Bolognesen überkleidet worden ist), *Panetti* (Heimsuchung), *Palma vecchio* (Zinsgroschen), *Carpi* (Wunder St. Antons), *Vitt. Carpaccio* (Tod Mariens aus dem J. 1508). Grabmale der Maler Bastianino, Bonone, Dielai, Garofalo und Oriolano. — Ganz besondre Beachtung verdient der Palazzo Ducale, der alte Sitz der Estensischen Herzöge, die es verstanden, durch die Gaben grosser Geister, wie

Ariosto, Tasso u. s. w., deren Verhältniss sich dem ihrigen verflocht, ihrem Hause dauernden Glanz zu geben. Jetzt ist der Palast vom päpstlichen Legaten bewohnt. Das Kastell, wie der Palast auch genannt wird, liegt ziemlich immitten der Stadt, nämlich da, wo sich die Via de Pioppone mit der Via Giovecca kreuzt. Von drei Seiten hat man eine freiere Ansicht und nur an der vierten, wo der Eingang über eine Zugbrücke führt, bilden näherliegende Gebäude eine engere Strasse. Nach dem Bedürfniss jener Zeit ist der Palast als Veste angelegt, daher er von vier Thürmen an den Ecken flankirt wird. Sonst war er auch von Wall und Graben umgeben. Sehr im Widerspruche mit diesem baulichen Karakter steht alles das, was daran erneuert und ausgebessert ist. An der Mauer über dem äussern Thore zeigt man drei Freskobilder von *Benvenuto Tisio* (*Garofalo*); am Wenigsten hat die Madonna in der mittlern Mauervertiefung gelitten, während die beiden andern ganz zerstört sind. Der herzogl. Palast wurde, wie Frizzi in seinen *Memorie della storia di Ferrara* berichtet, nach 1554, wo eine heftige Feuersbrunst den grössten Theil der Zimmer und fast sämmtliche Dächer des Kastells verzehrte, durch Herkules II. erneuert. Der Herzog begnügte sich nicht mit der Restauration der Zimmer, sondern fügte auch vieles Neue zum Palast, unter andern auch den Garten über der Küche und die elegante Loggia, welche die Aussicht auf diesen Garten hat. Jetzt ist die Loggia geschlossen und durch eine Vorderwand zu Zimmern umgeschaffen. (Eine Ansicht des Palastes stach nach G. Alghisi's Zeichnung D. Pellegrini detto Tibaldi in zwei Platten in qu. Imperialfolio.) In den aus der sonstigen Loggia gebildeten Sälen und Gemächern befinden sich die berühmten Fresken der Gebrüder Dossi. In drei Sälen sieht man diese *preziosissime pitture*, welche *Dosso* und *Giovan Battista Dossi* seit 1554 schufen. Im Aurorensaale schaut man die prächtigen Deckenbilder: Aurora auf ihrem Wagen, Helios auf dem seinigen etc. Im anstossenden längern Saale, wo wie in den übrigen Räumen die architektonischen Verhältnisse glücklich beachtet sind, ist ebenfalls die Decke am Reichsten geschmückt. Besonders artig und heiter ist ein *en Grisaille* gemalter Fries, der unter dem Sims herläuft. Er stellt geflügelte Kinder (*Putti*) in gar mannigfachen und sehr anmuthigen Stellungen (im Wettlauf begriffen) dar. Zur Abtheilung der verschiednen Gruppen sind Meter angebracht, was eine sehr gute Wirkung macht und die Ermüdung vermeidet, welche sonst leicht ein langer Zug von Gestalten dem Auge bringt. Alle diese Bilder sind mit grünlich grauer Farbe auf Goldgrund ausgeführt, dessen Glanz harmonisch abzustimmen nicht unterlassen ist. (Aehnliches wiederholte *Dosso* im Ferrarer Dome mit gleich angenehmer Wirkung.) Zwischen den Deckenverzierungen sind die freien Räume für bildliche Vorstellungen von grösserer Bedeutung benutzt, welche von ihnen eingerahmt werden. Die Anordnung dabei ist einfach und dem Auge leicht fasslich. Gegen die beiden Enden der Decke nehmen je zwei gegen einander gekehrte längliche Vierecke ihren Raum ein. Die Mitte, wo man den Haken für Kronleuchter oder Ampel anzubringen gewohnt ist, wird durch kleinere Arabesken rund eingefasst, und diesen mittlern Kreis füllen tanzende Figuren aus, die hinsichtlich des Geschmacks und der Zeichnung zu den besten dieser Malereien gehören. Noch vollendeter wie bei der Eos im Aurorensaale erscheint hier in der Gewandung die Linie der Bewegung behandelt, ohne Spur von Manier und lobenswerth bis ins Einzelne durchgeführt. Leider haben diese Stellen der Decke schon gelitten, daher man nur dringend wünschen kann, recht bald durch einen tüchtigen Abzeichner genaue Nachbildungen davon zu erhalten. Von originellster Erfindung ist eins jener vier länglichen Bilder, welches ein Bacchanal vorstellt. Es ist gleich den übrigen, wie der gegebne Raum es erfordert, im Basreliefstyl componirt. Wie oft schon die bildenden Künste diesen Gegenstand als Aufgabe der Darstellung behandelten und mit Glück lösten, so schuf doch Dosso, seinem Naturell sich willig hingebend, in frischer Laune eine ganz neue Darstellung. Wir sehen hier die Seitenansicht einer Trinkhalle, die in leichter Säulenstellung zur Verdachung emporstrebt, mit kranzgeschmückten Giebeln und Simsen zur Begehung eines heitern Festes aufgeputzt. Innerhalb dieser Halle aber sind eine Anzahl Männer verschiedenen Alters zum Genuss der Gaben versammelt, welche ihnen der Gott in reicher Fülle spendet. Wie der Styl nun vollkommene Enthüllung menschlicher Körperform als höchste Aufgabe der Kunst feststellt, so zeigt sich diese aufs Günstigste dadurch gelöst, dass bei den mannigfachen Stellungen der auf Weinschläuchen sitzenden Trinker gleichzeitig Handlung und Leben die gesonderten Gruppen verknüpft. Für die Farbengebung wurden die einfachsten Mittel verwendet, und Alles mit wohl überdachter Mässigung zu den übrigen Beiwerken des Plafonds abgestimmt. Dadurch wurde denn zuvörderst erreicht, dass das Plastische der derbgebildeten Gestalten auch auf beträchtliche Entfernung noch erkennbar bleibt, wobei zugleich der einfarbige braune Grund für die

Tinten des Fleisches als wirksamste Unterlage dient, und Alles ohne Verwirrung für das Auge sich in befriedigender Harmonie auflöst. — Es ist auffallend, dass hier mehr als irgend sonst bei Meister Dosso jener Geschmack durchblickt, welcher sich aus der Raffaelischen Schule herleiten lässt, und durch die Wandverzierungen der wieder aufgefundenen antiken Thermen aufgekommen, als eine eigene Gattung der Malerei (Grotesken) sich lange Zeit nicht nur in Italien erhielt, sondern auch von dort aus zuerst nach Frankreich durch Primaticcio und Rosso verbreitet hat, wo wir ihn, wie deren Umbildung ihn gestaltete, wiederum heutzutage als Renaissancestyl bezeichnet, in Aufnahme kommen sahen. In der ursprünglichen Reinheit findet man diese Verzierung wohl noch nicht glücklicher angewendet als in dem eben beschriebenen Bilde, wo die freie künstliche Architektur in ihren einzelnen Theilen ganz den Bädern des Titus entlehnt, die vollkommenste Wirkung macht. Weniger ist dieses schon der Fall bei dem Bilde der gegenüberstehenden Seite, von gleichem Raum und Grösse: welches in ähnlicher Anordnung eine Palästra vorstellt. Wenn auch nicht so originell als ersteres, so gehören doch beide zu den vorzüglichsten Arbeiten Dosso's innerhalb dieses Palastes. — Wo der Malerei die Aufgabe gestellt wird, architektonische Räume auf diese Art zu verzieren, da ist eine symmetrische Eintheilung gewissermaasen nothwendiges Gesetz. Man kann sagen, dass sie am Befriedigendsten gelöst sei, wenn die ihr zugemessenen Räume mit Gedanken ausgefüllt wurden, welche statt unter dieser Fessel zu leiden, vielmehr zu grösserer Freiheit, zu sichererm Schwunge sich durch sie entbanden. Und um so trefflicher hat Meister Dosso es verstanden, durch sein Werk uns zu erfreuen, dem es gelang, die Stimmung eines leicht vollendenden Schaffens, in welchem alles zur Erscheinung Kommende wie von selbst sich gestaltet, in den Beschauer überzuführen. Ja es würde vollkommen bei diesem Gemälde der Fall sein, könnte man von der Ausführung, die oft sehr ungleich ist, dasselbe sagen. Diese Bemerkung bestätigt sich an den Arbeiten des folgenden Saales, der nach seiner vormaligen Bestimmung die *Sala del gran Consiglio* heisst. Die daselbst erhaltenen Fresken sind zwar in ähnlicher Weise angeordnet, da aber auch hier wieder Gegenstände gleichen Inhalts zum Vorwurf genommen und dennoch mit minderem Glück behandelt sind, obschon sie im Einzelnen kecke und launenhafte Motive offenbaren, so hegt man die Ansicht, dass sie von Giovan Battista Dossi, der laut Vasari im Wetteifer mit seinem Bruder Dosso Dossi hier malte, beschafft sein mögen. (Vergl. Ludwig Schorns Kunstblatt 1841, Nr. 74 ff.) Ausser den besprochenen drei Sälen ist noch ein Kabinet mit einem mehr landschaftlich gehaltnen Bacchanal vorhanden. An diesem jetzt sehr verdorbnen Fresko hat *Tizian* mitgearbeitet. — — Im Palazzo del Magistrato, wo die Ariostische Akademie ihre Sitzungen hält, sind Gemälde von *Garofalo* (die zwölf Apostel, das Gebet am Oelberge, Auferstehung Kristi und Ausgiessung des heil. Geistes), *Cosimo Tura* (Marter eines Heiligen), *Dosso Dossi* (Arche Noa's), *Agostino Caracci* (das Manna in der Wüste), *Guercino* (St. Bruno), *Ortolano, Bastiano Filippi* u. A. — Im sogen. diamantnen Hause (das nach der äussern Bekleidung durch fasettenartig behauene Steine so benannt wird, sonst Palatina Villa d'Ercole), eine öffentliche, aber nicht bedeutende Gallerie, deren Hauptschatz das grosse aus dem Refektorium der Ferrarer Andreaskirche 1841 durch Pellegrino Succi abgelöste und auf Leinwand übertragene Fresko bildet, worin *Garofalo* den Sieg des neuen Bundes über den alten gar seltsamlich versinnbildet hat. — In der Vorhalle des Studio publico einige interessante Antiken, z. B. das griechische Grabrelief einer Hippodamela, der Cippus eines P. Pubius und der kolossale Sarkofag, den eine Aurelia Eutychia ihrem syrischen Gemahl weihte, mit dem sie 43 Jahre zusammengelebt hatte. Ebendaselbst eine reiche Münzsammlung. In der Bibliothek das Denkmal Ariosto's mit den seit 1801 aus S. Benedetto hieher versetzten Gebeinen des Dichters; eine vollständige Sammlung aller von Ferraresen geschriebnen Bücher, 900 Handschriften, die jedoch nicht über das Ende des 13. Jahrh. hinaufreichen; Chorbücher mit Kleinmalereien des 15. Jahrh.; Ariostische Handschriftstücke vom Orlando furioso; Tasso's Handschrift vom *Gerusalemme liberata* mit Noten, woran der Dichter im Gefängnisse geschrieben; auch handschriftliche Kerkersonette Tasso's; Guarini's Manuskript vom *Pastor fido;* Ariosto's Armsessel und Tintenfass. — In der Biblioteca Costabiliana funfzig grösstentheils italische Handschriften, darunter das für die Kunstgeschichte Italiens in ihrem ganzen Umfange als eine der vorzüglichsten Quellen anzusehende Werk des gelehrten Ferraresen Abbate Girolamo Baruffaldi: *le Vite dei Pittori e Scultori Ferraresi.* (Nach fast hundert Jahren seiner Abfassung wird dies Werk, auf welches Lanzi und Tiraboschi aufmerksam machten, jetzt durch Domenico Taddei zu Ferrara veröffentlicht. Die in Darstellung und Urtheil durchaus

gediegene Arbeit Baruffaldi's erscheint in zwei Grossoktavbänden von je 500 Seiten und erhält als schöne Zugabe die Originalporträts der ältern Ferraresischen Meister in meist noch unter des Autors Augen entstandenen Holzschnitten.) — Haus des Ariost, ein Renaissancebau vom J. 1510 mit Inschrift; vergl. den Art. Ariosto. — Gefängniss Tasso's, wo man vom Fenster aus den Thurm des herzogl. Palastes sehen kann, welcher der Leonora von Este zur Wohnung diente. Vergl. Valery's *Voyage en Italie VII.* 14., vornehmlich aber die aus neu aufgefundnen Aktenstücken berichtigte Geschichte des Verhältnisses Tasso's zu den Estensischen Prinzessinnen Lukrezia und Eleonore in den 1840 zu Leipzig erschienenen „Römischen Briefen eines Florentiners" (Alfred Reumonts) II. 238 ff. — Ueberflüssiges Denkmal Tasso's auf einem öffentlichen Platze.

Ferrareser Schule, s. den Abschnitt „Malerei" im Art. Italische Kunst. — Ferrareser Schulbilder in der Dresdener Gallerie, s. B. III. dieses Lex., S. 87—89.

Ferrari, Bartolommeo, ein Venediger Bildgiesser, gest. 1844. Von ihm die schöne nach Canova's Modell geschaffene Bronzegruppe der Pietà in der Rundkirche des Dorfes Possagno bei Venedig, wo Canova sich sein Grabmal stiftete.

Ferrari, Francesco, ein von Rovigo gebürtiger Maler, dessen Leben in den Zeitraum von 1634—1708 fällt. Er bildete sich zu Bologna, wo er sich an Gabriel Rossi anschloss, und blühte später zu Ferrara. In St. Petronio sieht man von ihm eine Sebastiansmarter, andre Geschichtbilder in Kirchen Ferrara's. Seine übrigen Bilder sind alle unter Rossi's Einflusse entstanden; es sind Architekturlandschaften mit historischer Staffage. Er erreichte Rossi freilich nicht in der Grossheit des Styles, übertraf diesen jedoch in Färbung und Rundung.

Ferrari, Gaetano (Kajetan), ein Venediger Bildhauer aus Canova's Schule, der in seinen Statuen, Büsten und Basreliefs grosse Gewandtheit als Marmorbehandler zeigt. Seinen Gestalten wird übrigens kräftiger Ausdruck nachgerühmt.

Ferrari, Gaudenzio, geb. 1484 zu Valduggia in Piemont, gest. 1550 zu Mailand, ein kräftiger und sehr fruchtbarer Meister, der eine Sonderstellung in der lombardischen Schule einnimmt und zu den grössten Koloristen im Fresko zählt. Sein erster Lehrmeister war ein sonst nicht weiter bekannter Maler Stefano Scoto zu Mailand. Hier bildete er sich an den Werken Lionardo's da Vinci; dann ging er nach Perugia, wo er eine Zeitlang bei Pietro Vanucci (*Perugino*) arbeitete und mit dem nur ein Jahr ältern Urbinaten zusammentraf. Von da begab er sich wahrscheinlich nach Florenz, wo im Sommer des J. 1505 Perugino, Raffael, Lionardo und Michelangelo zusammen anwesend waren. Ins Vaterland zurückberufen malte Gaudenzio seit 1507 viele Fresken im Wallfahrtsorte Varallo. Später besuchte er Raffael in Rom, dessen Schule er sich eine Zeitlang anschloss, indem er sich mit an den Freskoarbeiten derselben (z. B. in der Farnesina und im Torre Borgia) betheiligte. Auf der Heimreise scheint er Parma berührt und Correggio's Fresken studirt zu haben. Seine im nördlichen Italien hinterlassenen Gemälde, meist Fresken, trifft man zu Mailand, Como und Saronno und in den piemontesischen Orten Novara, Varallo und Vercelli. In seinen frühern Werken erscheint er mehr oder minder dem Lionardo verwandt, während seine spätern Arbeiten mehr die Schule Raffaels und seine spätesten selbst Correggischen Einfluss erkennen lassen. Was den Gaudenzio von seinen Zeitgenossen bestimmt unterscheidet, ist ein gewisser fantastischer Zug, der ihn zwar hie und da zur Manier führt, aber auch zur Entfaltung eigenthümlicher Schönheiten drängt. Seine bekanntesten Schüler sind Bernardino Lanino von Vercelli und Andrea Solario (del Gobbo).

Hauptwerke zu Mailand. In Sant' Ambrogio neben einem Seitenausgange ein Gemälde von höchster Auszeichnung: der vom Kreuz genommene Leichnam des Heilands, hinter ihm die Madonna, zu beiden Seiten die zur Scene gehörigen Männer und Frauen, — alles mit einer so seltenen Grösse und Macht entworfen, und mit so vollendeter Meisterschaft ausgeführt, dass der Urheber sich in diesem Werke unbestreitbar neben Lionardo und Raffael stellt. — In der Madonna delle Grazie eine Geisselung Kristi vom J. 1542, Gaudenzio's letztes grösseres Werk, welches einen nicht minder kecken michelangelesken Geist offenbart. — In der Brera mehre aus Sta. Maria della Pace stammende Fresken marianischen Inhalts, worunter besonders drei zusammengehörige Bilder aus der Geschichte der Marienältern von bedeutenden Vorzügen und sehr eigenthümlichem Reize sind. Daselbst auch ein Staffeleibild: die Marter der heil. Katharina, grandios und höchst lebendig, ein Werk freiester Meisterschaft.

Zu Vercelli Fresken in der Offerokirche, darunter eine grosse Kreuzigung von bewundernswürdiger Karnation an dem Kristus und den beiden Schächern. Es ist hier eine Zartheit und Klarheit des Fleisches im Fresko erreicht, welche von den

heutigen Freskomalern als Muster studirt zu werden verdiente. Das Ganze ist grossartig, wunderschön komponirt, zumal die engelumgebene Gruppe der Gekreuzigten; die ganze Anordnung ist der Form des Bildes nach aufstrebend, die Reiter mit ihren Lanzen, welche zu den Leidenden emporstarren, bilden den Uebergang zu den zu Fusse stehenden Gruppen, unter welchen vornehmlich die Gottesmutter, ohnmächtig in die Arme der Freundin sinkend, hervortritt. Dies Bild, sehr gut erhalten, wundervoll in Farbe, ernst in Wirkung, leidet nur an dem Fehler, dass mehre Figuren mitten durchschnitten sind. — Im Chore ders. Kirche ein Hauptwerk Gaudenzio's in Oel: Maria mit dem Kristkind unter einem Orangenbaume sitzend, in dessen Zweigen sich Englein schaukeln. Die neugierig ausschauenden Kindengel, lieblich wie Amoretten, scheinen so heiter gestimmt zu sein durch die Musik, welche ihre kleinen Gefährten zu Füssen der Madonna dem Kristkindlein vorspielen, daher denn auch dieses so heiter die umstehenden Heiligen anschaut (zur Rechten den Täufer Johannes mit dem Lamm auf den Armen und den grossen stabgestützten Jesusträger St. Kristof, zur Linken den alten Josef und den Bischof Eusebius, den Schutzpatron von Vercelli). Die Gestalten alle sind lebendig plastisch, schön gezeichnet und meisterhaft kräftig und warm kolorirt, so dass man sagen möchte, es herrsche eine heidenfrische Gesundheit in diesem Bilde. Bei all der scharfen und graziösen Zeichnung fällt unangenehm nur der starke Bruch unter dem Knie des grossen Kristof auf, wodurch Gaudenzio grosse Kraft in scharfer Muskulatur hat ausprägen wollen, aber in fatale Uebertreibung gefallen ist. (Vergl. Friedrich Ostens Bericht über die Verceller Bilder in Nr. 100 des Kunstblattes 1845.)

Zu Varallo in der Wallfahrtskapelle die grosse Darstellung des Opfertodes Kristi, wo sich Gaudenzio zugleich als Bildner gezeigt hat. Die Hauptfiguren nämlich sind plastische Arbeiten mit naturgemäser Bemalung. Dahinter sind dann die Wände *al fresco* ausgeschmückt mit einer bedeutenden Menge zuschauender und andrer Nebenfiguren; die Weibsbilder erscheinen in schöner, an den milden Lionardisten Luini erinnernder Weise, die reitenden Kriegsleute in fantastischem Ritterkostüm, manche Gestalten jedoch etwas gespreizt und naturalistisch. Am Gewölbe achtzehn klagende Engel, die zum Theil von herrlichstem Ausdrucke sind. — Im Minoritenkloster 21 Freskodarstellungen der Leidensgeschichte, vom J. 1510 an gemalt, und eine Madonna mit Heiligen in sechs Abtheilungen, alles in mehr oder minder Lionardesker Weise. — In Sta. Maria di Loreto bei Varallo ein Lünettenbild mit der Kindesanbetung, nach 1527 gemalt und mehr an die raffaelische Schule erinnernd.

Zu Saronno bei Mailand: die Engelglorie in der Kuppel dasiger Kirche. Die untern Engel sind gross und bekleidet, die obern erscheinen als nackte Flügelknaben; manche von hoher Schöne und Freiheit, andre sehr manierirt. Man erkennt in diesem Engelfresko theils noch einen Nachklang der Lionardischen Art, theils aber auch einen Einfluss der Kunstweise Correggio's.

In der Turiner Gallerie fünf Oelbilder. Sehr alterthümlich im Styl, aber voll Leidenschaft in Bewegung und Mienen ist eine Kreuzigung. Dagegen ist eine Grablegung oder Klage über den todten Kristus ein durchaus vollwiegendes Kunstwerk, das eine ähnliche Verwandtschaft zu Lionardo zeigt wie etwa die Arbeiten von Ferrari's Landsmanne Sodoma. Es hat im Ausdrucke etwas Reflektirendes und ist in Farbe und Modellirung von grosser Wirkung, in Ton und Stimmung ernst und harmonisch. Aeusserst kräftig ist das Bild einer von zwei Heiligen geführten Gemeinde, welche sich zu Kristus, der mit brennender Fackel in den Wolken erscheint, bittend um Abwehr der Pest wendet, wobei Maria und Petrus als Fürbitter Unterstützung gewähren. Eine „Anbetung des Kindes" scheint einer spätern Periode Gaudenzio's anzugehören, dagegen ein Votivbild St. Peter mit dem Donator einer rasch vorübergehenden, wo er den Lichtton der Freskomalerei auch in Oel versucht haben mag.

Im Berliner Museum eine Kindesanbetung, ein ganz ausgezeichnetes Kunstwerk, das freilich nicht den kühnen Geist seiner Fresken, wohl aber einen anmuthigen ghirlandajischen zeigt und sogar deutsche Luft athmet. Knieend verehren das neugeborne Knäbchen Maria, Josef und zwei Hirten, deren einer ein Lamm herbeibringt. Den Hintergrund bildet Landschaft, wo man unter einem Hüttendache Ochs und Esel sieht. (Auf Holz gemalt, 4 F. 1 Z. hoch, 4 F. 5 Z. breit.) Ebendaselbst das Bildniss eines Jünglings mit rothem Federhut, im Harnisch, worüber er einen grünen Mantel trägt. Mit der Rechten zeigt er auf die an einem Schilde befindliche Chiffre *s. a.* Grund dunkel. (Gleichfalls auf Holz; hoch 1 F. 8 Z., breit 1 F. 4 Z.) Beide Bilder rühren aus der Solly'schen Sammlung. — Dresden, München und Wien

besitzen, soviel uns bekannt, nichts von Ferrari. Dagegen findet sich im Pariser Museum eine Heilandsgeburt.

Gestochen haben nach Gaud. Ferrari: *Jean Bapt. Potilly* (die Verehrung des neugebornen Kristkindes, ein für Crozats Werk gelieferteres Bl. in Hochfolio), *Frédéric Hortemels* (die Ergiessung des heil. Geistes, ebenfalls für das Crozatsche Werk), *Giacomo Frey* (das Abendmahl, interessantes Blatt in Grossfolio, 1786 zu Rom gearbeitet), *Bisi* (die Kindesverehrung durch die drei Könige, nach einem Fresko), *Garavaglia* (die Abnehmung vom Kreuze, nach dem Turner Bilde für das von Roberto d'Azeglio herausgegebene Turiner Galleriewerk) und *Silvestro Pianazzi*. Letzter unternahm die Abzeichnung und den Stich aller Hauptwerke Ferrari's. S. „*le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari, dis. ed inc. da S. Pinazzi, dir. e descr. da Gaudenzio Bordiga. Milano* 1835. 36.

de' Ferrari, Gregorio, ein Genueser, dessen Leben in die Zeit von 1644—1726 fällt. Er war Schüler des Fiasella il Sarzana, jedoch in der Folge eifriger Correggianer. Seine Arbeiten sind im Allgemeinen Werke des mit einigem Talent verbundenen Leichtsinns. Er suchte durch Sonderbarkeit zu wirken, war salopp in der Zeichnung und nur tüchtig im Fleischkolorit. Letzters ist wenigstens seinen Oelbildern nachzurühmen, die im Gegensatz zu seinen Freken Kraft und Saft in der Färbung haben. Gregorio's früheste Bilder findet man in der Universität zu Genua, und zwar im Saale der Filosofie: Apollo mit den Musen Plato mit seinen Schülern und Aristoteles. Er arbeitete auch im Palazzo Balbi. Ferer soll er zu Turin und in Marseille gepinselt haben.

de' Ferrari, Lorenzo, der Sohn des Gregorio de' F., gest. als Abbate zu Genua 1744 (im 64. Lebensjahre). Nach dem Unterricht bei seinem Vater scheint er in Rom gewesen und dann den Correggio zu Parma studirt zu haben. Lanzi nennt ihn stark im Fresko und ausgezeichnet in Monochromen. Lorenzo erreichte besser als sein Vater die Correggische Anmuth, war auch glücklicher in den Verkürzungen und richtiger in der Zeichnung. Ueberhaupt gilt er als ein vorzüglicher Meister unter den Genuesern, und Lanzi rügt nur, dass er im Streben nach Zartheit oft der Mattheit verfallen sei. Seine besten tintenkräftigsten resken sind die, welche er im Wetteifer mit Carloni und andern entschiednen bloristen schuf (z. B. im Palazzo Doria und in St. Matteo zu Genua). Schöne Monochrome führte er namentlich im Palazzo Carego aus, Scenen aus der Aeneide, Arabesken etc. Auch Oelbilder lieferte Lorenzo, der, wie Lanzi erklärt, mehr Verdienst als Namen hat.

Ferrari, Luigi, Bildhauer zu Venedig, einer der bedeutendsten Künstler des heutigen Italiens. Um 1840 war derselbe mit Fabri, Martini, Rinaldi und Zandomenighi bei Ausführung des Denkmals Canova's betheiligt, das dieser selbst für Tizian entworfen hatte. (In Sta. Maria dei Frari.) Seit 46 sieht man von Ferrari in der Hauskapelle des Grafen Villadarzere ein ausgezeichnet schön in Marmor ausgeführtes Marienbild: die Madonna della Concezione, welche mit über Brust gekreuzten Armen typusmässig auf Halbmond und Schlange steht. An dieses allgemein bewunderte Kunstwerk reiht sich nach Auffassungsweise und Styl die sitzende Marmorgestalt der Melancholie, welche man 17 in der Werkstätte des Meisters vollendet fand. Gleichzeitig sah man in Ferrari's Atelier das marmorne Standbild des Marco Polo, das den gelehrten Reisend (mit dem Ruder in der Hand und mit chinesischem Spitzhute auf dem Haupte) unsbhaft vergegenwärtigt; ferner das sitzende Marmorbild einer lotospflückendn Nymfe, die vortreffliche Marmorstatue eines Gott für den Sieg dankenden D id, und die schwierigere, minder befriedigend ausgefallene Gruppe des „Goliath d David." Frühere beifallgekrönte Werke Ferrari's waren: Laokoon (eine andre Scene als die bekannte des klassischen Kunstwerks) und der Hirt mit dem Hdchen (Endymion benannt). Von beiden Bildwerken musste der Meister Wiederlungen für das Museo Tosi zu Brescia schaffen. Diese kamen im J. 1847 zu Stand. Die jüngste Aufgabe Ferrari's betrifft die Ausführung eines Marmordenkmals f den verst. Erzherzog Friedrich von Oesterreich in der Johanniterkirche Venedigs.

Ferrario, Herausgeber eines grossen Kostwerks, das aber durchaus nicht zu empfehlen ist, indem die Hauptbedingung, ur der einzig und allein ein solches Werk dem Künstler nützen kann, nämlich die achten nach möglichst treuen Quellen, nicht modificirt, sondern in ihrer Ursprlichkeit veranschaulicht zu bringen, bei den meisten Abbildungen unerfüllt geblie ist. Ferrario's Trachtenbuch bietet soviel Schönes zur Augenweide für das grore Publikum, dass zu wenig Wahres zum Studium für den Künstler übrigbleibt.

Ferrerius, Vincenz, bei den Italiäne auch *Ferreri* und *Ferrario* geschrieben, war Dominikaner und machte sich hartäckig um die Bekehrung der Juden

und Mauren verdient, daher er oft von diesen umgeben dargestellt wird. Sein Tod erfolgte 5. April 1419. Laut der Legende predigte dieser Dominikaner in seinem heiligen Missionseifer so kräftig, dass er über 100,000 Glaubensschwache unter den Kristen, 75,000 Judasse, 8000 Mohamedaner und 4000 religonsbare Taugenichtse bekehrte. Wo unfruchtbare Weiber ihm nahten, machte er dieselben durch Bekreuzung empfänglich. Trat er als Redner auf, so spielte um sein Haupt eine Lichtflamme und er schien beschwingt wie ein Engel zu sein. Gewöhnlich trägt er in der Hand eine Sonne (Symbol des durch die Kristusverkündung für die Heidenwelt anbrechenden Lichtes) mit der Chiffre *IHS* (Abbreviatur des griechischen *ΙΗΣΟΥΣ*). Ein Bild von *Donenico Ghirlandajo* im Berliner Museum zeigt ihn in einer Nische stehend, ein Buch in der Linken haltend und die Rechte zum Segnen erhebend. *J. M. Crespi* (*Spagnuolo*, der letzte Meister der Bologneser Schule) stellte den h. Ferreri „mit dem Kruzifix" dar, wie man aus dem Blatte von Lodovico Mattioli ersieht. *Carlo Maratti* gab dem Heiligen „Flügel", vergl. den Stich des Marattischen Bildes von A. Procacchi. Von den abgeschmackten Figuren mit der Sonne auf der Hand sei geschwiegen.

Ferrey, B., Schüler des ältern Pugin, ein sinnreicher Baumeister Englands, der im Style der Tudors schaff. Meist hat er indess sein Talent nur in Privathäusern und überhaupt in kleinen Bauwerken entwickeln können. Uebrigens hat er sich durch seine Beschreibung der Kristkirche in Hampshire (*Illustrations of Christ-Church in Hampshire*) bekannt gemacht, und sein Name findet sich als der eines Zeichners auf vielen Tafeln der „Muster gothischer Architektur" (*Gothic Examples*) und andrer Werke Pugins.

Ferri, Ciro, geb. zu Rom 134, gest. 1689, war einer der eifrigsten Schüler Peters von Cortona, malte Vieles mit seinem Meister zusammen und vollendete nach dessen Tode die mit ihm begonenen Arbeiten, z. B. die Fresken im Pittipalast zu Florenz. Sein Grab erhielt er zu Rom in Sta. Maria in Trastevere, wo auch Lanfranco ruht. — In der leichten Erfindung, in der Fruchtbarkeit des Pinsels steht er dem Cortonesen nah; in der Manier ist er wo möglich noch leichtsinniger und wilder. Da seine meisten Aufgaben dem Freto angehörten, so finden sich Oelbilder seiner Hand seltener. Die Wiener Belvedergalerie hat von ihm einen auferstandnen, der Maria Magdalena im Garten erscheinenden Kristus (auf Kupfer gemalt) und die Münchener Pinakothek eine Flucht der heil. Aeltern nach Aegypten (im 7. Saale). Der bedeutendste Schüler Ciro Ferri's ist *Benedetto Luti*, der sich zu seinem Vortheil als ein gemässigter Nachfolger herausstellt.

Ferrucci, Andrea, s. Fiesoler Meister.

Ferrugo, Eisenrost.

Ferruminatio bedeutet im Latein die Löthung, wofür die Hellenen den Ausdruck Kollesis hatten. Vornehmlich wird darunter das Anlöthen an Erzfiguren verstanden, welcher Operation Pausanias und Plinius als einer gewöhnlichen Sache gedenken. An Werken sowohl der Frühzeit als der Blütenzeit antiker Giesskunst findet man Haare und freihängende Locken angelöthet. Auch lötheten die Alten Arme, Beine und andre Ergänzungstheile an den Statuen, was sie entweder mit Plumbum (Blei) oder mit demselben Erz thaten, woraus das Uebrige gegossen war. Gleicherweise pflegt man das Silber zu löthen. Das Gold löthete man mit Chrysokolla, welche aus Grünspan (*Aeruca*), Knabenurin und Nitrum bereitet ward.

Ferula cambuta bedeutet im Kirchenlatein wie *Pedum*, *Virgula pastoralis* oder *baculus pastoralis*, den bischöflichen Krummstab.

Fesele, Melchior, der angesehnste Maler zu Ingolstadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. — Von ihm in der Münchner Pinakothek zwei geschichtliche Gemälde: die Belagerung Roms unter Porsenna (eine reiche Composition mit feinen geschmackvollen Gestalten) und Cäsars Eroberung der Stadt Alesia in Gallien (minder bedeutend). In der Moritzkapelle zu Nürnberg: die anbetenden Könige, ein mit Monogramm und 1531 bezeichnetes Bild, das durch maskenhafte geistlose Gesichter von einförmiger grossnasiger Bildung und durch den schweren kalten Ton unangenehm auffällt. Die Architektur ist bereits der italischen nachgeahmt, die Ausführung sehr fleissig. In der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg eine Himmelfahrt der Maria Magdalena, welche zwar ebenfalls kalt in der Färbung ist, aber feinere Köpfe und in der ganzen Ausbildung mehr Gefühl zeigt.

Fessel, s. Kette.

Fesseln um Hals und Arme sind Attribut des heil. Eremiten Theodosius. Ferner erscheint mit Fesseln beschwert der heil. Ignatius Theophorus, Bischof von Antiochia, der im J. 108 zu Rom in der Löwengrube endete.

Fesselstück, Attribut des heil. Benediktiners Adjutor, welcher damit eine Untiefe der Seine stopfte.

Festzug der Panathenäen, Panathenäische Pompa, s. die Art. „Athen" und „Hellenische Kunst."

Feti, Domenico, geb. zu Rom 1589, gest. 1624, war Schüler des Luigi Cardi da Cigoli, neigte sich den Naturalisten zu und zeichnete sich namentlich als Parabelmaler aus. Seine biblischen Gleichnisse sind zum Theil wahre Genrebilder, doch weit verschieden von der feinen niederländischen Durchführung. Daneben hat man von seiner Hand so manche alt- und neutestamentliche Vorgänge, mythische und legendarische Scenen, einige reine Volksstücke, einige Bildnisse und Karakterbilder. Feti'sche Parabeln trifft man z. B. in der Dresdner Gall., so das Gleichniss des schuldigen Knechtes, dem sein Herr die Schuld erliess, der aber nicht Gleiches that seinem Mitknechte; das Gleichniss von jenem Herrn, der seine Freunde zum Feste laden liess, die aber unter allerlei Vorwänden die Einladung ablehnten, worauf er die Krüppel und Lahmen zu Theilnehmern seines Gastmahls lud (beide Stücke auf Holz, 2 F. 2 Z. br., 1 F. 7 Z. hoch); das Gleichniss vom Blinden: Kann auch ein Blinder dem Andern den Weg weisen? (Auf Holz, 2 F. 6 Z. br., 1 F. 11 Z. hoch); das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge und das vom verlornen und wiedergefundnen Schafe (auf Holz, in ders. Grösse wie die beiden erstgen. Stücke); das Gleichniss vom verlornen und wiedergefundnen Groschen (auf Holz, 2 F. 1 Z. hoch, 1 F. 7 Z. breit); die Rückkehr des verlornen Sohnes, der auf den Knieen vor seinem Vater liegt und von demselben umarmt wird (auf Holz, nur einen Zoll höher als das vorige Bild); der barmherzige Samariter, der sein Thier mit dem an der Strasse gefundnen Verwundeten belastet (auf Holz, 2 F. 11 Z. breit, 2 F. 5 Z. hoch). Ausser diesen besitzt Dresden noch folgende Stücke von Feti's Hand: den engelbegleitenden jungen Tobias, welcher den seinem blinden Vater heilbringenden Fisch aus dem Wasser zieht; den jungen David mit dem Schwerte und Goliathhaupte auf einer Anhöhe sitzend (Gemälde auf Leinwand, 5 F. 8 Z. hoch, 3 F. 11 Z. breit); die Marter der h. Agnes (die engelumschwebte Heilige knieend auf dem Blutgerüste und himmelwärts blickend, während ein Knecht ihr den Hals entblösst und ein Andrer mit dem Schwerte bereitsteht); St. Sebastian an der Säule mit einem Pfeile im Unterleibe (ganze lebensgrosse Figur auf Leinwand). — In der Belvederegallerie zu Wien: zwei mythologische Bilder (Triumf der Galathea mit Polyfem in der Ferne, sieben kleine Figuren auf Holz; der todte Leander, den die Nereiden aus dem Wasser ziehen, während Hero im Hintergrunde sich von einem Thurme ins Meer stürzt); zwei biblische Stücke (Moses vor dem feurigen Dornbusche auf Gottes Befehl die Schuhe ausziehend, Gemälde auf Leinwand, hoch 5 F. 2 Z., br. 3 F. 6 Z.; die Flucht nach Aegypten in düsterer Landschaft mit einem ermordeten Kinderpaar am Wege, Gemälde auf Holz, hoch 1 F. 11 Z., br. 2 F. 6½ Z.); zwei legendarische Bilder (Katharinenvermählung, wobei St. Petrus Martyr und St. Dominikus der thronenden Maria zur Seite stehn, Gem. auf Leinw. von 7 F. 3 Z. Höhe bei 4 F. 6 Z. Breite; St. Margaretha den besiegten Satan an einem Bande haltend und gen Himmel schauend, woher ein Lichtstrahl auf sie herabfällt, Gem. auf Holz von 1 F. 9 Z. Höhe bei 1 F. 2 Z. Br.) und ein reines Genrestück: Marktplatz mit vielen Figuren, in dessen Vorgrunde unter einem gewölbten Gange ein Schmuckhändler seine Bude aufgeschlagen hat, Bild auf Holz von 1 F. 10 Z. Höhe bei 1 F. 4 Z. Breite. — Im zweiten Saale der Bibliothek zu Mantua das grosse Gemälde: „Kristus, der die Brote an die hungernde Menge vertheilt", eine der besten Schöpfungen Feti's. — In der Venediger Akademie ein als Melancholie und im Louvre ein als Magdalena bezeichnetes trauerndes Weib, Karakterbild von vortrefflicher Durchführung. — In Castle Howard, beim Grafen Carlisle, ein äusserst lebendiges wirkungsvolles Bildniss.

Fetialen, *Fetiales* (oder *Feciales*), die Mitglieder jener merkwürdigen politischen Priesterschaft des republikanischen Roms, deren Thätigkeit sich zunächst auf Verhandlungen und Erklärungen vor einem Kriege, dann auf den Friedensschluss nach Beendigung des Kriegs und endlich auch auf Ueberwachung des zu erfüllenden Völkervertrags erstreckte. Das Collegium der Fetialen war ein durchaus völkerrechtliches Institut, dessen Hauptaufgabe die Verhütung einer ungerechten Kriegführung sein sollte. Ein paar Jahrhunderte hindurch erfüllte dies Institut wirklich seinen edlen Beruf; später jedoch beschränkte man die Wirksamkeit der Fetialen auf die äussern Formalitäten und Ceremonien bei Anfang eines Krieges, wodurch das ganze Collegium zu einem Blendwerk der römischen Staatskunst entwürdigt ward. Die reichen Lobsprüche, welche die alten Autoren den Fetialen als wahren Richtern der Gerechtigkeit eines Krieges spenden, passen eben nur für die altrepublikanische Periode, wo die Römer noch so tugendhafte Staatsbürger waren, dass sie in Kriegs-

fragen ihrem politischen Gewissen, das sich durch jenes Collegium aussprach, streng gehorsamten. Glaubte die Republik einen Krieg führen zu müssen, so schickte der Senat vorher vier Fetiales an die Grenze des feindlich gesinnten Staats, um den Güteversuch zu machen. Der Wortführer hiess der *Pater patratus*, der zu diesem Zwecke von einem andern Fetial mit Lorber, Myrte und Rosmarin geweiht worden war. Durch die Kräuterweihe ward die ganze Gesandtschaft heilig und unverletzlich. Diese Staatsgesandten trugen wollene Gewänder, wohl auch Kränze und eine wollene Binde um das Haupt. An der feindlichen Grenze angelangt trug der Sprecher als *Nuntius publicus* die Forderung seines Staates mit lauten Schwüren und Anrufen der Götter vor, und zwar dem Ersten, der ihm aus dem Lande begegnete, dann machte er dieselbe Ansprache im Thore der fremden Hauptstadt und wandte sich zuletzt mit gleicher Rede an die feindliche Landesbehörde selbst. Wurden die Bedingungen der Güte nicht bald angenommen, so setzte der Sprecher oder Oberfetial eine Monatsfrist zur Bedenkung, nach deren Ablauf er mit verhülltem Haupte hintrat, die Götter zu Zeugen des erlittnen Unrechts anrief und stracks nach Rom abreiste, wo das Fetialencollegium nun die Gerechtigkeit des zu führenden Kriegs erklärte. Waren Senat und Volk über den Krieg einig, so ging ein Fetial ab, um den Krieg feierlich anzukündigen. Er trat mit einer Lanze an die Grenze, sprach feierlich das „*bellum indico facioque*" und warf seinen Spiess auf das feindliche Gebiet. — Von der Zeit an, wo die Römer mit dem fernen Auslande Krieg führten, war die alte Art solenner Kriegserklärung nicht mehr möglich. Man beschränkte sich nun auf das Symbolische, kaufte von einem Söldner des Pyrrhus ein Stück Landes beim Bellonentempel am Circus Flamininus, stempelte es zu einem *ager hostilis* (feindlichem Feld) und weihte an dessen Grenze eine Kriegssäule, von wo aus der Speer unter Sprechung der alten Formel sinnbildlich auf jenen Acker geworfen ward. Solche leere Solennität wurde selbst noch unter den Kaisern beobachtet, als die Fetialen nichts weiter mehr als Schatten der frühern Körperschaft waren. — Die andre Hauptgelegenheit, wo die Fetialen eine Rolle spielten, war bei Eingehung von Staatsbündnissen. Bei dieser Handlung mussten mindestens zwei Fetialen, der Sprecher-Fetial (der sogen. *Pater patratus*) und der Kräuterweih-Fetial (der sogen. *Verbenarius*), von beiden kontrahirenden Seiten zugegen sein. Das Schauspiel des Bundesbeschlusses bestand darin, dass der durch die heil. Kräuter geweihte und mit zwei heil. Kieselsteinen vom Kapitol (Symbolen des Zeusischen Blitzes) versehene Sprecher-Fetial im Namen seines Volkes die Treuhaltung des Vertrags beschwur, wobei er namentlich den kapitolinischen Jupiter zum Zeugen anrief. Er schwur, dass sein Volk, sobald es treubrüchig würde, ebenso sterben solle wie das (bei jeder solchen Ceremonie mitbefindliche) Opferschwein, das er bei dieser feierlichen Verpflichtung mit dem einen Steine zu Boden streckte, während er den andern Kiesel mit der andern Hand weit von sich warf.

Fette, Dachfette, nennt man ein mit dem Dachfirst parallel liegendes Holzwerk, das die Sparren, auch die Kehlbalken, tragen hilft und durch Streben unterstützt wird. Liegt die Dachfette auf den Stuhlsäulen auf, so heisst sie Dachstuhlfette.

Fettendach heisst ein Dach, wo auf den Dachbindern aufliegende Fetten statt der Sparren angewandt sind. Erhält das Dach eine Metalldeckung, so wird die Verschalung dazu unmittelbar auf den Fetten angebracht; wird hingegen das Dach mit Ziegeln oder Schiefern belegt, so müssen auf die Fetten noch leichte Sparren in der gewöhnlichen Entfernung kommen, um die Latten aufnageln zu können. Die Fettendächer — auch italiänische Dächer genannt — haben vor den gewöhnlichen Sparrendächern den Vortheil, dass man dazu, je nach der Lastung des Deckmittels, schwächeres Holz verwenden kann, und dass die Eintheilung der Sparren nicht von jener der Balken abhängig ist, sowie auch die Aufschieblinge hier ganz wegfallen. Hat der Dachboden nichts zu tragen, so können die Balken zwischen den Binderbalken auch weggelassen und das ganze Dachwerk von innen frei augenfällig gemacht werden. Dies geschieht oft bei grossen Räumlichkeiten, die lediglich ein Dach bedürfen, z. B. bei Kirchen, Reitbahnen, Exercierhäusern, öffentlichen Tanzsalons, improvisirten Festhallen oder Festsälen etc. Das Innerdach wird dann, wenn die Bestimmung des Gebäudes edel genug ist, mannigfach mit Malerei und Schnitzerei ausgeschmückt, wovon z. B. die Dachstühle der Kirche San Miniato zu Florenz und der Kathedrale zu Messina berühmte Beispiele bieten.

Fettmörtel nennt man den zuviel Kalk und zu wenig Sand enthaltenden Mörtel.

le Feubure, K. Fr., Porzellanmaler zu München; s. *Lefebure*.

Feuchères, Bildhauer zu Paris. Von ihm sieht man am Triumfbogen de l'Etoile das Basrelief, welches die bei der Brücke von Arcole 1796 gelieferte Schlacht schildert, und unter den Frauenstatuen im Garten des Luxem-

bourg das Standbild der Maria Stuart. Im J. 1841 ward Feuchères beauftragt, eine der Statuen der vier berühmten französ. Kanzelredner zu schaffen, womit der neue Springbrunnen der Place St. Sulpice geschmückt werden sollte. Wenn wir nicht irren, betraf dies Standbild den grossen Bossuet.

Feuchtwangen, ein Ort in der Dinkelsbühler Gegend, mit einer sehr alten Stiftskirche, welche laut der Inschrift eines nicht minder alten Messbuches Karl den Grossen zum Gründer hatte. Diese Inschrift lautet vollständig: *Anno Domini* 810 *fundata atque dotata est ecclesia collegiata beatae Mariae virginis a Karolo Magno Imperatore, qui obiit postea ann.* 814 *aetatis* 72. *Climacterico suo* 28. *Januar.* — Es finden sich hier noch eine Menge architektonischer Fragmente und Verzierungen aus ältester Zeit. Karl Heideloff hat in seiner verdienstlichen Ornamentik des Mittelalters manche nicht nur beachtenswerthe sondern wirklich ausgezeichnete Kunstüberbleibsel vom Feuchtwanger Stifte veröffentlicht. Als Probe thei-

len wir daraus ein merkwürdiges Verzierungsstück mit, welches nach Heideloffs Ansicht bestimmt aus der Stiftungszeit herrührt. Man sieht dasselbe in der Thurmmauer, aber freilich in bedauerlich schlechtem Zustande. Vergl. Heideloffs Ornamentik, Heft IX. Platte I. Fig. *h.*

Feuer, Attribut des heil. Florian (Nothhelfers bei Feuersbrünsten), des heil. Einsiedlers Antonius (Feuer auf dem Heerde, wobei ihm der Verführer naht), des heil. Bischofs Basilius (welcher einen armen Knecht durch Verbrennung der Teufelsverschreibung vom Bösen erlöste), der heil. Brigitta von Schottland (bei welcher von Jugend auf eine Flamme über ihrem Haupte gesehen ward), der heil. Columba von Cordova (welche ein löschender Engel vom Feuertode errettete), der heil. Eulalia von Merida (die in Flammen steht), des heil. Bischofs Germanus von Paris (*St. Germain*, welcher Feuer durch Gebet löschte), des heil. Bischofs Leu von Sens (welcher den Brand einer Scheune wegbetete), des heil. Bischofs Patricius (*St. Patrick*, vor welchem Feuer aus der Erde aufschlug, als er mit seinem Stabe ein Kreuz in den Boden zeichnete), des heil. Dominikaners Petrus Gonzalez (genannt *St. Elmus*, welcher in seinem Mantel gehüllt auf einem Kohlenfeuer lag, woher das sprüchwörtliche St. Elmfeuer), des heil. Agapet (der verkehrt über Feuer aufgehangen ward) und der heil. Afra von Augsburg (welche an einen Baum gebunden und von Flammen umgeben dargestellt wird). Vergl. übrigens hinsichtlich der zum Feuertode verurtheilten Kristusbekenner den Art. „Scheiterhaufen."

Feuerheilige, Schutzpatrone vor Feuersbrunst, sind St. Florian (weil er mit einem einzigen Kübel Wasser einst ein grosses Feuer löschte), St. Laurentius oder Lorenz (weil derselbe, auf dem Roste gebraten, seine Glaubenstreue im Feuer bewährte) und St. Agathe (weil sie gleiche Glaubensstärke auf ihrem Marterlager von glühenden Kohlen und bei der Zwickung mit glühenden Zangen zeigte). Auch St. Barbara, die Blitzheilige, schützt gegen Feuerschaden, da namentlich ein gewisser Heinrich Rock zu Gorkum in Holland, der durch ein Feuer schon halb verzehrt war, in Folge ihrer Anrufung solange leben blieb, bis er das Viaticum erhielt. Dies Wunder ist sehr gern zu glauben; es geschah im Jahre des Heils 1448.

Feuerwerkerpatronin: die heilige Barbara.

Feuillanten, Fulienser, eine Fraction der Cisterzienser, gestiftet 1386 durch Jehan de la Barrière, welcher damit eine Verbesserung des Cisterzienserordens bezweckte. Kostüm: weisser Rock oder Kutte ohne Skapulier; grosse Kapuze an einer Mozetta, welche vorn rund, hinten aber spitz bis auf die Waden ausgeht; weisser Gürtel; Hut bei Wanderungen über Land. Ein besondres Chorkleid haben die Feuillanten nicht.

Feuillé, Baumschlag.

Fiacrius — *Saint-Fiacre* — lebte im 7. Jahrhundert als Einsiedler in Breuil bei Meaux. Aus Irland nach Frankreich gekommen, bekam er vom Bischof Faro zu Meaux, behufs Erbauung eines Klosters, im nächsten Walde soviel Land geschenkt, als er an einem Tage mit eigener Hand würde umgraben können. Darauf fuhr Fiacre mit einem Stabe (oder Grabscheite) in grosser Weite auf dem Waldboden herum,

wovon nun der ganze durchzogene Kreis wie gespalten sich abtrennte. Neben dem hier gegründeten Kloster legte der heilige Mann einen schönen Garten an, den er bis zu seinem am 20. Aug. 670 erfolgten Tode mit eigener Hand pflegte. Attribut dieses Heiligen ist der Spaten. Weil er sich der Spatenkultur befleissigt, wurde Fiacre auch Schutzheiliger der Gärtner, die ihn besonders bei ihren Hämorrhidalbeschwerden anriefen. In neuerer Zeit wurden zu Paris die öffentlichen Wagen, worin die mit Hämorrhiden Beladenen bei jedem Ruck den Heiligen zum Helfer anriefen, scherzweise nach ihm *Fiacres* genannt. — Ein Gemälde von Fr. Louis Déjuinne in St. Sulpice zu Paris schildert den besondern Moment der Fiacrelegende, wo der Eremit die ihm angebotene Krone ausschlägt.

Fiale, *Phiala,* bedeutet in der altdeutschen Baukunst die Spitzsäule, einen pyramidalisch gekrönten Schmuckpfeiler. Ueber die Construktion der Fialen belehrt eine 1486 gedruckte Schrift von Einem aus der Regensburger Steinmetzenfamilie Roriczer. Nach dem alten Drucke hat A. Reichensperger das „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit" in die heutige Mundart übertragen und mit erläuternden Anmerkungen und einem Anhange über die Construktion der Wimperge herausgegeben. Diese Ausgabe (mit 26 in den Text gedruckten Figuren) ist in der Buchhandlung von Fr. Lintz zu Trier erschienen.

Fiamingo (in älterer Schreibung Flamingho), auch Flamingo, heisst bei italischen Autoren jeder Niederländer, obgleich das Wort nur der entsprechende Laut für Vlaming (Flamänder) ist, also eigentlich den Deutschbelgier bezeichnet. Verstanden wird unter *Arrigo Fiamingo* der Maler Heinrich von Mecheln, unter *Cornelio Fiamingo* der Stecher C. Cort von Horn in Holland, unter *Dionisio Fiamingo* der Maler D. Calvart von Antwerpen, unter *Federigo di Lamberto Fiamingho* der Maler und Architekt Friedr. Sustris oder Suster von Amsterdam, unter *Francesco Fiamingo* der Bildner Franz du Quesnoy von Brüssel, unter *Gherardo Fiamingo* der Maler Honthorst von Utrecht, unter *Giovanni Fiam.* vielleicht Joan Mabuse aus dem Hennegau, unter *Gualtiero Fiamingo* der Glasmaler Wouter Crabeth von Gouda, unter *Lamberto Fiam.* der ältere Sustris von Amsterdam, unter *Leonardo Fiam.* der Wandmaler L. Thiery (welcher den Rosso de' Rossi nach Fontainebleau begleitete), unter *Michele Fiamingo* besonders der Geschichtmaler M. Cocxie von Mecheln, unter *Paolo Fiam.* den Landschafter P. Franceschi von Antwerpen, unter *Roberto Fiam.* aber R. le Longe aus Brüssel.

Ficarii heissen bei den Römern die bewarzten Faune, nämlich diejenigen Faunfiguren, an deren Hälsen *fici* oder *verrucae* — Bockwarzen — hängen.

da Ficarolo, Niccolo; s. im Art. *Ferrara.*

Ficazeichen, s. den Art. Priap.

Fictile, *opus fictile,* Töpferwerk.

Fictilien, *Fictilia,* griechisch Keramia, heissen alle gröbere und feinere, alle gebrannte oder auch nur luftgehärtete Fabrikate antiker Kunsttöpferei, vom Hausgeräth bis zum Bauornament. Den bildsamsten Boden fand die feinere Töpferplastik bei den Etruskern. Die thönernen Tafelgeschirre von Arretium z. B. behaupteten ihren Ruhm noch zu Plinius Zeit. Griechischerseits waren berühmt die Töpferwaaren von Athen und von der Insel Samos. Samische Erde hiess der äusserst feine und sorgfältig geschlämmte Thon, der die härtesten Fabrikate ergab.

Fidelis von Sigmaringen, ein neuerer Heiliger, der als Armenadvokat im Oberelsass berühmt gewordene Rechtsgelehrte Dr. Marcus, welcher in seinem Alter Kapuziner zu Freisingen wurde und hier den Brudernamen Fidelis erhielt. Seinen Tod fand er im J. 1622 (am 24. April) auf einer Missionsreise, wo er von den Kalvinisten, gegen die er zu eifrig predigte, in einem Tumulte erschlagen ward. Man stellt ihn in der Kutte seines Ordens mit einer sein Martyrium bezeichnenden Stachelkeule in der Hand dar. Ihn schildert z. B. ein Gemälde von Sebastian Conca, welches Battista Jacoboni gestochen hat. (Von dems. Maler ward ausserdem die Apotheose des Heiligen geschildert, nach welchem Bilde man ebenfalls ein Blatt von Jacoboni hat.)

Fides, die Treue, wird gewöhnlich durch eine weibliche Figur mit begriffentsprechenden Wahrzeichen versinnlicht. Eine der besten Verbildlichungen dieses Tugendbegriffs kennt man von Moritz v. Schwind; wir meinen die enkaustisch auf Goldgrund ausgeführte Gestalt der Fides unter den acht Tugendfiguren im Karlsruher Ständehause. Die Schwindsche Fidesfigur hat einen Stab in der Rechten und um sie herauf rankt sich der Efeu als Symbol der Anhänglichkeit. Zur Seite ein Hund, das älteste Sinnbild der Treue und Ergebenheit bis in den Tod. (Man denke an das schon von Homer besungene getreue Thier, den Hund des Odysseus.) Fides streichelt das gute mit dem Blicke der Dankbarkeit zu ihr aufschauende

Thier. Sie selbst, die Hauptfigur, hat den entschiedenen Ausdruck einer Biedermännin, indem in ihr der Karakter der Redlichkeit und Gradheit ausgeprägt ist. Die ganze mit plastischer Schärfe ausgeführte Gruppe macht einen durchaus günstigen Eindruck. — In Erfindung und Ausführung ist auch zu rühmen die Statue der Treue von Johann Wiedewelt, welche mit den Figuren des Ackerbaus, der Tapferkeit und der Vaterlandsliebe den schönen als Denkmal auf die Abschaffung der Leibeigenschaft dienenden Obelisken zu Kopenhagen schmückt. — Die eheliche Treue wird bei Bildnissfiguren versinnbildet durch verschlungene Hände oder durch einen zu Füssen ruhenden Hund. Mittelalterliche Grabmale zeigen uns oft die Gestalten treuer Frauen stehend auf liegenden Hunden. Das berühmte Eycksche Gemälde in der Nationalgallerie zu London, welches ein in die Ehe tretendes und durch Handschlag sich gegenseitige Treue gelobendes Paar schildert, zeigt am Boden einen Pantoffel und ein Bologneserhündchen, — naive Anspielungen auf Gehorsam und Treue.

Im Kirchenlatein bedeutet *Fides* den Glauben. Diese Fides bildet mit der Caritas (Liebe) und der Spes (Hoffnung) die Trias kristlicher Kardinaltugenden. Wo die Kunst der Legende folgt, werden Fides, Caritas und Spes als Töchter der heil. Sofia (Weisheit) geschildert, und zwar als Kinder im Alter von neun, zehn und zwölf Jahren, jedes mit dem Martyrzeichen des Schwerts. Folgt die Kunst jedoch der evangelischen Stelle, wo Glaube, Liebe und Hoffnung als die vornehmsten Tugenden empfohlen werden und die Liebe als die Höchste unter ihnen erklärt wird, so tritt Caritas (Charitas) als die Mutter auf, welche Spes und Fides zu Kindern hat. (Vergl. den Art. „Glaube, Liebe, Hoffnung.“)

Für wirkliche Personen mögen gelten: die heil. Jungfrau Fides, welche laut der Legende zu Agen (?) ihr Martyrium litt, und die Mohrenjungfrau Fides, welche als Schwester des Ritters Mauritius (Führers der Thebaischen Legion) an der Heiligkeit ihres Bruders theilnimmt.

Fides publica, die aus dem öffentlichen Vertrauen entspringende Volkstreue, eine Staatstugend der Römer in den einfachen Zeiten der Könige und der nachherigen Staatspräsidenten (Konsuln). Der weise König Numa heiligte die Bürgertreue durch einen ihr zu Ehren erbauten Tempel, und noch unter dem Konsulate des Marcus Aemilius Scaurus wurde dem öffentlichen Vertrauen ein Heiligthum auf dem Kapitole geweiht. Die Versinnlichung der vergötterten Treue geschah unter dem Bilde einer durch Oliven- oder Lorberkranz ausgezeichneten Matrone mit Fruchtkorbe oder Aehren in den Händen. Auch wurde das Wesen der Treue ganz einfach blos durch verschlungene Hände versinnbildet.

Fieberheilige sind St. Petronilla (eine Märtyrin des 1. Jahrh. zu Rom, deren Reliquien, von Fieberkranken berührt, alsbald Heilung erfolgen liessen), der Karmeliter Albertus Siculus (Schutzpatron Siciliens, Nothhelfer bei dem dort herrschenden gelben Fieber) und der Franziskaner Salvator ab Horta (entweder wegen seines Namens oder wegen Aehnlichkeit der Fieberhitze mit der Glut von Kohlen, die er glaubenstapfer aushielt).

Fiedler, Georg, ein wackerer Bildnissmaler, der 1768 zu Darmstadt als Hofmaler starb. Von ihm Bilder in der grossherzogl. Sammlung daselbst.

Field, George, der englische Autor einer Chromatografie (*or a treatise on colours and pigments, and of their power in painting etc. London* 1835. 4.), welches Werk 1836 auch deutsch (zu Weimar) erschienen ist.

Fielding (Copley), einer der fruchtbarsten englischen Aquarellisten im Landschaftfache, dessen Bilder meist von hoher Vortrefflichkeit sind. Dieser um 1800 geborene Künstler, unstreitig der Hauptmeister des bei den Engländern so sehr beliebten Kunstzweiges der Wasserfarbenmalerei, setzt in Erstaunen durch die Vielseitigkeit seines Talentes. Auf der reichen im J. 1846 von der *Society of painters in water colours* zu London veranstalteten Ausstellung, der 42. dieses Aquarellistenvereins, fand man ausgezeichnete Seestücke Fieldings: z. B. Filey-Bridge in Yorkshire während eines Sturmes; südliche Ansicht der Insel Staffa bei Morgenlicht (die See vorn von durchsichtigem Grün, im Mittelgrunde in tiefes Blau übergehend, aus dessen ruhigen Linien das in leichten Dunst gehüllte Felseneiland aufsteigt); Loch Fyne bei Inverary (mit einem ähnlichen, gleich schönen Farbeneffekt); Folkestone in Kent bei Sonnenuntergang nach windigem Wetter (mit grosser Abwechslung in Auffassung und Behandlung, voll Lebens und Bewegung in Wasser und Luft); — ferner anziehende Gebirgsgegenden wie Ben Cruachan in Argyleshire und Ben Vorlich (beide in der Nacktheit der schottischen Bergformationen), ungewöhnliche Landschaftbildungen wie die South Downs bei Lancing in Sussex (flache leichtgerundete Dünenmassen, wo in der Beleuchtung wie im Karakter des Terrains

viel Eigenthümliches sich ausspricht) und ächtenglische Baumlandschaften wie Ashdown Forest in der Nähe der erwähnten Downs. Aus allen diesen Aquarellschilderungen spricht eine feine liebevolle Naturbeobachtung, und dabei ist die Behandlung eine freie und wirkungvolle. Nur wiederholen sich röthliche Tinten vielleicht etwas zu oft. Eine Anzahl der durch eigenthümlichen Reiz des Tones in Luft und Wasser so magisch wirkenden Fieldingschen Aquarelle trifft man gestochen in der „*Gallery of the society of painters in water colours.*"

Fielgraff, Karl, ein zunächst unter Wilhelm Wach zu Berlin, dann unter Wilhelm Schadow zu Düsseldorf gebildeter Künstler, der sich im Bildniss und auf dem weiten Felde der Genremalerei hervorgethan hat. Ausgebildete Fertigkeit im Porträt zeigte derselbe schon in den Ebenbildern einer Weiblichkeit und eines Kindes, welche die Berliner Ausstellung 1828 unter den Werken der Wachschen Schule aufwies. Grossen Ruf gewann er später durch seine geistvoll entworfenen und schön ausgeführten Genrestücke, die zum Theil der in Düsseldorf beliebten romantischen Art angehören. Gerühmt wird an seinen ernsten und heitern Darstellungen vornehmlich die glückliche Gruppirung und die treffende Karakteristik der in Scene gebrachten Gestalten. Eins seiner Hauptwerke ist z. B. die von einem Geistlichen getröstete Kranke.

Fiesolaner Meister. Als solche werden vornehmlich bezeichnet: Fra Giovanni Angelico (Beato Angelico), Fra Benedetto da Magello (der leibliche und geistliche Bruder des seligen Angelico), Maestro Mino und Maestro Andrea (Ferrucci).

I. Fra Angelico da Fiesole. — Dieser berühmte Kirchenmaler, den die neuern Kunstschriftsteller kurzhin Fiesole nennen, wurde wahrscheinlich im J. 1387 geboren, und zwar nahe bei Vicchio, einem festen Kastell in der Provinz Magello, unweit Vespignano (dem Geburtsorte Giotto's). Er empfing von seinem Vater Pietro den Namen Guido, ging frühzeitig nach Florenz und trat 1407 mit seinem Bruder in das neugegründete Dominikanerkloster zu Fiesole, wo er den Namen Giovanni erhielt. Von dem grossen Schisma, was damals die katholische Kirche bewegte, ward auch das kleine Kloster in Fiesole mitbetroffen; die frommen Brüder geriethen in Zwiespalt mit ihren Obern und verliessen allesammt 1409 heimlich zur Nachtzeit ihr Kloster, um nach Cortona zu ziehen. Hier und im benachbarten Perugia sind daher die frühesten Arbeiten des Fiesole zu suchen, die man auch glücklicherweise allda noch vorfindet. Im J. 1418 kehrten die ausgewanderten Klosterbrüder wieder nach Fiesole zurück, und in diese Zeit fallen nun die Arbeiten Fra Giovanni's für sein Kloster Sandomenico, namentlich die grosse Krönung Mariens, welche sich jetzt im Louvre zu Paris befindet. Für die Fiesolaner Tischlerzunft fertigte er im J. 1433 das grosse Tabernakel, das jetzt in den Uffizien zu Florenz aufgestellt ist. 1436 ward das Kloster Sanmarco in Florenz den Dominikanern von Fiesole eingeräumt, und nun beginnt für diese Kirche mit ihrem Convent die grosse Thätigkeit unsers Meisters, deren Ergebnisse noch gegenwärtig eine der höchsten Zierden des an Kunstwerken so überreichen Florenz bilden. Im J. 1446 erfolgte an Fra Giovanni die Einladung Papst Eugens IV. nach Rom, und 1447 übernahm er die Verpflichtungen für den Dom zu Orvieto, wo er jedoch nur einen Sommer lang arbeitete, indem er durch neue Aufgaben an den Vatikan gefesselt ward. Schon seit dem Einzuge in San Marco hatte er sich mit Vorliebe dem Fresko zugewendet, in Orvieto und Rom war er fast nur in dieser Richtung thätig, doch fallen mehre ausgezeichnete Staffeleibilder noch in diese seine letzte Lebensepoche, unter andern das jüngste Gericht (eine grosse, zuletzt in der Gallerie Fesch befindlich gewesene Tafel). Der Tod des engelfrommen Fra erfolgte 1455. Die Ruhstätte fand er in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom. Sein dort in die Wand eingefügter Grabstein zeigt in sehr flachem Relief zwei cannelirte ionische Pilaster mit einem Rundbogen und in der Mitte seine liegende Gestalt, das Haupt auf einem Kissen ruhend, die Hände übereinander gelegt, im Gewande des Predigerordens. Die beiden Inschriften heissen:

Hic. iacet. venetus pictor Fr. Jo. de. Flo. ordis. pdicato. 14LV.

und

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam.
Altera nam terris opera extant altera coelo
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae.

Noch steht zu Florenz das Kloster, wo der religiöseste Meister Italiens 1436—46 unausgesetzt als Mönch gelebt und in Farben gebetet hat. Ein gütiges Schicksal hat hier über den Werken seiner Hände gewacht. Wohin wir uns wenden in diesem Kloster, tritt uns der fromme Fra mit heiligen Bildern entgegen. Ueber dem Eingange hat er als schönsten Spruch der Gastfreundschaft zwei Dominikaner gemalt, wie sie

den als Pilger verkleideten Heiland gastlich aufnehmen, wohl erinnernd an Kristi Worte: Was ihr der Geringsten Einem zuliеb gethan, das habt ihr Mir gethan! Ueber einer andern Thür schauen wir Kristus im Grabe, ein Rechtfertigungsbild für Alle, welche die Welt verlassen, um in der Klosterzelle der Auferstehung zu harren. Ueber einer dritten sieht man ein Bild des Schweigens, andeutend vielleicht den Gedanken, dass in Einsamkeit und Stille das Grösste reift. Wie aber wird unsre Brust bewegt, wenn wir nun vor das Kreuzbild am Ende des ersten Kreuzganges treten und dem heil. Dominikus ins thränenschwere Auge sehen, das er zu seinem Heiland emporhebt! Hier erkennt man deutlich die Macht der mit dem Gemüth in Eins verschmolzenen Fantasie, und es dürfte dies offenbar in tiefster Herzensbewegung gemalte Bild jene Sage bestätigen helfen, laut welcher Fiesole stets unter Thränen den Gekreuzigten schilderte. Gehen wir nun einige Schritte rechts, so öffnet sich uns der Kapitelsaal von San Marco, und neue Wunder kristlicher Kunst dringen auf uns ein. Es ist hier die ganze Wand, der wir uns genüberstellen, ein grosses Gemälde von Fiesole's Hand. Der liebliche Fra Beato spricht hier mit überlebensgrossen Gestalten zu uns. Der Gekreuzigte ist der Mittelpunkt seiner Gedankensfäns. Er schildert Kristum im Zustande tiefster Erniedrigung, im Kreuzestode, und zugleire. in dem der höchsten Erhöhung, als Weltenrichter zwischen den beiden Schächerch deren Einem er das Paradies zuerkennt, indess er den Andern von der Gemeinschau, der Seligen ausschliesst. Aber wir schauen den Heiland auch im Zustande des tiefsteft Schmerzes, denn seine Mutter, die Gebenedeite, sinkt am Kreuze zusammen, — unn zugleich im Zustande der höchsten Freude, denn er hat ein verirrtes Lamm gerettetd den reuigen Sünder neben ihm am Marterholze. Der Eindruck von alledem bleib, jedoch dem Betrachter nicht allein überlassen, nein es schildert uns der beseligtet und beseligende Maler auch den Eindruck, den diese Geschichte auf ein tieffühlendes religiöses Gemüth machen muss. Darum führt er uns heilige und fromme Männer vor und stellt sie ums Kreuz, und aus ihren Blicken und Bewegungen lesen wir erst wieder von Neuem das Gewaltige, Erschütternde der Erzählung vom Kreuze. Anbetung, Bewunderung, Dank, Mitgefühl, Reue, Demuth, Zerknirschung sprechen sich in den Umstehenden und Knieenden aus, in welchen wir die grössten Heiligen der Kirche, Augustin und Ambrosius, Dominikus und Benedikt, Franz und Antonius etc. leicht erkennen. Ja seelenvoller sind nie Seelenzustände durch Malerhand geschildert worden, und wir sehen hier die allerkristlichste Kunst, die tiefste Glaubensmalerei, auf jenem (nur eben von Fiesole erreichten) Punkte, wo sie ihr höchstes Wunder thut, indem sie, dringend in alle Tiefen des Menschengemüths, den empfänglichen Betrachter nicht mehr lässt, sondern bekehrt. — Gehen wir in San Marco die schmale Stiege im zweiten Klosterhof hinauf und betreten den obern Korridor; so strahlt uns der Engel der Verkündung entgegen mit dem Rufe: Selig sind die Armen am Geist, denn ihnen ist das Himmelreich. An diesen Korridor stossen nun auch die Zellen, die der fromme Bruder mit Bildern geschmückt hat, man könnte sagen: mit Handzeichnungen auf die Mauer, so leicht sind sie gemalt. Besonders herrliche Darstellungen sind hier die Taufe und die Bergpredigt Kristi. Einen ganz eigenthümlichen Karakterzug dieser Zellengemälde bilden die einem jeden beigefügten Heiligen (wie es scheint, die Patrone des Mönchs, der grade die Zelle bewohnte), wodurch die Darstellung der Vergangenheit, überhaupt der Zeit entrissen und in eine ewige Gegenwart versetzt wird. — Abbildungen der Fiesoleschen Fresken im Florenzer Markuskloster bietet das Prachtwerk von Heinrich Delaborde: „*Beato Angelico da Fiesole. Fresques du Couvent de St. Marc à Florence. Dessins par M. Henri de Laborde. Mise sur pierre par MM. Colette et Moulin. Impression des MM. Engelmann et Graf. Sous la superintendance de M. Paul Delaroche.*“ *Paris, chez Curmer.* 1845. (Vierzig treffliche chromolithografisch gedruckte Nachbildungen in Folio nebst einem historische Notizen über Fiesole liefernden Text von Vitet. In 20 Lief. à 5 Francs.) In den dreissiger Jahren hielt sich Ernst Förster im Auftrage des bairischen Kronprinzen längere Zeit in Florenz auf, um namentlich nach Fiesole's Zellenfresken Zeichnungen zu machen, was ihm auch unter Gewinnung des Vertrauens einiger der Mönche und besonders eines Kunstjüngers, des Fra Serafino, ziemlich vollständig gelang. — Von Tafelgemälden Fiesole's haben sich zu Florenz erhalten: die an den Silberschränken der Klosterbibliothek von Sant' Annunziata befindlich gewesenen, jetzt in der Accademia delle belle Arti aufgestellten Thürflügel. Es sind acht Tafeln mit 35 oder 36 Feldern, worin das Leben Kristi geschildert ist. Diese mit grösster Feinheit ausgeführten, meist guterhaltnen Bilder hat Battista Nocchi, ein Schüler Morghens, in Umrissen von Originalgrösse 1823 zu Florenz herausgegeben unter dem Titel: „*Pitture di Fra Angelico da Fiesole.*“ (8 Lief. in Royalfolio.) In der Accademia ferner das berühmte

„jüngste Gericht" und eine treffliche „Kreuzabnahme", in der Uffizziengallerie das grosse Tabernakel vom J. 1433 und mehre kleine überaus anmuthige Bilder (darunter eine sehr zierliche Marienkrönung), endlich in der Sakristei von Sta. Maria novella drei Darstellungen an Reliquienbehältern. — Fresken im Orvieter Dom, nämlich in der Kapelle der Mad. di San Brizio: Kristus der Weltrichter in lieblichster Engelumgebung (Wandbild) und die pyramidalisch geordnete, auf Goldgrund gemalte Gruppe würdevoll schöner Profetengestalten in herrlich gefalteten Gewändern (Gewölbbild), Arbeiten um 1447. — Zu Perugia viele kleine Tafelbilder in der Sakristei von San Domenico, darunter zwei ausgezeichnet schöne Rundbildchen, welche zusammengestellt den englischen Gruss verschaubaren. — Zu Rom in der vatikanischen Lorenzkapelle (der Hauskapelle Nikolaus' V.) zehn Freskodarstellungen aus dem Leben der heil. Märtyrer Stefanus und Laurentius. Diese von 1446 datirenden Bilder sind stark restaurirt; man hebt daraus nur die Predigt des heil. Stefan hervor. In der Vatikanischen Gemäldesammlung eine Altarstaffel aus San Domenico zu Perugia, mit höchst naiven, in miniaturartiger Zierlichkeit ausgeführten Lebensschilderungen des heil. Nikolaus von Bari. Im Palast Imperiali drei grössere und zwei kleinere Bilder von grösster Schönheit, welche ehemals einen Altar in der Kirche S. Domenico bei Fiesole bildeten und nun in der vom verst. preuss. Generalkonsul Valentini zusammengebrachten Samml. sich befinden. (Im Mittelbilde sieht man Kristus in der Glorie, die weisse mit dem rothen Kreuze bezeichnete Fahne in der Linken haltend. Um ihn in der Luft in regelmässigen Reihen und unten musicirende Engel, wovon zwei unter der Erscheinung des Heilands am Boden Knieende die Orgel spielen und andre neben ihnen die Posaune blasen. Alle haben rothe Flämmchen auf dem Kopfe. Auf dem Seitenbilde zur Rechten sieht man die Madonna, und in drei Reihen übereinander Apostel und Evangelisten, Kirchenväter, Päpste, Ordenstifter und Einsiedler. Auf dem zur Linken in der obersten Reihe Apostel, Johannes Baptista, Moses, David und andre Profeten und Heilige des alten Bundes, in der zweiten viele der ersten Märtyrer und Väter, Laurentius, Clemens, Cyprian u. A., in der dritten heilige Frauen und Ordenstifterinnen. Diese drei Abtheilungen sind auf Goldgrund. Die beiden kleinern Bilder, welche wohl Flügel waren, enthalten — wiederum in drei Reihen — viele Heilige und Selige des Dominikanerordens. Die Ausführung zeigt die bewundernswürdigste Sorgfalt und Liebe.) In der Gallerie Corsini ein jüngstes Gericht, wo die Verdammten ausschliesslich Mönche sind, mit den Seitentafeln der Himmelfahrt und des Pfingstwunders. — Im Nationalmuseum zu Paris eine grosse Marienkrönung, nach 1418 für die Dominikuskirche zu Fiesole gemalt. Dieses äusserst anmuthreiche Werk ist allgemeiner durch folgende Publikation bekannt: *Mariä Krönung und die Wunder des heil. Dominikus, nach Johann von Fiesole in 15 Blättern gezeichnet von W. Ternite, gestochen von Forsell. Nebst einer Nachricht vom Leben des Malers und Erklärung des Gemäldes von A. W. von Schlegel.* (*Paris*, 1817. Grossfolio.) — Im Städelschen Museum zu Frankfurt am M. eine thronende Maria von höchstem Liebreiz, umstanden von zwölf lobsingenden Engeln. (Goldgrundige Temperatafel von 13 Zoll 9 Lin. Höhe bei 10 Z. 9 Lin. Breite.) — Endlich ein äusserst merkwürdiges Kunstwerk, das als grosse Seltenheit in der Rumohrschen Samml. zu Dresden gesehn ward, eine Miniatur auf Pergament mit Goldgrund, darstellend die Marienkrönung. Die heil. Jungfrau steht mit aufgehobenen Händen immitten des Bildes in einer Stralenglorie, von Blumenverzierung umgeben, welche von zwei Engeln und unten von drei Cherubim gehalten wird. Ihr Haupt ist mit weissen und rothen Rosen geschmückt, ihre Füsse sind mit rothen Strümpfen bekleidet. Vier musicirende Engel von lieblichster Gestaltung, deren einer die Orgel, der andre rechts eine Art Harfe spielt, bezeugen ihre Freude über die heilige Handlung. Oben in gleichförmiger Linie Kristus die Krone über die Verklärte haltend, neben ihm die 12 Apostel in Halbfiguren. Das Bild hat ornamentale Einfassung, in den Ecken verschiedne Köpfe (z. B. Gottvater mit dem AO), an den Ecken die vier Evangelisten. Unten liest man: *Tempore Domini Benedicti Abbatis.* Das Gemäldchen hat 12 Z. Höhe bei 14 Z. Breite. Der Adel der Composition und der wundervolle Ausdruck der Gestalten machen dies Bild zu einem ausserordentlichen Kleinod, das übrigens vortrefflich erhalten und nur im Goldgrunde etwas beschädigt ist.

Ausser den schon im Obigen mitangeführten Abbildungswerken bieten Nachbildungen: das zu Wien 1829 in gr. Querfolio erschienene Steinzeichnungswerk nach Fiesole und Alunno von den Malern Leop. Kupelwieser und Johann von Hempel, und das 1845 von florentinischen Zeichnern und Stechern publicirte Kupferwerk über die *Galleria dell J. e Reale Accademia delle belle arti di Firenze* (wo man in den Fasc. I.—X. sechs reine, nur durch leichte Schattenlagen verstärkte

VI. Silvio da Fiesole, *Silvio Cosini*, Andrea's bedeutendster Schüler, der selbst Buonarroti's Aufmerksamkeit auf sich zog. Ganz vornehmlich verrieth er Geist und Geschick in den mannigfaltigsten Groteskbildungen. Zeugniss geben davon einige Marmorknäufe ob den Pfeilern der Grabmale in der sogen. neuen Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Sie sind mit Masken geschmückt und so trefflich durchbrochen, dass man nichts Besseres der Art sehen kann. Ebendaselbst arbeitete er mehre sehr schöne Friese mit lachenden Masken. In Andrea's Werkstatt lieferte er die Madonna auf dem Grabmale des Antonio Strozzi, welchem Denkmale in der Maria novella (das beim hochbejahrten Andrea bestellt worden war, aber dessen Schülern überlassen blieb) er überhaupt die Vollendung gab. Im Auftrage der Minerbetti schuf Silvio ein Grabmal für deren Kapelle in der Maria novella, ein Werk von besondrer Schönheit, wo er nicht allein den Sarkofag mit vielem Geschick ausführte, sondern auch Schilde, Helme u. dergl. sehr trefflich ausarbeitete. (Dies Grabmal ist jetzt rechts vom Eingange in die Kirchenmauer eingelassen.) Im J. 1528 war Silvio zu Pisa, wo er zwei marmorne Engel für den Hauptaltar des Domes schuf, an welchen beiden man seinen Namen eingehauen findet. Sodann schuf er zu Volterra das Grabmal des gelehrten Raffaello Maffei in der Kirche S. Lino. Er stellte den Verstorbnen nach der Natur auf dem Marmorsarge dar und brachte sonst noch Figuren und Zierathen an. Später finden wir Silvio zu Genua in Diensten des Fürsten Doria. Hier fertigte er ein schönes Marmorwappen über dem Thore des Palastes, auch eine Menge Stuckverzierungen im ganzen Gebäude, nach Angabe des Malers Pierino del Vaga. Ferner arbeitete er daselbst ein sehr schönes Marmorbildniss Kaiser Karls V. Ueberdrüssig des Genueser Lebens wollte er sein Glück in Frankreich versuchen; schon auf dem Wege dahin, kehrte er jedoch plötzlich um und ging nun, begleitet von seiner zweiten Frau, einer Carrareserin, nach Mailand. Hier lieferte er noch einige belobte Bildwerke und Statuen nebst einer Menge Verzierungen für den Dom, bis der Tod ihn daselbst in seinem 45. Jahre (1547) ereilte.

VII. Cecilia da Fiesole, ein mit Silvio gleichzeitiger Künstler, der wohl gleichfalls bei Andrea gebildet ward. Von ihm sieht man in S. Jacopo zu Florenz das gutgearbeitete Grabmal des Ritters Luigi Tornabuoni, pisanischen Grosspriors des Hierosolymiterordens.

Fiesolo, Bergstädtchen bei Florenz; s. den Art. „Florenz" gegen Schluss.

Figino, Ambrogio, ein Lombarde und Schüler des Paolo Lomazzo. In seinen Gemälden zeigt sich eine schwach manieristische Ausartung alterthümlicher Motive.

Figurenalfabet, ein Alfabet, dessen Buchstaben aus verschiednen menschlichen und thierischen, natürlichen und märchenhaften Figuren zusammengesetzt sind. In dergleichen mehr oder minder fantastisch componirten Alfabeten haben sich die mittelalterlichen Schönschreiber und Formschneider ausgezeichnet. Ein höchst geistreich, nur mitunter abenteuerlich figurirtes Alf. in Holzschnitt vom Jahr 1464 findet man auf der Basler Bibliothek, wohin es aus der alten Feschischen Sammlung gekommen ist. Das köstliche Blatt, dort verkehrterweise unter den italischen Blättern liegend, gehört einem der französisch redenden Länder des burgundischen Reichs an, wie, abgesehn vom Style, aus den Worten *mon coeur aves* (das *coeur* bildlich ausgedrückt) auf dem Buchstaben *K* hervorgeht, und ist laut Professor Hassler zuverlässig Holzschnitt, mit dem Reiber gedruckt, obwohl man es wegen der Schärfe und Zartheit seiner Linien für Metallschnitt nehmen könnte. Ein andres, aber unvollständiges Exemplar dieses holzschnittlichen Figurenalfabets trifft man im britischen Museum; hier ist der Buchstabe *A* mit der Jahrzahl beschädigt. Im Münchner Kupferstichkabinet kommt ein ähnlich figurirtes Buchstabenblatt vor, was aber von einem Goldschmiede herrührt, also Metallstich ist.

Filarete, Antonio, ein Florentiner, der als Bildhauer und Architekt um 1440 blühte. Er betheiligte sich am Bau des Ospedale grande zu Mailand; bekannter jedoch ist er durch die Bronzethüren am Haupteingange der Peterskirche zu Rom, welche er gemeinsam mit Simone Donatello beschaffte. Die Reliefs daran verrathen keine Künstler von höherer Bedeutung.

Filipepi, Alessandro; s. Botticelli.

Filippino nennt man kurzweg den jüngern Filippo Lippi, Sohn des Fra Filippo Lippi. S. den Art. *Italische Mal.*

Filomena, eine neuere Heilige, die man mit Pfeil und Palmzweig abbildet. Gemalt ward sie z. B. durch Josef Führich in Prag. Nach diesem Bilde hat E. F. Leybold eine Lithografie gebracht, die man in der 9. Lieferung des unter dem Titel: „Kristliches Kunststreben in der österreich. Monarchie" zu Prag erscheinenden Blätterwerks findet. (In Royalfolio, 1840.) Ein in den römischen Kupferstichbuden kursirendes Filomenenbild ist merkwürdigerweise nichts Andres als ein Stich nach der

reizenden Flora Tizians, die sich in der Florentiner Gall. befindet. Das etwas leichtfertige Kostüm des tizianischen Weibsbildes ist hier um Weniges verändert; zu den Blumen, die das Urbild in der Rechten hält, hat man einen Pfeil und in die Linke eine Märtyrerpalme gegeben; darunter steht die flotte Lüge: *Santa Filomena vergine e martire.* Unter dem vorletzten Papste Gregor blickten gläubige Personen gar andächtig auf zu diesem metamorfosirten Bilde der blonden Geliebten des venezianischen Malers!

Finati, ein neapolitanischer Archäolog, Mitglied der herkulanischen Akademie, früher Generalinspektor des *Real Museo Borbonico*, jetzt Direttore della Stamperia Reale. Dieser vielfach durch seine gelehrten Schriften bekannte Mann hat sich besonders verdient gemacht durch einen vollständigen Katalog des Neapler Museums, welcher in französischer Abfassung um 1843 zum Druck gekommen. Hier sind nun alle schon früher bekannten sowie die unter Leitung des Cav. Avellino (Generaldirektors des Museums) aus den Magazinen herbeigeschafften und aufgestellten Gegenstände nach der jetzigen Ordnung durch Cavaliere Finati mit Einsicht, Kritik und Gelehrsamkeit erläutert, wodurch den Kunstfreunden das Verständniss der bewundernswürdigen Monumente aus Pompeji, Herkulanum und den andern Umgebungen Neapels, sowie die Kenntniss der grossen (bekanntlich durch Erbschaft nach Neapel gekommenen) Schätze der Farnesischen Sammlung, immer leichter und angenehmer gemacht wird. Schon früher hatte Cav. Finati einen Katalog unter dem Titel: *Real Museo Borbonico* herausgegeben, der die Aufmerksamkeit der kunstgelehrten Welt auf sich zog.

Fincke, H., sehr geschickter Stahlstecher im Landschaftfache zu Berlin. Seine jüngste Arbeit, das 1846 erschienene Vereinsblatt der preussischen Kunstfreunde, bietet eine Ansicht von Salzburg nach einer Zeichnung von Biermann. Wenn Fincke in frühern landschaftlichen Blättern und namentlich zuletzt in einer Ansicht des Meissner Domes nach Schirmer mehr den glänzenden Effekt des Grabstichels beobachtet hat, so erscheint er dagegen im grossen Blatte der Salzburger Ansicht freier und naiver, wie denn seine Stichelführung sich hier in etwas der unbefangnen Radirmanier annähert. Allerdings war die Behandlungsweise hier und dort durch die Originale mit bedingt und dem Karakter genannter Maler entsprechend gewählt. Da Biermanns Vedute ganz jene besonders durch malerische Vorgründe imponirende Kühnheit hat, die man in allen übrigen Landschaftkompositionen dieses Malers wiederfindet, so hat auch der Stecher besonders den Vorgrund mit seinen Tannen, Felsgestein und altem Mauerwerk höchst energisch und wirkungsreich behandelt, Mittelgründe, Gebirgsferne und Luft aber durch eine fortgesetzt mässigere Stichelführung auf angemessene Art abgestuft. Bei den Einzelheiten der fernerliegenden Gegenstände bemerkt man besonnene Modellirung (im landschaftlichen Sinne), die doch der Haltung des Ganzen durchaus keinen Abbruch thut. Die Breite dieses Stahlstichs beträgt fast 21 Zoll, die Höhe 14 Zoll.

Finden, Edward und William, ein brüderliches Stecherpaar zu London, welches sich im Stahlstich ausgezeichnet und namentlich durch Herausgabe der *Royal Gallerie of British Art* berühmt gemacht hat. Dies seit 1838 erschienene Prachtwerk besteht aus 16 Heften in Royalfolio, deren jedes drei Blätter nebst Text enthält. Die Stiche sind von den Findens in Verbindung mit *F. Bacon, J. Goodyear, P. Lightfool, W. Miller, E. J. Portbury, C. Rolls, E.* und *W. R. Smith, L. Stocks, H. C. Shenton, J. T. Willmore, S. Sangster, J. B. Allen, J. W. Appleton, F. Baeux, W. Greatbatch, R. Hatfield etc.* besorgt, und zwar nach Gemälden von Gainsborough (Bl. von E. Finden: *the harvest waggon*, der Aerntewagen, im Besitz der Familie Wiltshire), W. Hilton (*the deliverance of St. Peter from prison*), E. Landseer (*Nell Gwynne*, eine Wirthshausscene aus Karls II. Zeit; *the Interior of a Highlander's house*, Bl. von W. Finden; *Deer Stalkers*, Bl. von Finden), W. Turner (*the old Téméraire*), J. Webster (*Sickness and health*, Bl. von W. Finden), David Wilkie (*the death of the red deer*, der Tod des Rothhirsches, ein Hochländerbild im Besitz der Miss Rogers, Pendant zur Walterscottfamilie desselben Meisters; *the Smugglers Intrusion; Sheep Washing*, Bl. von Finden), A. W. Callcott (*Anne Page and Slender, a Scene from the merry wifes of Windsor; Returning from market*, Bl. von W. Finden; *Trent in the Tyrol*), J. Constable (*View on the river Stour near Dedham*), A. Cooper (*a days sport in the Highlands*), W. Collins (*Happy as a King*, Bl. von E. Finden), Ch. L. Eastlake (*the escape of Francesco Novello di Carrara, Sovereign of Padua; a contadina family prisoners with banditti*), A. Fraser (*First day of Oysters*), C. A. Leslie (*Sir Roger de Coverley and the gypsies*), W. Linton (*a city of ancient Greece with the return of a victorious armament; the ruins of Carthago*), D. Maclise (*Preparing Moses for the fair.*

von der Muschel getragen, und ein Amor, welcher den Psychenschmetterling in seiner Hand, über den er sich beugt, zu quälen scheint; ferner ein trefflicher Diskuswerfer (1829 entstanden); ein grosses Basrelief: die fünf Zeitalter, und ein grosser Relieffries: der Triumfzug Trajans (in einem Zimmer des Quirinals, Seitenstück zu Thorwaldsens Alexanderzuge daselbst). Später lieferte Finelli zwei statuarische Kolossalwerke, in welchen er seine Kraft und Eigenthümlichkeit in vollem Maase entwickelte. Das eine schuf er für die neue Kirche Francesco di Paula zu Neapel: den äusserst karaktervollen Matthäus (von welchem Standbilde in unserm Art. „Evangelisten" gesprochen ist); das andre führte er für die kunstliebende Wittwe des Sardenkönigs Karl Felix aus, nämlich die höchst vortreffliche wirkungreiche Grupppe des Erzengels Michael mit dem Satan, deren wir im Art. „Engel" (III. 467.) gedacht haben. — Finelli's Werkstätte zu Rom befindet sich in der *Via di S. Niccolo di Tolentino* 47. Heinrich Stieglitz, der neuerdings dieselbe besuchte, schreibt über den immer noch in alter Rüstigkeit und Kunstfertigkeit schaffenden Meister: „Interessant ist es, diesen in seiner Erscheinung spröden Mann mit dem kalt in sich zurückgezognen Wesen, die wollene Mütze auf dem Kopfe, etwas grimmen Trotz in dem stechenden Auge und um den gekniffenen Mund, mit ämsiger Beflissenheit an der Gestalt der Liebgöttin meiseln zu sehen, wie sie in der von Delfinen getragenen Muschel aus dem Meere steigt. Es ist als habe sich alle der Welt abgewandte Liebefähigkeit des alten Junggesellen mit starrem Selbstgenügen einzig und allein dem kalten Steine zugewendet, den er mit einer wohlthuenden Wärme zu durchhauchen weiss." (Vergl. die „Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat im ersten Jahre seiner Verjüngung", Leipz. 1848.)

Finger auf dem Munde. So werden die Göttin des Schweigens, der ägyptische Genius Harpokrates und der heil. Benediktiner Johannes Silentiarius dargestellt. — In Aufhängung an den Fingern besteht das erlesen grausame Martyrium des heil. Sabas (s. Feigenbaum).

Finiguerra, Tommaso, florentinischer Goldschmied und Niellator um 1460, ein durch kein sicher beglaubigtes Werk erwiesener Meister, der vornehmlich auf eine vage Angabe des Vasari hin, die ihn mit der Erfindung des Papierabdrucks von gestochenen Metallplatten in Verbindung bringt, einen besondern Namen erlangt hat. Die niellirte Pace unter den Niellen in den Uffizj zu Florenz, woran man — seit Zani's Entdeckung eines Abdrucks in Paris — Maso's angebliche Erfindung des Kupferstichs zu knüpfen pflegt, bestätigt sich durchaus nicht als Maso Finiguerra's Werk, sondern ist eine Arbeit des Mattei Dei, der dies Friedensbild in Silber für die Kirche San Giovanni zu Florenz 1455 beendigte; auch ist der Papierabdruck besagten Niello's auf der Pariser Bibliothek (einen zweiten soll um 1841 Robert Dumesnil in der Bibliothek des Pariser Arsenals entdeckt haben) keineswegs von der Platte selbst, sondern nur von einem Schwefelabgusse gemacht, und zwar in viel späterer Zeit als wo die Originalplatte gefertigt worden. Wie es mit dem um 3500 Francs erworbenen Pacenblatte im Kupferstichkabinette des verst. Erzherzogs Karl zu Wien steht, ist uns nicht näher bekannt. — Rumohr: „Untersuchung der Gründe für die Annahme, dass Maso di Finiguerra Erfinder des Handgriffes sei, gestochne Metallplatten auf genetztes Papier abzudrucken" (Leipz., Rud. Weigel, 1841) und Chr. Schuchardt: „Zur Erfindung des Abbdrucks auf Papier von gestochnen Metallplatten." (Aufsatz im Förster-Kuglerschen Kunstblatte 1846. Nr. 12.)

Finoglia, Domenico, ein Neapolitaner des 17. Jahrh., Schüler des Massimo Stanzione, jedoch mehr zur Malweise des Spagnoletto neigend. Von ihm eine Menge kleiner Wandbilder in den Seitenräumen der prächtigen Karthause Sanmartino über Neapel.

Finsteraarhorn, die höchste Spitze der deutschen Alpen und die dritthöchste in Europa nach dem Montblanc und Montrosa. Vergl. den Art. über „Schweizerlandschaften."

Finstermünz, berühmter Pass in Tyrol, da wo sich die Wasserscheide zwischen der Etsch und dem Inn befindet. Dieser wichtige Engpass ist für Kriegsfälle jetzt durch eine Veste sichergestellt. Die neue Festung, ein Meisterstück militärischer Schutzbaukunst und zugleich von zierlicher Bauart, überrascht den Reisenden in dieser romantischen Gegend. Ihr Hauptwerk bildet eine Burg, die unter einer überhängenden Felswand das schmale Thal nach der deutschen und italiänischen Seite bestreicht; die kasemattirten Batterien, von einem gothischen Bogen überragt, gleichen einem kolossalen Wandschranke, der in den in die Wolken ragenden Felsen über einem tosenden Giessbach eingelassen scheint und beinahe keine Fläche zum Angriffe darbietet. Die entgegengesetzte Seite des Felsens enthält Blockhäuser und

eine starke mit Schiessscharten versehene Mauer, welche jede Annäherung von der italiänischen Seite zu verhindern bestimmt ist.

Finthen, Ort in der alterthümerreichen Umgegend von Mainz, wo man in neuester Zeit einen der wichtigsten Funde in einem Steinbruche gemacht hat. Von drei römischen Cisternen, welche eine Tiefe von 45 bis 50 Fuss hatten, wurden in der einen 8 bis 9 Steinaltäre, mehre Steinbilder gefunden, den Merkur mit seinen verschiedenen Attributen darstellend, nebst einigen andern Skulpturbruchstücken, namentlich einer sehr schönen Hand, die einen Stab hält, einem Bein etc.; ferner Sockel, Säulen, Säulenschäfte, Kapitelle, augenscheinlich alles aus einem dem Merkur gewidmeten Tempel, welcher vermuthlich in der Nähe gestanden, herrührend. Sechs der gefundenen Steinschriften sind noch lesbar, einige derselben in den schönsten Buchstaben sind trefflich erhalten. Alle beziehen sich auf den Gott Merkur, dem, unter dem Schutz des göttlichen Hauses der Cäsaren, sowohl diese Altäre als Bildsäulen geweiht waren.

Fior di persico (Pfirsichblüte), italische Benennung eines äusserst zarten und schönen Gesteins, welches zu den seltensten Marmorarten zählt.

Fioravanti. Es werden zwei Bolognesische Baumeister dieses Namens erwähnt. Der Aeltere, Aristotele F., blühte um Mitte des 15. Jahrh. und war beschäftigt in Bologna und Cento (bei Thurmverbesserungen etc.), in Ungarn (bei einem Brückenbau über die Donau) und in Russland (wo er mehre Moskauer Kirchenbauten leitete). Mehres über ihn besagen die Dokumente im fünften, 1844 gedruckten Bande der von Michelangelo Gualandi edirten *Memorie originali Italiane risguardanti le belle arti.* — Von Bartolommeo Fioravanti ist die 1485 ausgeführte Fasade des Palazzo del Podestà zu Bologna.

del Fiore, Zubenennung mehrer altitalischer Künstler, 1) des Bildners Agnolo oder Aniello, der 1447—70 für zwei Grabmale in S. Domenico maggiore zu Neapel sehr tüchtige Reliefs und Statuetten arbeitete [abgebildet bei Cicognara II. 53.], 2) des Colantonio zu Neapel, der ein Günstling des Königs Raniero (René von Anjou) war und noch auf Goldgrund in der sehr einfachen und conventionellen Weise der Giottischen Schule malte, 3) des Francesco zu Venedig, von dem der berühmte Stecher Sir Robert Strange ein Doppelbild aus dem J. 1412 besass, und 4) des Jacobello, angeblichen Sohnes oder Schülers des Vorigen, Meisters des Carlo Crivelli. Jacobello, blühend um 1401 und noch 1431 lebend, ist für seine Zeit sehr bedeutend. Man rühmt von diesem alten Venezianer besonders die figurenreiche Marienkrönung im Dome von Ceneda, die er um 1430 für den Bischof Antonio Correr ausführte. Ein Bild Jacobello's im Berliner Museum schildert den Gerichtsengel, wie er mit der Lanze das Haupt des Drachen durchbohrt und in der Linken die Waagschalen hält, darin ein Seliger und ein Verdammter.*

Fiorelli, Giuseppe, Archäolog und Kunstschriftsteller, von welchem 1843 zu Neapel *Osservazioni sopra alcune monete rare di città grecche* erschienen. Dieser Schrift liess er eine Fortsetzung folgen unter dem Titel: *Monete inedite dell' Italia antica* (mit fünf Kupfern).

dai Fiori, Zubenennung des Blumenmalers Gasparo Lopez von Neapel.

de' Fiori, Mario, geb. 1603, gest. zu Rom 1673, ein geschickter Blumen- und Vögelmaler, hiess eigentlich Mario Nuzzi, erhielt aber jenen Namen (Blumen-Mario) wegen einer gewissen Bravour, die er in Darstellung der bunten Lenzkinder zeigte. Seine derbe Malart widersprach indess den zarten Gegenständen und hielt ihn entfernt von täuschender Naturtreue, durch die allein solche Stücke dauernden Werth erlangen. Auch haben seine schlechten Farben nichts zur Erhaltung seiner dreisten Blumenpinseleien beigetragen. In St. Andrea della Valle ist der Blumenkranz um Camassel's Bildniss des heil. Kajetan von Mario gemalt. Sein Hauptbild befindet sich in der Eremitage zu Petersburg und stellt singende Vögel auf den Aesten eines Baumes dar. Dies Vögelkonzert ist durch ein Hauptblatt Earlomscher Schabkunst bekannt, das 1780 in sehr grossem Querfolio zu London erschien. Stiche nach Blumentöpfen Mario's hat man von J. Smith.

Fiorillo, Joh. Dominik, ein schlechter Maler, aber verdienstlicher Kunstschriftsteller, geb. 1748 zu Hamburg, gest. als Göttinger Professor 1821. Er schrieb eine brauchbare, aber kritikarme „Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten" (Göttingen 1798—1808, fünf Bände, enthaltend die Gesch. der Malerei in Italien, Frankreich, Spanien und England) und als Fortsetzung dieses Werks eine vierbändige „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden" (Hannover 1815—20), welche reichliches Material bezüglich der deutschen Kunst des frühern Mittelalters bietet, aber nur mit Vorsicht zu gebrauchen ist. Sodann hat man von Fiorillo eine schon

1785 zu Göttingen erschienene, mit Noten versehene Ausgabe von Salvator Rosa's köstlicher *Satira sulla Pittura*.

Firmelung, s. den Art. „Sakramente."

Firmian, Name einer friaulischen Grafenfamilie, welcher zwei grosse Kunstfreunde des 18. Jahrh. entstammen. Graf Franz Laktanz, geb. 1712 in Trient, gest. 1786 zu Deutschmetz im Tridentinischen, war Gründer der Gallerie in Leopoldskron bei Salzburg und übte selbst mehrfach die Kunst. In der von ihm zusammengebrachten Gallerie sah man 500 Kreidezeichnungen von seiner Hand, theils Köpfe, theils Genrescenen. Vornehmlich glückten ihm Bildnisse; solche soll er oft mit seinem Demantringe in wenigen treffenden Zügen in die Fensterscheiben seiner Freunde geschnitten haben. Er radirte Manches, malte auch in Oel und bildete Köpfe in Terracotta. Sein eignes Porträt in Selbstzeichnung kennt man durch einen Kupferstich von Franz Schaur. — Graf Karl Josef, geb. 1719 zu Deutschmetz, gest. 1782, weihte der Belebung der Künste und Wissenschaften sein ganzes Leben, war correspondirender Freund Winckelmanns und Albrechts von Haller und der Nothhelfer vieler Kunstgenossen, von welchen wir nur Angelika Kaufmann nennen.

Firmian, Graf Leop. Max., gest. als Fürstbischof zu Wien 1831. Lebensgrosses Bildniss desselben von Peter Fendi daselbst.

Firminus, erster Bischof von Amiens, trägt als kirchlicher Blutzeuge das Schwert. Ihm ist der 11. Oktober heilig.

Fischbach, Johann, geb. 1797 zu Gravenegg in Niederösterreich, ist einer von jenen Künstlern, die ihren Ruf hauptsächlich ihrem eifrigen gesinnungs- und einsichtsvollen Streben verdanken, deren Werke daher nicht so sehr durch Poesie und Seelenausdruck, als durch die frappante Art ihres Daseins sich auszeichnen. Ursprünglich Landschafter, hat sich Fischbach in den verschiedensten Zweigen der Malerei, in Architekturen und leblosen Gegenständen, in Bildnissen und im Genre mit Glück versucht und überall den gewissenhaften und denkenden Künstler bewährt. Aus dem J. 1830 ist das in die Belvederegallerie aufgenommene Genrebild: Bauerbube mit einem Mädchen um einen Vogel streitend (im Hintergrunde Aussicht auf die Donau). Die Wiener Ausstellung 1845 brachte von F. Ansichten des Untersberges, des Stauffen bei Salzburg und des Ausflusses des Königsees. In diesen Arbeiten schien, besonders hinsichtlich der Vorgrundbehandlung, Rottmann das Vorbild abgegeben zu haben. An Gesammtwirkung suchen Fischbachs Bilder ihres Gleichen; aber ganz einverstanden wird man mit seinen Leistungen nur dann sein können, wenn man sich an seine Auffassungs- und Darstellungsweise, die er sich abweichend von der Naturwahrheit gebildet, gewöhnt hat.

Fischer, Ferd. August, Stempelschneider und Bildhauer zu Berlin, auch akademischer Lehrer (seit 1848 mit dem Prädikat eines Professors), ist der jüngere Bruder des berühmten Medailleurs Joh. Karl F., mit dem er im Fache der Kleinbildnerei glücklich wetteifert. Eins der vorzüglichsten Werke der Stempelschneidekunst unsrer Zeit ist die von August Fischer modellirte und geschnittene Denkmünze auf Alexander von Humboldt, welche 1848 geprägt erschien. In keiner der Büsten, Gemälde, Kupferstiche und Medaillen, welche den berühmten Naturforscher und Autor des „Kosmos" darstellen, findet man den Geist, Karakter und die feinern Züge desselben so edel aufgefasst, so wahrhaft wiedergegeben als in dem Bildnisse auf diesem kleinen Ehrendenkmale. Die reiche Composition der Kehrseite, von Cornelius entworfen, hat Fischer mit einer Sauberkeit und Schärfe ausgeführt, welche an die Arbeiten seines grossen Ahnherrn, des Nürnbergers Peter Vischer erinnern.

Fischer, F. W., Kunstgiesser in Berlin; s. den Art. „Giesskunst."

Fischer, Georg, ein sehr fleissiger, aber geistloser Nachahmer Dürers in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Von ihm ist ein leidender Kristus in der Nürnberger Moritzkapelle (Nr. 102) und eine kleine wenig bedeutende Gefangennehmung aus dem J. 1633 in der Münchner Pinakothek (Nr. 178 im 8. Kab.) und eine grosse Darstellung der zwölf Apostel in der Schleissheimer Gallerie. Sein Werk ist auch die Kopie der sogen. vier Temperamente nach Dürer (Johannes und Petrus, Paulus und Lukas), welche man unter Nr. 81 und 82 im Landauerbrüderhause zu Nürnberg antrifft. In Behandlung und Farbe stimmt mit diesen Werken eine Kreuztragung überein, welche man in der Münchner Pinakothek unter Nr. 17 des ersten Saales sieht. R. v. Rettberg nennt dieselbe ein schönes Bild und vermuthet stark in Georg Fischer den Autor.

Fischer, Joh. Georg, blühte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zu Eger als Meister in einer eigenen, damals beliebten Art von Reliefarbeiten, welche musivisch aus verschieden gefärbten Hölzern zusammengesetzt wurden. Verschiedene solche Werke Fischers trifft man im Berliner Museum. Das interessanteste darunter ist ein

schaftlichen Entwerfen von Plänen und Rissen nichts wissen wollte, offenbarte er doch in seinen eigenen Bauwerken viel Sinn für das Praktische und Zweckmässige seiner Kunst. Der römischen Renaissance angehörend und an die Weinbrennerschen Bauten zu Karlsruhe erinnernd, zeigen seine Gebäude im Aeussern viel Uebereinstimmendes, indem sie in der Regel mit einem Giebelbaue und vortretenden Wandpfeilern oder Säulen von beliebigem Maase und mit einem halbmondförmigen Fenster (Lünette) im Giebelfelde versehen sind. So erscheinen mehre seiner Häuser am Karolinenplatze, in der Brienner-, in der Karls-, Blumen- und Müllerstrasse, so auch seine Fasade des allgemeinen Krankenhauses und der Palast des Prinzen Karl am Eingange des englischen Gartens. (Dies letztere Gebäude war für den Minister Abbé de Salabert errichtet worden, und zwar in kleinerem Maasstabe als der Fischersche Plan verlangte, trotzdem aber [in Folge ausdrücklichen Willens des Bauherrn] mit einem Portale in dem grössern Verhältnisse, wie es der ursprüngliche Entwurf angegeben.) Als Hauptwerk Karl Fischers ist das Münchner Theater bekannt, das im Wesentlichen ein Nachbild des Pariser Odeon abgibt; doch hatte der Fischersche Bau früher nur einen Giebel, zu dem der zweite obere erst beim Wiederaufbau der Bühne nach ihrem Brande hinzukam. — Schüler Karls von Fischer waren: Gärtner, Himbsel, Ohlmüller und Ziebland.

Fischer, Kristian Heinrich, Berliner Erzgiesser; s. den Art. „Giesskunst."

Fischer von Erlach, Vater und Sohn, berühmte Wiener Baumeister. Johann Bernhard Fischer, geb. 1650 zu Prag oder Wien, kam gut vorbereitet nach Rom, wo er die Lehre der namhaftesten Baukünstler genoss und die Monumente aus der Cäsarenzeit studirte. Nach Wien heimgekehrt, erregte er bald durch seine Entwürfe die Aufmerksamkeit des Hofes. 1696 empfing er den Auftrag zu einem Sommerpalast für den nachherigen Kaiser Josef I. So entstand die erste Grundlage des heutigen Schlosses Schönbrunn, wodurch Fischer das Amt des ersten Hofbaumeisters und später den Adelsrang mit der Zubenennung „von Erlach" errang. Sein Ruf war so begründet, dass er in der Folge alle bedeutenden Bauten entwarf und bis zu seinem 1724 erfolgten Tode die grössten Auszeichnungen genoss. Die wichtigsten Gebäude, an die sich der Name dieses berühmtesten Architekten seiner Zeit knüpft, sind folgende: 1) die Kirche St. Peter in Wien, wozu Leopold I. im J. 1702 den Grundstein legte — ein majestätischer Bau nach dem Muster der Peterskirche, vollendet von Fischers Sohne Josef Emanuel; 2) die Wiener Karlskirche, wozu der Grundstein 1716 durch Kaiser Karl VI. gelegt ward, — ein rundes Hauptgebäude mit hoher kupfergedeckter Kuppel und zwei voranstehenden ziemlich hohen säulenartigen Thürmen, zwischen welchen man über elf Steinstufen hinauf in das von sechs korinthischen Säulen getragene Portal gelangt. Die Thurmsäulen sind dorischer Ordnung, haben aber statt der Kapitelle flügelbreitende vergoldete Erzadler, sind ganz von Stein aufgeführt, inwendig hohl und mit einer Wendeltreppe versehn, auf der man bis zu den gegossnen Adlern gelangt. Bandartig winden sich an den Thurmsäulen Reliefdarstellungen aus dem Leben des heil. Karl Borromäus hinauf, wodurch das Vorbild für diese merkwürdigen Säulenthürme, die Trajansäule zu Rom, unverkennbar wird. Ausgeführt wurde das Ganze unter dem Baumeister Dominik Martinelli; 3) die Reichskanzlei, ein grossartiges vierstöckiges Gebäude, das gegen den Burgplatz eine Fronte von 27 Fenstern einnimmt und drei grosse Einfahrten mit ebensovielen reichverzierten Altanen hat; 4) die k. k. Winterreitschule, eins der grossartigsten Gebäude, die in der ersten Hälfte des vor. Jahrhunderts entstanden sind. Die Hauptfronte, mit einem halbrunden Eckvorsprunge, hat im Obergeschoss eine steinerne Gallerie mit einer korinthischen Kolonnade, über welcher ein einfacher Adler mit Kriegstrofäen angebracht ist. Eine kupfergedeckte Kuppel bildet das Dach. Im innern grossen und schönen Raume ist die auf 46 Säulen ruhende Gallerie bewundernswerth. 5) die k. k. Hofbibliothek, 1723 begonnen und nur im Plane dem Joh. Bernhard Fischer zuzuschreiben, da der Sohn an diesem (gegen den Josefplatz frontmachenden) innen und aussen bedeutenden Bauwerke gerechtesten Ruhmantheil hat. 6) die Universitätskirche zu Salzburg, ein griechisch-römischer Mischbau, der sich durch das imposante Innere, mit der schönen langen Wand hinter dem Choraltare, auszeichnet. 7) der Palast des Prinzen Eugen in der Himmelpfortengasse zu Wien; 8) der Batthyanische Pal. auf der Freiung; 9) der ehmalige Trautsonsche Pal. in St. Ulrich, wo sich jetzt die ungarische Leibgarde befindet; 10) die sogen. Mehlgrube auf dem Neumarkte, u. s. w.

Josef Emanuel Fischer von Erlach, Sohn des Vorigen, wurde um 1680 geboren, machte Reisen durch England und Italien und leitete nach seiner Rückkunft in Wien die meisten vom Vater begonnenen Bauten. Seine ausgebreiteten Kenntnisse,

die glückliche Leitung und Vollendung vieler Bauwerke, bei denen er mit dem Vater den vollen Ruhm theilte, erwarben ihm Ehren und Reichthümer zugleich. Er wurde Hofbaumeister, Freiherr und kaiserlicher Rath. Unter seinen Architekturen verdient besondre Bemerkung der schöne Sommerpalast italischen Styls, den er zu Wien für den Fürsten Schwarzenberg aufführte. In anmuthiger Gegend, zwischen der Wieden und dem Rennweg gelegen, mit der Stirnseite gegen das Glacis, mit geschmackvollen Treppen, die zu beiden Seiten zum Eingange führen, bietet dies Sommerschloss einen herrlichen Anblick, und dem Aeussern entspricht auch das Innere mit dem geschmackvoll gezierten Saale und den schön geschmückten Gemächern. Das Todesjahr Jos. Em. Fischers ist uns nicht sicher bekannt; wir wissen nur, dass er 1740 noch lebte, denn in diesem Jahre beauftragte ihn die Kaiserin Maria Theresia mit dem Entwurfe zum Castrum Doloris für Karl VI. — An den Namen des jüngern Fischer von Erlach knüpft sich übrigens der erste Versuch zur Einführung der Dampfmaschinen in Deutschland. Im fürstlich Schwarzenbergschen Garten brachte Freiherr Fischer für den Betrieb der Wasserkünste jene sogen. Feuermaschine zu Stande, welche die erste deutsche Dampfmaschine war.

Fischerbilder, s. im Art. „Genre."

Fischgrätenwerk, s. im Art. „Mauerwerk."

Fischhändler und Fischhändlerinnen wurden meisterlich gemalt durch Joachim Buecklaer (in der Münchner Pinakothek das Bild mit Fischen in einer Tonne, wobei der Maler selbst als Fischhändler nebst Frau und Tochter, sodann das Fischverkäuferbild im 6. Galleriezimmer des Neapler Museums), Gerhard Dow (Heringhändlerin in der Pommersfelder Gall.), Gabriel Metsü (ebenfalls eine Heringverkäuferin, bekannt durch den Stich von J. Quinkhard), Karel de Moor u. A.

Fischmaler. Unter den Bedeutendsten dieser Schildererklasse zählen: Pieter Aertsen (geb. 1519), Joachim Buecklaer (geb. 1530), Pieter Snyers (geb. 1593), Jakob van Es (blühend um 1620), Agostino Scilla von Messina (geb. 1629), Albert van Flamen (blühend 1639 — 64), vornehmlich bekannt durch seine radirten Blätterfolgen der mannichfaltigsten Fischarten, und Taverna, ein seltener Meister, von dem das Stuttgarter Museum ein Stück mit todten Fischen besitzt. — Von Frans Snyders (geb. 1578) kommen Handzeichnungen mit Fischen vor; in einer solchen sehen wir einen Tisch mit todten Fischen, Krebsen und andern Seethieren; am Fusse desselben liegen andre und dabei zwei lebendige Fischottern; ein Knabe schüttet rechts Fische in ein Fass. (Getuschter Federumriss, br. 15. h. 9. 7.) — Von dem 1611 zu Nürnberg verst. Kupferstecher Hans Sibmacher hat man ein sehr zart radirtes Blatt, welches einen 1567 gefangenen merkwürdigen Fisch, der sich als Naturwunder herausstellte, von zwei Seiten veranschaulicht. — Von Pierre Firens, einem in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Paris thätigen Stecher, werden *Piscium vivae icones in aes incisae* verzeichnet, deren Werth uns jedoch unbekannt ist.

Fischmärkte. Zu den berühmtesten Bildern der Art gehören: 1) ein Gemälde von Francesco Bassano, Nr. 1341 im Louvre, ein tüchtiges naturwahres Bild, in einem klaren und warmen Tone trefflich impastirt, mit besonders zu beachtendem landschaftlichen Theile: der grossartigen Aussicht auf das Meeresufer, an welchem der figurenvolle Markt gehalten wird; 2) das Gemälde von Rubens und Frans Snyders in der Petersburger Eremitage, eins der vier Elementarbilder, welche Rubens, Snyders und Langjan für den Bischof von Brügge gemalt hatten, bekannt durch die geschätzten Schabkunstblätter von Richard Earlom; 3) die Märkte mit den verschiedenartigsten Seefischen von dem um 1620 blühenden Jakob van Es im Wiener Belvedere; 4) ein Marktbild von Adrian Ostade, das man durch J. Oortmans Stich im *Musée Napoléon* kennt, und 5) die Marktbilder vom Brüsseler Pieter Bout aus dem letzten Fünftel des 17. Jahrh., eins derselben bekannt durch ein Blatt mit der Adresse des M. van der Enden.

Fischotter ist ein Beibild des heil. Abtes Cuthbert, denn sie trocknete ihm stets die Füsse nach dem nächtlichen Bade, in das er betend ein- und ausstieg. Wahrscheinlich that's und thut's auch ein Fischotterfell.

Fischpredigt, s. den Art. Fischwunder.

Fischschüsseln, die Patanai der Hellenen, die *patinae* und *patellae* der Römer. Diese Geschirre, in welchen Fische entweder zur Mahlzeit aufgetragen oder den Hausgöttern (Laren) zum Opfer gebracht wurden, waren häufig mit allerlei Fischsorten bemalt. Unter den ins Berliner Museum gekommenen Vasen der Kollerschen Sammlung befinden sich viele solche Patinen.

Fischwunder. Dergleichen gibt es schon mehre in den biblischen Sagengeschichten, noch mehre aber in den kirchlichen Legenden. Einer der frühesten Wun-

derfische ist der Heilfisch des Tobias. Im neuen Testamente lesen wir vom wunderbaren Fischzug Petri sowie von dem Segenwunder der fünf Fische und fünf Brote, womit Kristus die Menge seiner Hörer in der Wüste speiste. In der Heiligensage stossen wir auf das Curiosum von den andächtigen Fischen, welche der Predigt des heil. Anton von Padua lauschten, weil sonst kein Mensch dieselbe hören wollte. In der Legende vom heil. Mauritius heisst es, dass dieser Fromme, welcher Bischof von Angers war, nach England entfloh, weil er einem Sterbenden die heilige Wegzehrung zu spät gebracht; auf der Flucht nun fielen seine von Angers mitgenommenen Sakristeischlüssel ins Meer, doch als sieben Jahre nachher ihn Suchende nach Britannien überschifften, sprang ihnen ein Fisch ins Fahrzeug, der die verschluckten Schlüssel unverdaut wiederbrachte. Aehnliches kommt in der Geschichte St. Benno's vor. Dieser war Bischof von Meissen und übergab, als er vom Wormser Reichstage nach Rom reiste, zweien Domherren die Domschlüssel mit dem Befehle, sie in die Elbe zu werfen, falls der Kaiser in den Streitigkeiten mit Gregor VII. excommunicirt würde. Das alles geschah, aber nach der Rückkehr des Bischofs fanden sich auch die Schlüssel wieder durch die Güte eines Fisches, der mit den verschluckten Schlüsseln sich fangen liess. St. Arnold, erst ein Heidenmusikant, dann frommer Krist am Hofe Karls des Grossen, bekam durch einen Fisch seinen in den Fluss geworfenen Ring zurück. Dem heil. Gualterius wurde auf seiner palästinischen Pilgerfahrt, als er in eine Wüste verschlagen und dem Verhungern nahe war, durch einen Vogel ein Fisch gebracht, den ihm die Sonne briet. Dem heil. Ulrich widerfuhr das blaue Wunder, dass sich ihm zur Fastenzeit ein schönes Stück Fleisch in einen magern aber gottgefälligern Fisch verwandelte. Dem heil. Comgallus, Abt zu Benchor, wurden Fische und Brot von einem Engel gebracht.

Fischzug, der wunderbare. Berühmte Verbildlichungen dieses Vorganges sind: die Composition von Raffael für eine Tapete (nach welcher Cornelis Metsys und P. Al. Tardieu gestochen haben), die schöne und grosse Composition von Rubens (welche einigermaasen an Raffaels Carton erinnert und von Schelte a Bolswert gestochen ward) und das anziehende Gemälde von Kaspar de Krayer im Brüsseler Museum. Nebenbei seien genannt: die reiche Composition von Lambert Lombardus (Suterman), die 1556 im Stich bei Hier. Cock erschien, und das Gemälde von M. J. Blondel, welches durch Jazet gestochen worden.

Fixin (Côte d'Or) weist seit 1847 eine Bronzestatue Napoleons auf, welche Noisot, ein ehemaliger Grenadier der Insel Elba, und Mr. Rude, Bildhauer zu Paris, gestiftet haben. Der Kaiser ist „stehend auf dem Felsen von St. Helena" dargestellt.

Flaccius, Schutzpatron gegen die Lustseuche, weil er einen lüderlichen Menschen davon heilte, der zum Danke dafür ein frommer Krist ward.

Flachbogen, s. den Art. „Neugermanisches Bausystem."

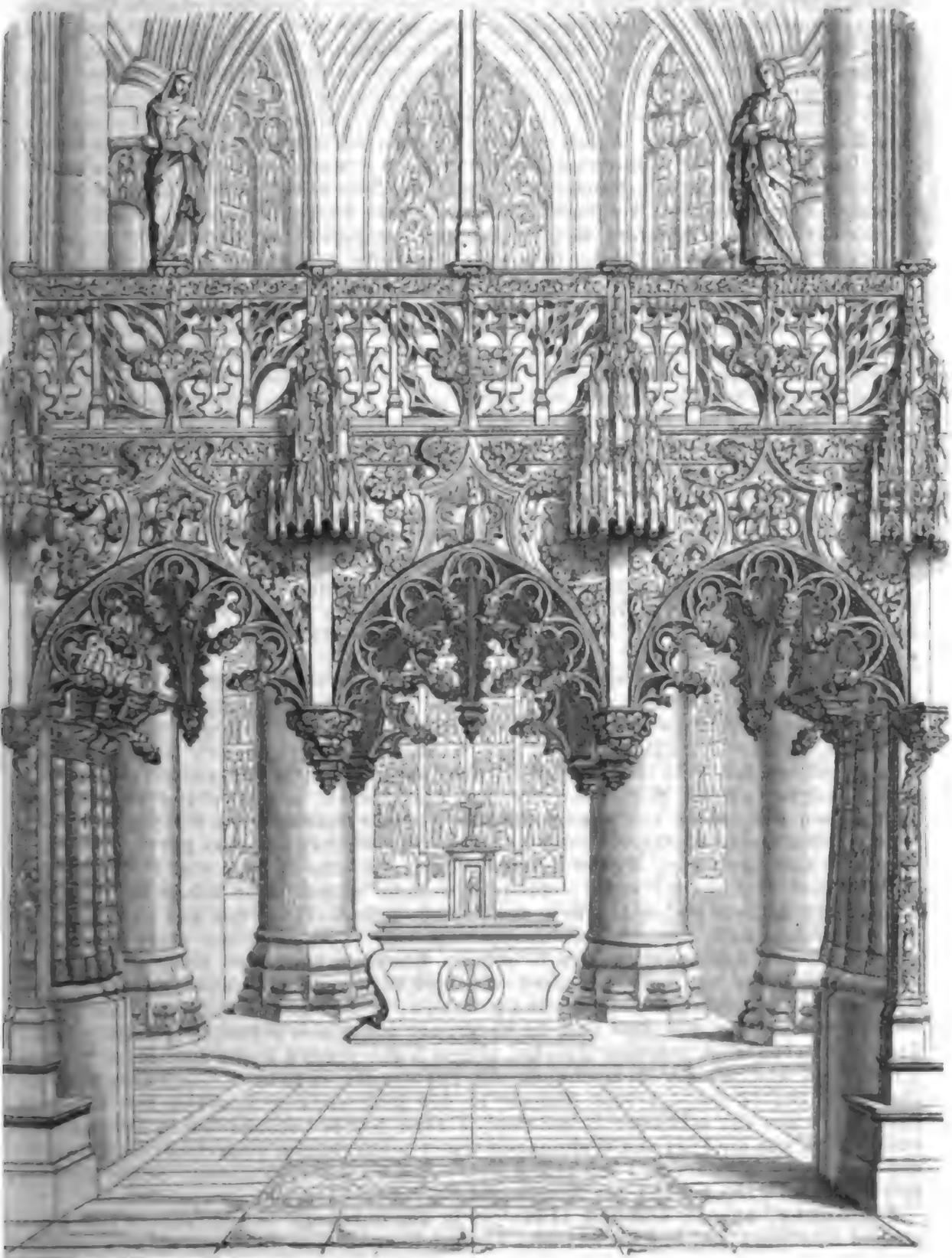
Flachrelief, s. den Art. „Skulptur."

Flagellatio, Geisselung, auch Kasteiung (Selbstgeisselung).

Flamändische Kunst, vlaemische K., s. den Art. „Niederländische K."

Flamboyantstyl, flammiger Styl, eine Abart der Gothik, bei den Franzosen *Gothique flamboyant* genannt, den Engländern aber als Perpendikularstyl und blühender Styl bekannt. Er karakterisirt sich bei den Franzosen zunächst in den Fenstern, und zwar durch die krummen, eine Art von Flammenform bildenden Durchbrechungslinien in den Fensterbögen. Dieser flammende Styl ist in Frankreich der Uebergang von der Gothik des 14. zur Renaissance des 16. Jahrh. und entspricht oder nähert sich dem Dekorativstyle Englands, wo freilich Flammenfüllungen in den Fenstern nicht gewöhnlich sind. Selten trifft man einfache Werke aus der Zeit solcher Schmuckgothik; die meisten Denkmale des Flammenstyls sind mit Verzierungen überladen. Oft fehlt den Fenstern das Ueberschlaggesims, dafür haben sie aber viele Blumen, geschweifte Bögen und Baldachine über sich, und der Raum der Bogenspannung ist mit den flammenähnlichen Durchbrechungen ausgefüllt, wovon eben der französische Name dieses üppigen Styles kommt. Die Gewände haben tiefe Hohlkehlen und eckige Gliederungen, zuweilen schlank hinanlaufende Säulchen. Die Durchbrechungsformen der Flamboyantfenster sind bald einfache, bald reiche, doch herrscht das Verworrene vor. Ebenso walten flachbogige Portale mit Segmentbögen vor; öfter findet man auch Doppelpforten, die sich unter einem grossen Portale öffnen, dessen Architravgliederungen und Gewände mit Standbildchen unter reichen Schirmdächelchen bedeckt sind. Im Innern finden sich viele Rundschäfte mit kleinen unverhältnissmässigen Kapitellen. Gewölbte Steindächer trifft man mehrentheils, minder oft Holzdächer, welche aber ebenfalls spitzbogig oder kiel-

artig wie der Boden eines umgekehrten Schiffs (also unähnlich den englischen jener Periode) gebaut sind. Wie im Tudorstyle haben auch im Flamboyant die Gewölbe tief niederhängende Schlusssteine. Die Wirkung der Bauten solchen Styls geht nicht mehr von den Massen, sondern vom Reichthum einzelner Theile aus. Man mag den Flamboyant eher bewundern als nachahmen. Reiche flamboyante De-



tails aus dem J. 1426 bietet die Kirche zu Caudebec an der Seine (an ihrer Westfronte, Portal und Thurm); auch ihre Nachbarin, die Kirche zu Vilbequier hat derlei Einzelheiten. Als seltsames Beispiel eines einfachen Baues in diesem Style stellt sich die Kirche zu Liseux dar; Proben reicher Architektur hingegen sind das südliche Seitenschiff zu Louvier, wo die Fenster eine Baldachinbedachung auf-

den. Die zwei ersten Darstellungen findet man nun in etwas grösserm Format und in etwas geringerer Ausführung wiederholt in zwei Täfelchen der Haager Gallerie, welche aus Spanien stammen. Wie stark vermuthet wird, dürften diese Kopieen aus der Klosterkirche Miraflores gekommen sein. *Posito ut* — könnten dieselben freilich von jenem Flamenco herrühren.

Flamingo, s. Flamingo. *Michele Flamingo* heisst bei Vasari (im Leben des Marcantonio) der flandrische Maler Michel Cocxie.

Flämmchen, *flammulae,* kommen vielfach als Attribut über den Häupten vergötterter und geheiligter Personen vor. Flämmchen über den Eihüten der Tyndariden Kastor und Pollux deuten die unter die Sterne versetzten Dioskuren an, welche den Schiffern als glückliche Leitsterne bei stürmischer Meerfahrt dienten. Flammen über den Häuptern der Jünger und Sendboten Kristi bedeuten die Ueberkommung des heiligen Geistes an jenem Tage, der in der Kristenheit sich als Pfingstfest verewigt hat. Flämmchen auf Engelköpfen bedeuten die höchste Freude, die äusserste Seligkeit der himmlischen Heerschaaren, so bei der Engelumglorung des triumfirenden, mit der Kreuzfahne in der Herrlichkeit des Himmels stehenden Gottessohnes. Unter den Heiliggesprochnen, welche eine Flamme zuhaupt haben, bemerkt man vornehmlich Brigitta von Schottland (die sogen. Thaumaturga, deren Heiligkeit schon in ihrer Jugend durch ein Leuchten ob ihrem Haupte verkündet wurde) und Vincenz Ferrerius (dessen hauptumspielende Lichtflamme das göttliche Feuer seiner glänzenden Bekehrungsberedtsamkeit versinnlicht).

Flandin, Eugène, der berühmte Zeichner asiatischer Alterthümer, machte seine Studien zunächst in Persepolis und wurde im J. 1844 von der französ. Regierung nach Mossul gesandt, um die vom dasigen französ. Konsul Botta in dem Mossul gegenüberliegenden (nur durch den dazwischen strömenden Tigris davon getrennten) Dorfe Khorsabad entdeckten Palastreste aus assyrischer Zeit zu zeichnen. Flandin zeichnete hier, auf ninivitischem Boden, sämmtliche Ausgrabungen, während Botta alle monumentalen Inschriften kopirte; auch leitete er die Auswahl der wegschaffbaren und seitens ihres Zustandes fortschaffenswerthesten kolossalen und kleineren Bildwerke, welche durch die im Aug. 1845 aus dem Hafen von Brest zur Abholung abgesandte Gabarre *le Cormorant* gegen Ende des J. 1846 wohlbehalten nach Frankreich gebracht wurden, wo sie als kunstgeschichtlich hochwichtige Denkmale des vor 2000 Jahren untergegangnen Ninivch, der weltberühmten Hauptstadt des einstigen grossen Assyrerreichs, nun in zwei Parterresälen des Louvre aufgestellt sind und hier die grossen seit 20 Jahren in den anstossenden Sälen aufgespeicherten ägyptischen Monumente zu interessanten Nachbarn haben. Vor Flandins Ankunft in Mossul hatte schon Botta selbst Zeichnungen gemacht, welche, mitgetheilt im *Journal Asiatique* von 1843 und 44, ein überaus genaues und gewissenhaftes Bild der Gegenstände lieferten. Die mit weit grösserer Geschicklichkeit von Flandin gemachten Zeichnungen sämmtlicher in eine Art grauen Alabaster gehauenen Basreliefs des zu Khorsabad blosgelegten ninivitischen Prachtmonuments entrollen uns das wunderbare Bild eines innen und aussen mit Skulpturen und Inschriften bedeckten Palastes assyrischer Herrscher, dessen Ganzes eine Entdeckung bildet, welche an Grösse und unerwartetem Interesse jede einzelne Entdeckung von Alterthümern, die seit einem Jahrhundert gemacht worden, weit übersteigt. Das grosse Werk, in welchem Botta alle seine ninivitischen Entdeckungen bekannt macht und wofür die französ. Kammer in einem eignen Gesetze fast 300,000 Francs ausgesetzt hat, ist in Veröffentlichung begriffen und wird eins der interessantesten und wichtigsten Hilfswerke zur Kunstgeschichte des morgenländischen Alterthums. Zu dem historischen und beschreibenden Texte Botta's kommen 180 Platten von Basreliefs nach den Flandinschen Zeichnungen und 225 Platten von Inschriften nach den Bottaschen Abschriften.

Flandrin, Paul, einer der bedeutendsten französischen Maler unserer Zeit, wirkend zu Lyon. Im Pariser Salon 1840 sah man seinen Savonarola in Florenz predigend, ein zwar in Farbe und Effekt schwaches, aber in Composition und Zeichnung und vornehmlich in einem fast an Overbeck erinnernden Streben nach tiefem Seelenausdrucke höchst verdienstvolles Bild. Zu Lyon steht Flandrin mit Talent und Glück einer Landschafterklasse vor, die man unter dem Namen der Conventionslandschafter (oder der Poetisirenden) begreift. Er strengt sich an die Natur zu veredeln und sie einer Situation anzupassen; er verlangt von ihr, dass sie ihm für den einen oder andern Eindruck günstig sei und helfe. Und damit gelingt es ihm auch bald für Ernsthaftes, bald für Anmuthiges. Belege geben zwei seiner jüngsten Werke, welche auf der Lyoner Ausstellung 1847 gesehn wurden, nämlich ein Hieronymusbild und eine lauernde Löwin, in welcher letztern Schilderung zwar die Landschaft Hauptsache ist, aber nur aufgefasst und durchgeführt im Karakter des

Gegenstands. Diese Bilder sind allerdings gefällig, können jedoch keine Ansprüche auf höhere Landschaftkunst machen.

Flatters, Jakob, gebürtig von Krefeld, ist Schüler des Antoine Houdon und einer der anerkanntesten Bildhauer zu Paris. Seine Werke verrathen ein tiefes Studium der edlen hellenischen Plastik. Zu seinen schönsten Arbeiten zählt man die Hebe vom J. 1819, die Statue Delille's für Clermont-Ferrant vom J. 1820, den Ganymed vom J. 1822, die Büste des Preussenkönigs vom J. 1825, die den Leander erwartende Hero vom J. 1827, die Büste Lord Byrons, Delille's, General Foy's, Goethe's, Grétry's, Haydn's, Louis' XVIII., Rostopschin's und Talma's, eine Traumstatue in London und ein Amorbild (in Petersburg?), endlich ein etwas überlebensgrosser Kristuskopf vom J. 1844, der allgemeines Aufsehn zu Paris erregte, da er ganz einfach — ohne Dornenkrone, ohne Heiligenschein, ohne Attribute andrer Art — dargestellt ist.

Flatz, ein Tyroler Historienmaler, der um 1845 zu Rom sich hervorthat. Man erfreute sich dort auf der Ausstellung bei Porta del popolo an seinem grossen Altargemälde der Verklärung des heil. Franziskus. Der Heilige erscheint schwebend unter einer Glorie, welche die neben einander thronenden Figuren des Kristus und der Jungfrau Maria umgibt. Den Vordergrund nehmen vier Heilige aus dem Orden des heil. Franziskus ein, welche auf geschickte Weise vertheilt sind. Der heil. Antonius von Padua und S. Veronica knieen in der Mitte, während an den beiden Seiten der heil. Bonaventura in reichem Bischofskostüm und die heil. Elisabeth von Ungarn in stehender Stellung einander entsprechen. Ausserdem dass dieses grosse und umfangreiche Werk, welches der Künstler in einer verhältnissmässig sehr kurzen Zeit zur Vollendung gebracht hat, in Anordnung, Formenvortrag und Luftperspektive die Strenge der ältern Meister mit den Vortheilen, welche die Kunst in ihrer spätern Entwicklung errungen, zu verbinden gesucht hat, zeichnet es sich auch durch frische Farbengebung und kräftige Pinselführung aus.

Flavisches Amfitheater, auch das Colosseum (ital. *Coliseo*) genannt; s. die Art. „Amphitheater" und „Rom."

Flavius Ardaburius, römischer Consul im Jahre der Stadt 432, aus dem tuskischen Geschlechte der *Phiave*. Seinen Namen findet man auf einem Küchen- und Silbergeräth, welches im Uffizienpalaste (unter Nr. 12 und 13 im Kabinet der antiken Bronzen) zu Florenz bewahrt wird.

Flavius Memorius. Auf diesen Namen lautet das merkwürdigste Denkmal unter den Antiken im Marseiller Museum. Es ist ein Sarkofag, den der Kampf zweier Kentauren mit einem Löwen schmückt.

Flaxland, ein im historischen Genre zu Strassburg thätiger Maler, der noch in der Jungmeisterschaft sich befindet und neben J. Klein und Merkle daselbst einer günstigen Zukunft zustrebt. Näheres über ihn war uns nicht vergönnt zu erfahren; nur einer Nachbildung von seiner Hand können wir Erwähnung thun, nämlich der ziemlich getreuen, wenn auch mehr Durchgeistigung zu wünschen lassenden Kopie von Roberts neapolitanischen Winzern. Dies Nachbild trifft man im 3. Saale des Museums auf dem Strassburger Stadthause.

Flaxman, John, einer der berühmtesten Bildner der Neuzeit, wurde 1755 zu York geboren, wo schon sein Vater die Bildhauerei betrieb. Dieser trieb zugleich einen Handel mit Gypsabgüssen nach Antiken, welche Kunstwaaren die frühe und entschiedene Neigung seines Sohnes zur klassischen Plastik hervorriefen. In seinem 15. Jahre betrat John die Londner Akademie, wo er unermüdlich fortstudirte, ohne doch die heissersehnte goldne Medaille zu gewinnen. Als ihm Josua Reynolds das Urtel des akademischen Ausschusses verkündigte, wonach ein Andrer des Preises würdig befunden worden, rannen über Flaxmans Wangen die brennenden Thränen verletzten Ehrgeizes. Stracks sagt' er diesem Institute, wo der Zopf gekrönt worden, sein Vale und miethete sich Wohnung und Werkstatt, um seine Weiterbildung auf eigne Faust zu betreiben. Bezüglich der Technik lauschte er Manches dem Banks ab, doch setzte er nie einen Fuss in die Werkstatt eines Meisters. 1770 sah man von ihm einen in Wachs bossirten Neptun, 1772 eine wächserne Kindsfigur, 1773 die lebensgrosse Figur der griechischen Komödie und das Basrelief der Vestalin, in der folgenden Zeit das Thonmodell des Pompejus nach der Farsalischen Schlacht, 1779 das Gegenstück: Agrippina nach dem Tode ihres Germanicus, und 1781 zwei Basreliefs, den Tod Cäsars und die Fabel von Acis und Galathea darstellend. Im J. 1782 vermählte er sich mit der doppelt liebenswürdigen, sehr gebildeten Miss Anna Denman, mit welcher er 1787, wo er noch die Gruppe Venus mit dem Cupido förderte, seine Studienreise nach Italien antrat. Er richtete sich zu Rom in der Via felice ein und fand bald ein für seine Werke begeistertes Publikum. Hier bildete er die aus

Reich komme!" und das „Erlöse uns von dem Uebel!" aus dem Vaterunser versinnbilden sollen. (Eins dieser allegorischen Bildwerke bringt unser Holzstich zur Anschauung.) Im J. 1800 wurde Fl. Mitglied der Londner Akademie, der er am Tage seiner Aufnahme die nach Iliade IX. 557. geschaffene Gruppe des Apollo und der Marpessa schenkte. 1801 entstand seine meisterliche Büste Washington's und das Marmorrelief, welches den William Jones als Sammler der indischen Gesetzbücher vorführt. (Letzteres sollte einen Basamentschmuck für die von Flaxman projektirte Kolossalstatue der Britannia auf Greenwichhill abgeben. Dies ausgezeichnete Hautrelief, darstellend den Jones unter den Braminen, die ihm aus ihren heiligen Schriften die uralten Gesetze vortragen, befindet sich jetzt in der Universitätskapelle zu Oxford.) 1805 sah man vollendet die Gruppe des Hermes mit der Pandora und die Statue der Gnade, 1807 das Modell der Reynoldsstatue (welche 1813 in der Paulskirche zu London errichtet ward), 1809 das Marmorbild der Entsagung. Im J. 1810 erhielt Fl. die Professur der Bildhauerei an der Londner Akademie. Seine Vorlesungen fanden reiches Publikum und um so vollern Beifall, da sie sich durch Gedankenreichthum und Klarheit des Vortrags auszeichneten. Indess blieb seine bildnerische Hand so fleissig wie zuvor. 1811 sah man seine marmorne Siegesgöttin (zu Leeds aufgestellt), 1813 das Modell zur Kolossalstatue des Generals John Moore für die Stadt Glasgow, 1814 das berühmte Denkmal des Admirals Howe (in der Paulskirche) und zwei Statuen zum Denkmale des Generals Simcoe, darstellend einen britischen Freiwilligen und einen kanadischen Indianer. 1815 lieferte er eine Damenstatue (nach Italien bestimmt), 1816 das Standbild eines Senators und 1817 die Darstellung der Mutterliebe. Jahrelang war Fl. in seinen Mussestunden mit dem Zeichnen und Modelliren eines Achillesschildes nach der homerischen Beschreibung im 18. Gesange der Iliade beschäftigt. Diese ihm von den Londner Goldschmieden und Juwelieren Rundell und Bridge übertragene und mit 620 Pf. Sterling honorirte Arbeit vollendete er im J. 1818. Die genannten Herren liessen vom Flaxmanschen Schildmodell vier Abgüsse in vergoldetem Silber machen, deren jeder einen Metallwerth von 2000 Pf. Sterl. hatte. Diese Silberschilde kamen in den Besitz des Königs, des Herzogs von Northumberland, des Herzogs von York und des Earls von Landsdale. Der Achillesschild misst 9 Fuss im Umfange, die Wölbung beträgt 6 Zoll. In diesem mit unsäglichem Fleiss und ungemeinem Geschick durchgeführten Werke hat Flaxman auf verhältnissmässig kleinem Raume all das Wissen zusammengedrängt, das er sich durch seine Studien der Natur und der Denkmale hellenischer Kunst und Dichtung während eines langen rastlosen Künstlerlebens erworben. Zu den hervorragendsten Schönheiten dieses weltberühmten Glanzwerks Flaxmanscher Bildnerei gehören: das geistreiche Hochrelief des Phöbus Apollo auf seinem Wagen immitten des Schildes, der meisterlich behandelte Löwenangriff auf eine Stierheerde, und das heiterschöne Hochzeitfest, ein Brautzug mit allem klassischen Zubehör. (Wieviel Geist und Schönheitsinn dieser ausgezeichnete Künstler hier auch entwickelt, so ist es doch jetzt nicht mehr möglich, dass die Flaxmansche Auffassung der Antike, neben Thorwaldsens Alexanderzug und Schwanthalers Achillesschild gehalten, noch befriedigen kann. Im Junihefte des Londner Kunstblattes *Art-Union* vom J. 1846 findet man vier Abtheilungen des Flaxmanschen Schildes abgebildet, welche Bruchstücke die Reihenfolge im Schild einhalten und mehre der schönsten Figuren aus der Heirath, der Aernte, dem Gericht und der Weinlese bieten. Freebairn hat in seiner bekannten Reliefmaschinenmanier den ganzen Achillesschild gestochen und 1846 vollendet.) In die Zeit von 1819—22 fallen: eine Statue für ein Grabmal, das Marmorbild eines schlafenden Kindes und die mit Recht berühmte beim Earl von Egremont befindliche Gruppe des über den Satan triumfirenden Erzengels. 1823 war die Büste des John Forbes vollendet; 1824 sah man die Marmorstatuen des Hirten Apollo und unsrer alten Bekannten: der Psyche, im J. 1826 aber die sehr artige Gruppe Michelangelo und Raffael (beim Dichter Samuel Rogers, der auch ein liebliches Grüppchen Amor und Psyche von Fl. in weissem Marmor besitzt).

Andre Flaxmansche Arbeiten von Bedeutung, deren Datum wir jedoch nicht genau angeben können, sind z. B. die Statue des Bischofs Skinner in der Andreaskapelle zu Aberdeen, das schöne Grabmal mit dem Hochrelief dreier graziöser zu einem Halbkreis verschlungener und zu schweben scheinender Weiblichkeiten in der Kapelle des Königscollegs zu Cambridge, das Basrelief zum Andenken des Dichters Collins in der Kathedrale von Chichester, die Pitt-Statue zu Glasgow, die prächtige Bildsäule des Rajah von Tanjore und die Denkmale des Mr. Webb und des Missionars Schwarz, letzteres in Basrelief den ehrwürdigen Geistlichen auf dem Sterbebett schildernd, wie ihm der obgenannte Rajah seinen letzten Besuch macht (drei nach Indien gekommene Werke), das grosse prächtige Grabdenkmal Nelson's

in der Paulskirche zu London, die Statue der Komödie im Coventgardentheater und die Bildsäule John Kemble's im Westminster, mehre schöne Denkmale (ausser dem schon genannten Jones'schen) in der Universitätskapelle zu Oxford und mehre dergleichen in der Kathedrale zu Salisbury. An letzterm Orte bezeugen drei Monumente das in der Zeit der Lebensneige bei Flaxman hervortretende Streben, auch dem Kirchenstyle Rechnung zu tragen. Das eine dieser Denkmäler, zur Erinnrung an den 1796 verstorbenen W. Benson gestiftet, enthält eine Frauenfigur, die ein Gewand lüftet, um das Basrelief mit dem barmherzigen Samariter zu zeigen. Die beiden andern sind dem Walter Long und dem William Long gestiftet; alle drei sind in weissem Marmor ausgeführt und von schöner architektonischer Anordnung, nur ist Fl. hier bei allem Streben dem Kirchlichen gerecht zu werden, zu keinem richtigen Verständniss der germanischen Stylistik gekommen.

Flaxman folgte im J. 1826 seiner kurz vor ihm heimgegangenen Gemahlin ins Jenseits und hinterliess seinem Schüler und nahen Verwandten Denman die Vollendung der Burns-Statue für Edinburg sowie die Ausführung der Bildsäule des Marquis von Hastings für Bombay, zu welchem letztern Werke er nur noch die Zeichnung besorgt hatte. Seine Persönlichkeit war eine tiefgemüthliche, biedere und in der Haltung edle; nur hatte Mutter Natur diesem schönen und feinen Geiste eine sehr unästhetische Hülle verliehen, denn sein Körper war klein, mager und verwachsen, auch hatte der Bau des Hauptes — jenes Heiligthum, wo der Gott im Menschen wohnt — bei Fl. eine nichts weniger denn schön geregelte Fasade. Grade solch ein in die mangelhafteste Körperlichkeit gebannter Geist musste denkend und schaffend der äussersten Formenschönheit entgegenstreben, wie ein ähnliches späteres Beispiel unser trefflicher Peter Fendi, der Wiener Volksmaler und Antikenzeichner, bietet. Nicht genug ist Flaxmans lebendiges Eingehen in den Geist und Formenadel des klassischen Alterthums zu rühmen, zumal er damit schon in einer Zeit vorleuchtete, welcher der Zopf noch so nah hing. Seine Umrisszeichnungen zum Homer, Hesiod und Aeschylus wie die zum Dante zeugen mehr oder minder von einer Reinheit des Styles, einer ebenso schlichten als grossartigen Auffassung, einer ernsten und zugleich naturfrischen Anmuth, welche der Kunst der neuern Zeit lange fremdgeblieben waren. Mehr als in England haben diese vornehmsten Erzeugnisse Flaxmans in Deutschland nachgewirkt; sicher haben diese Umrisse, die hier starke Verbreitung fanden, einen sehr bedeutenden Impuls zu dem neuen Aufschwunge unserer Kunst gegeben. — Ein literarisches Vermächtniss Flaxmans sind die 1829 erschienenen *Lectures on Sculpture*, jene geistreichen Vorlesungen, die er 1810 u. f. J. an der Londner Akademie gehalten hat.

Nach Flaxman stachen Blake (die 1817 bei Longman in London erschienenen Zeichnungen zum Hesiod), Freebairn (den Achillesschild), James Godby (das Grabmal des Earls von Mansfield, im Prachtwerke: *the fine arts of the english school* 1812), John Landseer (19 Platten *Studies in anatomy for the use of painters and sculptors, London* 1833, mit Text von Robertson), Fred. Ch. Lewis (die in zusammenhängenden Gruppen die Werke der Barmherzigkeit darstellenden Bleistiftzeichnungen in acht trefflichen Aquatintablättern), John Neagle, James Parker und Thomas Piroli (die Blätter zu *the Iliad of Homer*), Piroli (*Compositions from the tragedies of Aeschylus, Rome* 1795, und *a Series of engravings to illustr. Dante, Rome* 1807), Fil. Pistrucci (*Atlante Dantesco, Milano* 1822), Ludwig Hummel (30 Umrisse zur Hölle des Dante, Leipzig 1824) und Achille Revell (*Oeuvres de Flaxman, grav. au trait, Paris* 1833 ff., enthaltend die Umrisse zur Ilias und Odyssee, zum Aeschylus und zum Dante, sowie Abbildungen von den statuarischen und erhobenen Bildwerken des Meisters). — Eine ganz eigenthümliche Nachbildung haben Flaxmans „Sieben vor Theben" (nach der Aeschyleischen Tragödie) erfahren. Im J. 1847 sah man bei Atkinson in der Bondstreet zu London ein grossartiges Töpferwerk, eine Vase von 4 F. Höhe und 2 F. Durchmesser, welche in der Töpferei von Fenton gearbeitet, im etruskischen Style gehalten und mit Figuren nach jenem Bilde aus den Aeschylusumrissen geziert ist.

la Flèche, in einem reizvollen Thale liegende Stadt am rechten Ufer des Loir, im Departement der Sarthe zwischen le Mans und Angers, gewährt einen imposanten Anblick durch die mit prächtigen Gebäuden gezierte Hauptstrasse. Hier befindet sich das frühere Jesuitencollegium, welches seit 1764 zur Militärschule eingerichtet ist. Fünf Höfe werden von den weitläufigen Gebäuden dieser Erziehungsanstalt umschlossen. Die dazu gehörende Kirche, welche das Herz Heinrichs IV. bewahrt, zeichnet sich durch ihr kühnes Gewölbe aus. Bemerkung verdienen auch die Bibliothek und die Reitschule, sowie die grosse eine Stunde weit von den Höhen von St. Germain herabgeführte Wasserleitung, welche nicht allein die Militärschule, sondern

die ganze Stadt mit Wasser versorgt. — Eine halbe Stunde von la Flèche sieht man das schöne Schloss *de l'Arthuistère.*

Fledermaus. Die ausgezeichnetste Darstellung der Flügelmaus kennt man von Hans Holbein dem Jüngern. Man sieht dies geistreich nach der Natur entworfene Bild unter den Blättern des Holbeinschen Zeichnenbuchs auf der Basler Bibliothek (Nr. 78). Der Unwille des lichtscheuen Thierchens, das ans Tageslicht gebracht ist, drückt sich darin entschieden aus; sein Herzchen pulsirt ängstlich und das Gewebe seiner ausgespannten Flügel wird in zarten Aederchen von warmem Blute durchströmt. — Sinnbildlich bezeichnet die Fl. die äusserste Altersstufe des Weibes, so z. B. in den Bildwerken, welche an den Emporen der Annaberger Annakirche die zehn Lebensstufen des Mannes und Weibes schildern. — Fledermausflügel gab die mittelalterliche Kunst allen Satanisken, um die Höllensippe als lichtscheu und lichtfeindlich zu bezeichnen.

Fledermäuse nennt man die bogenförmigen und ausgeschweiften hölzernen Dachfenster, welche man so häufig bei landwirthschaftlichen Gebäuden angewandt findet. Sie heissen auch „Ochsenaugen", wenn sie zirkelrund sind, und „fortlaufende Dachluken", wenn sie durch die ganze Länge des Daches gehen.

Flegel, Joh. Gottfried, Holzstecher zu Leipzig; s. über ihn die Bemerkungen im Artikel „Holzschneidekunst."

Fleischbein, J. P., Kaufmann und Kunstfreund zu Frankfurt am Main, welchem J. H. Roos im J. 1671 die seltene Folge von neun radirten Blättern, Schafe und Ziegen darstellend, gewidmet hat. Dieser Fleischbein wird in den zu Lyon 1665 erschienenen *Voyages de Mr. de Monconys* als Besitzer vieler Kunstsachen erwähnt, aber irrig „Fransbein" genannt. Hr. von Monconys sah bei ihm z. B. eine sechs Zoll hohe Elfenbeinfigur der Magdalena (damals auf 100 Thaler geschätzt), zwei angeblich antike Faune u. A. m.

Fleischkolorit, s. den Artikel „Malerei."

Fleischmann, Andreas, geb. 1811, Schüler des Stechers Philipp Walther zu Nürnberg, arbeitete selbständig seit 1830, namentlich für Almanache. Seine erste grössere Arbeit war der Hirt als Arzt nach Friedr. Karl Kreul (1839). Später erschien die Auspfändung, eine Studienplatte nach Wilkie.

Fleischmann, Friedrich, Maler in Oel und in Wasserfarben, namhafter aber als Stecher, geb. 1791 zu Nürnberg, war der Sohn eines dasigen Nadel- und Fischangelmachers, besuchte die Preissiersche Zeichnenschule und kam nach Vaters Tode zum Kupferstecher Ambros Gabler in die Lehre. Von seinen malerischen Bestrebungen zeugen Bildnisse, sowie auch eine Maria in Gloria (vom J. 1824) und sein Lutherbild in der Nürnberger Jakobskirche. (Eine Aquarellzeichnung aus seinem Todesjahre 1834, darstellend die Müncher Bürgerschaft im sogen. Schlosskeller, befindet sich in der Hertelschen Sammlung zu Nürnberg.) Zumeist beschäftigte ihn aber die Stechkunst, und er lieferte besonders allerliebste (sehr zahlreiche) Bildnisse in Punktirmanier, wie z. B. für die von Friedr. Campe 1828 herausgegebnen Neudörfferschen Nachrichten. (Ein höchst merkwürdiger kleiner Meisterstich Fleischmanns im neuen Taschenbuche von Nürnberg gibt das von Hans Hoffmann, einem Dürernachfolger, in Wasserfarben gemalte Ebenbildchen des Meistersängers Hans Sachs wieder.) Buchhändler Dr. Campe nahm sich schon früh des talentvollen Fleischmann an und wählte auch 1814 ihn zum Begleiter auf einer Reise nach Holland und England. Auf britischem Boden lernte Fl. die Stahlstecherei kennen und so war er es dann, der zuerst in Nürnberg sich sehr angelegentlich mit dem Stahlstich beschäftigte. — Seine Werke, Stiche, Zeichnungen und Farbenbilder, zeichnen sich durch rasche, geistreiche Auffassung und scharfe Beobachtung, durch inniges Eingehn in den Gegenstand und durch zartvollendete Ausführung bei grosser Leichtigkeit der Behandlung aus. Er liebte den heitergemüthlichen Scherz, der gern belustigen, doch nicht beleidigen will. Indess führte sein gutmüthiger Witz einmal zu einem solchen Nürnberger Missverständnisse, dass ihm das Leben in der Vaterstadt gänzlich verleidet ward. In Nürnberg hatte nämlich ein Tagblatt den Titel des Zuschauers an der Pegnitz; ausser diesem sprechenden gab es aber auch einen stummen Zuschauer am Flusse, — den steinernen Ochsen bei der Fleischbrücke. Als nun eines Tags diesem merkwürdigen Rinde, das nie ein Kalb gewesen, das eine Horn abfiel, machte Fl. in seiner Laune eine Zeichnung von diesem Nürnberger Ereigniss, mit Zufügung der belustigenden Unterschrift: Einfall des Zuschauers an der Pegnitz! Dieser Witz nun belustigte jedoch keineswegs den lebenden Zuschauer, denn die kleine Seele dieses Blattes fühlte sich beleidigt und rächte sich mit Aufhetzung des Volkes, das einen pöbelwürdigen Angriff auf Fleischmanns Wohnung machte, um wenigstens den Geburtsort des flüchtigen Witzes zu strafen. Fleischmann zog in

tiefem Aerger über diesen Vorfall nach München, wo er bald nachher starb (1834). — Zu seinen grössern Stücharbeiten gehören: die Bildnisse Blüchers und Gneisenaus (beide Blätter von 1814); der Kristus am Kreuze, davor die knieende Magdalena, rechts die Gruppe der Maria, links die verhöhnenden Juden, Blatt vom J. 1816 nach dem sehr schönen weichgezeichneten und reichgefärbten altdeutschen Bilde in der Campeschen Samml., das man irrig auf Dürer getauft hat; die Sängerin Catalani, Bl. von 1821 nach einem von Fl. selbst gemalten Miniaturporträt; der leidende Kristus oder das Eccehomo, und der kreuztragende Heiland, zwei Meisterstiche aus dem J. 1825 nach Gemälden der Lionardischen Schule; dann die Porträts des bairischen Königpaars von 1826. Unter den kleinern Blättern das schöne Dürerbildniss, welches den von Campe veröffentlichten „Reliquien Albrecht Dürers" voransteht; das schon obengenannte Sachsbild u. a. m.

Fleischmann, Jakob, geb. 1815, Schüler von Andreas Fleischmann, lieferte selbständige Arbeiten seit 1837, namentlich verschiedne zierliche Taschenbuchblätter, unter andern das Goldschmiedstöchterlein nach Nerenz, den Erzherzog Karl in der Schlacht, Cromwell nach P. Delaroche, einige Blätter nach Zeichnungen von Peter Karl Geissler etc.

Fleischmann, Jul., Landschaftstecher zu Dresden. Von ihm kennt man „Labrofoss bei Kongsberg in Norwegen" nach Kristian Dahls Gemälde bei Hrn. von Quandt. Dies Blatt, in Grossfolio, erschien 1844.

Flensburg, der Haupthandelsort Schleswigs, eine ansehnliche Stadt mit einigen schönen alten Gebäuden.

Fleschner, Bildner in Holz etc. zu Berlin. Von ihm ein geschnitztes Crucifix zwischen Herrmanns Freskobildern der Apostel Peter und Paul in der Klosterkirche Berlins.

la Fleur, Beiname eines lotharingischen Kleinmalers und Stechers im Blumenfache, der um 1660 zu Rom blühte, wo er Mitglied der Lukasakademie ward. Seine Taufnamen sind: Nicolas Guillaume. Man kennt diesen guten Künstler vornehmlich durch mehre von ihm gestochene Blumenblätterfolgen mit C. Dankerts Adresse. Er bezeichnet sich hier: *Nic. Guil. a Flore Lotharingus.*

Fleurigny, s. B. II. S. 508.

Fleury, der Kardinal. Eine Büste desselben, gehalten von Diogenes, hat Rigaud gemalt. Dieselbe kennt man in einem sehr guten Stiche von Jakob Houbraken.

Fleury, Léon und Robert, zwei namhafte französ. Künstler unsrer Zeit. Léon ist bedeutend als Landschafter. Von ihm nennt man besonders eine Ansicht des Ufers der Marne, ausgestellt 1844 und angekauft vom jetzigen Exkönig Louis Philipp. Robert, der eine Zeitlang in Venedig, Rom und Neapel gewesen, übt das geschichtliche Genre und ist in solchen Leistungen sehr tüchtig. Seine in öffentlicher Gall. zu Paris befindliche Scene aus der Bartholomäusnacht (wie Brion, Erzieher des Prinzen Conti, in den Armen seines Schülers ermordet wird) ist lebendig, heftig im Ausdruck, scharf in Zeichnung und kräftig im Kolorit, doch sind die Stellungen und Karakterzeichnungen der grinsend Zuschauenden etwas übertrieben. Sodann nennt man von ihm den Tasso im Kloster Sant' Onofrio (gestochen durch M. Dieu), den Marino Faliero, der die Riesentreppe in Venedig zu seiner Hinrichtung hinabsteigt (1845 ausgestellt), und ein grosses Auto da Fé: den Judenmord am Krönungstage Eduards II. (auf der Berliner Ausstellung 1848). Letzte Scene des Mordens und Entsetzens geschieht in einem dunkeln, nur durch die Brandfackel erhellten Gewölbe. Alte, hagere und graue Judengestalten, die kostbare Schätze zu retten streben, nehmen die linke Seite des Bildes ein. Ein Mann mit einer Schleuder repräsentirt hier den Verfolger. Rechts unter Flammen und Rauch steht ein jüngeres Mitglied der unglücklichen Genossenschaft mit zur Erde geworfenen Büchern und den Geberden des Wahnsinnes. Die Mitte nehmen einige Männer und Frauen ein, welche eine kranke Alte davontragen. Diese Gruppe ist etwas unklar concipirt. Auch entbehrt der ganze Vorgang grösserer Klarheit. Ueberall Verwirrung, Jammer, Tod und grausame Vernichtung. Das Bild ist von schrecklicher Wirkung mit kecker und kräftiger Pinselführung zu Stande gebracht. — Ja wenn die Uebertreibungen nicht wären, wenn die Franzosen sich mässigen könnten, würde auch Fleury mehr als ein effektmachender Maler sein und würdig neben wahren Grössen stehen.

Fliessen, Ort bei Trier, namhaft geworden durch die Reste einer römischen Bauanlage, die hier im J. 1833 entdeckt wurden und ihren Ruhm besonders den schönen Mosaikfussböden verdanken, die sich daselbst unter der schützenden Erddecke erhalten haben. Der Triersche Architekt Kr. Wilh. Schmidt gibt in seinem Werke über die „Baudenkmale der römischen Periode und des Mittel-

alters in Trier und seiner Umgebung" (Lief. 4. Heft 1. der röm. Denkm. Trier 1843) einen genauen Grundriss der Fliessener Bauanlage nach den von ihm selbst vorgenommenen ausführlichen Aufgrabungen der Fundamente, nebst Abbildungen der sämmtlichen noch vorhandnen Mosaiken und der wenigen mitaufgefundnen Architekturdetails. Die Anlage ergibt sich als die Villa eines vornehmen Römers, und zwar aus der Zeit, da in den Moselgegenden römische Kultur noch auf ihrer glänzendsten Höhe stand. Hr. Schmidt will aus besondern Gründen, die aber nicht gewichtig genug sind, eine Jagd-Villa erkennen. Leider ist die Zerstörung der Anlage so bedeutend gewesen, dass wenig mehr als die Fundamente erhalten und oft selbst nicht mehr die Thüren, welche die Gemächer verbanden, zu erkennen sind. Man nimmt eine grosse Anzahl verschiedenartiger Räume wahr, die sich zu einem in der Hauptform viereckigen Gebäude zusammengruppiren. So wenig von ihnen erhalten ist, so hat doch Schmidt a. a. O. uns das Ganze auf verständliche und übersichtliche Weise geordnet. Heizbare Wintergemächer und Wohnräume für den Sommer, zwei vollständig ausgebildete Badelokalitäten und zu andern Zwecken bestimmte Räume (etwa für die Dienerschaft und für die Oekonomie) erscheinen durch verschiedne Verbindungsgänge von einander gesondert, während Höfe, mit Mauern umgeben, sich dem Gebäude anschliessen. Die Fantasie fühlt sich bei Betrachtung dieser geringen Reste lebhaft angeregt, sie in ihrer ehemaligen Vollendung herzustellen und sich dadurch ein Bild des so vielgerühmten Villenlebens der Römer zu schaffen; für einen archäologisch gebildeten Architekten wär' es eine dankbare Aufgabe, die Entwürfe zu einer solchen Herstellung auszuarbeiten. — Beiweitem das Wichtigste unter den Einzelheiten der Anlage sind jene Mosaikfussböden, die uns Hr. Schmidt in vortrefflichen grossen und kolorirten Abbildungen vergegenwärtigt. Es sind Zusammensetzungen der mannichfaltigsten Ornamentmuster in denjenigen Formen, welche durch die Technik des Mosaiks bedingt waren. Diese geschmackvoll nach den jedesmaligen Verhältnissen des Raumes gefügten und geordneten Schmuckkompositionen dürfen fast durchweg als Musterwerke für Fussbodendekoration betrachtet werden. Von dem luxuriösen Comfort der Römer geben sie vornehmlich ein karakteristisches Beispiel. Leider sind sie indess zum Theil schon mehr oder minder beschädigt.

Fliessheim an der Kyll, s. Fliessen.

Flink, Gobert (Govaert), geb. 1616 zu Kleve am Niederrhein, war der Sohn reicher Aeltern, die ihn für den Handelsstand bestimmten, wogegen aber sein Talent für die Malerei frühzeitig Einspruch that. Seinen ersten Kunstunterricht erhielt er zu Leuwarden beim dasigen Prediger Lambert Jacobsz, der in Rubens' Schule gewesen war. Er bildete sich dann auf eigene Hand weiter fort und nahm sich eine Zeitlang nur Rembrandt in der Technik des Helldunkels zum Muster. Mässiger in der Effektmalerei, befleisste er sich einer schmelzendern Malart und einer bestimmteren Pinselzeichnung, indem er mehr die Darstellung der Form zu geben suchte. Er spielte weniger den Rembrandtianer seit der Zeit, als er Meisterwerke von Rubens und Vandyck kennen gelernt, die ihn an seiner Kunst verzweifeln gemacht und dann zu neuen Anstrengungen angespornt haben sollen. — Von seinem ausserordentlichen Geschick in Behandlung des Helldunkels und der Lichtwirkungen zeugt sein den Esau segnender Isaak, ein Bild mit lebensgrossen Halbfiguren in der Pinakothek zu München. (Eine gleiche sehr schöne Darstellung im Amsterdamer Museum.) Auch ein Gemälde im Louvre: der den Hirten auf dem Felde den neugebornen Heiland verkündende Engel, stimmt seitens der Farbenkunst in hohem Grade mit der rembrandtschen Weise zusammen. Sein Hauptwerk aber ist vielleicht die heil. Anna, welche die kleine Maria lesen lehrt, Kniestück im Berliner Museum. Die matronenhafte nonnenartig gekleidete Anna zeigt einen Kopf von kräftigster und edelster Naturwahrheit; der Ausdruck desselben ist tief gemüthlich, das ganze Bild ungemein innig, im Karakter des liebenswürdigsten Familienverhältnisses. Die Malerei ist höchst kräftig und breit, dabei aber in vollster Wärme und mit der zartesten Beobachtung des Helldunkels. Unzweifelhaft ist dies Bild den vorzüglichsten Leistungen der ganzen rembrandtschen Schule beizuzählen. Ein zweites Bild in dems. Museum, mit dem Künstlernamen, schildert die Verstossung der Hagar. In tüchtiger Lebenswahrheit gemalt, auch mit dem bestimmten Ausdrucke des besondern Moments, ist dies Gemälde jedoch durch seine beschränktere Auffassung minder anziehend; nur die Naivetät des kleinen buntgeputzten Ismael, der weinend sein Gesicht verbirgt, berührt den Betrachter in mehr gemüthlicher Art. Zu bemerken ist hier auch das nach holländischem Geschmack gewählte patriarchalische Kostüm. — Aus der klassischen Geschichte stellte er die Scene dar, wo Apelles für die gemalte Kampaspe die reizende Person selbst von Alexander dem Gr. zum Geschenk erhält, — ein freilich erst durch das treffliche Blatt Gotthards v. Müller (1781) zu Ehren gekommenes Bild. Uebrigens

verstieg sich unser Gobert auch in niedere Darstellungskreise, indem er Landsknechtscenen, Spielbrüder und Zechgesellschaften schilderte. Seinen besten Volkschilderungen reiht sich sein spätestes Gemälde an, das tüchtige, zum Gedächtniss des westfälischen Friedens gemalte historische Genrebild, welches die Amsterdamer Bürgergarde vorführt und im dasigen Museum bewahrt wird. Hier hatte er reiche Gelegenheit sich als Porträtist zu bewähren, als welcher er überhaupt ganz besondres Verdienst hat. Im 5. Saale des Kölner Museums sieht man das lebensgrosse Bildniss eines im Buche lesenden Alten, eine mit keckem Pinsel entworfene, aber richtiges Farbengefühl in den fast durchweg naturwahren Tinten darlegende Oelskizze; ferner trifft man in der Schönbornschen Gallerie zu Pommersfelden einen fleissig gemalten polnischen Juden von grosser Wirkung. Die Dresdner Gallerie hat drei männliche Brustbilder und die Wiener Gall. einen bebarteten Alten, der sein Haupt auf die Hand stützend über ein Gelände sieht, worauf ein grünes Tuch liegt. Dies Bild ist bezeichnet: *G. Flinck f.* 1651. Auch mancherlei Handzeichnungen finden sich noch von ihm vor; so enthielt z. B. die Rumohrsche Samml. in Dresden einen mit schwarzer Kreide gezeichneten, getuschten und mit einigen Farben lasirten Bildnisskopf mit schlichtem bis an die Stirn in gleicher Linie herabhängenden Haare, ein vorzügliches Blättchen von grosser Weichheit. Der Meister starb zu Amsterdam 1660. Gestochen haben nach ihm A. Blootelling, C. Dalen (den Prinzen Moritz von Nassau, eine brustreichende Maria und eine Liebgöttin mit dem Liebgott), Konrad Hoffmann (Bildnisse), Gotthard Müller (den *Alexandre vainqueur de soi même*) und Georg Friedrich Schmidt (den Prinzen Wilhelm von Oranien mit seinem alten Lehrer Cats, ein mopstragendes Fräulein mit Feder und Steinschmuck im Haar und mit herabfallendem Schleier, das Brustbild eines schnurr- und knebelbärtigen Mannes mit Lockenhaar und zweifedrigem Hute von 1637 und das eines starkbärtigen bemützten Alten in reichem Ueberwurfe nebst Halskette von 1642). Goberts Ebenbild, von Geraers oder Gerard Pieterze van Zyl gemalt, kennt man durch ein Schwarzkunstblatt von Wallerant Vaillant, Halbfigur mit der Unterschrift: *Govaert Flinck. Celeb. apud Amstelaedamenses pictor.*

Flint, Paul, ein Nürnberger, der im J. 1592 die gehämmerte Manier des Kupferstichs erfand.

Flipart (Jean Jacques), geb. zu Paris 1723, gest. das. 1782, zählt zu den besern Stechern seiner Zeit und ist durch eine ziemliche Anzahl Blätter von guter Zeichnung und gefälliger Wirkung bekannt. Man nennt z. B. die Blätter nach Dietrich (Kristus die Kranken am Fischteiche heilend), Giulio Romano (heil. Familie mit dem Becken zu Dresden), Greuze (*l'accordée de village; le gâteau des rois*), Holbein (Erasmus v. Roterdam), Jos. Vernet (zwei herrliche Seestürme) u. A. m. Nach Rubensischer Zeichnung stach er eine antike Marmorbüste des Cicero. Flipart ging aus der Schule von Louis Cars hervor, woran jedoch nur seine frühern Blätter erinnern, denn seine spätern und besten sind im Geiste der von Pieter Soutman angebahnten Stichweise gearbeitet.

Flohr, ein Hamburger Geschichtmaler, der 1827 zu Rom blühte und im frommen Style arbeitete. Die Berliner Ausstellung 1828 brachte von ihm eine Josefsvermählung. Dem Künstler hatte dabei Raffaels Sposalizio in Mailand vorgeschwebt, wie die Anordnung der Handlung und der jenem Meisterwerke abgeborgte Jüngling zeigte, welcher den Stab über dem Knie bricht. Zu tadeln war auch die allzu hagere Marienfigur und ihr eben nicht gescheidtes, wenn auch sehr frommes und jungfräuliches Gesichtchen. — Derselbe Maler soll auch Genrebilder und Seestücke geliefert haben, scheint aber früh verstorben zu sein.

Flora, römischer Name der Blumengöttin, Frühlingsgöttin, der Chloris der Griechen. Gleich der Acca Laurentia soll Flora ein Freudenmädchen gewesen sein und ihr erworbenes Vermögen dem römischen Volke vermacht haben, wofür ihr ein Fest gewidmet worden sei. Ihr Kultus war einer der ältesten in Rom und bestand schon unter Numa, der ihr einen Flamen (Priester) bestellte. Die Hauptstelle über sie findet sich in den Fasten des Ovid, B. V, Vers 183—375, wo sie als

„Mutter der Blumen, zu feiern in scherzigen Spielen"

bezeichnet wird. Die ihr geweihten Spiele und Feste, die *Floralia*, wurden in einem besondern Cirkus vom 28. April bis 1. Mai durch allerlei Jokus gefeiert, durch Trinkgelage und üppige Tänze, wobei besonders die Lustdirnen eine Rolle spielten. Dabei fanden Spenden an das Volk statt. Der Tempel der Flora, angeblich in Folge eines Gelübdes des Königs Tatius errichtet, stand nahe beim *Circus maximus*. Ihre Bildung ist dem Dianenideal verwandt. Zum Attribut hat sie Blumen auf dem Haupte und in der Hand. Die meisten jener Antiken, welche als Floren betrachtet werden, sind erst durch die Restauration von neuerer Künstlerhand dazu gemacht worden. Auch die

berühmteste Figur der Art, die Farnesische Flora in den Studj zu Neapel, bleibt kritisch. Diese aus Grechetto bestehende, 13 F. hohe Gestalt, ist mit einer langen, eng anliegenden, durch den untern Gürtel wenig aufgeschürzten, ärmellosen und von der rechten Schulter gestreiften Tunika bekleidet. Ein weiter Mantel, der unter der rechten Schulter fortgeht und an der rechten Seite herabfällt, ist darüber geschlagen. Antik ist nur der ein Gottweib besagende Rumpf, der arm- und beinlos in den Bädern des Caracalla gefunden worden. Zu einer bestimmten Figur ergänzt, erscheint uns die göttinwürdige Marmorbildung nun freilich als eine Frühlingsgöttin, welche in anmuthig feierlicher Bewegung mit der Blütenfülle in ihrer Linken gleichsam einem bittend nahenden Verehrer entgegenschwebt. Da aber Kopf, Arme und Beine als neuere Anfügungen keine Autorität haben, so ist mit Recht zu zweifeln, ob der Blumenbüschel in der Linken und die Benennung Flora dem ursprünglichen Marmorganzen entsprechen. Die Kolossalfigur hält den umgeschlagenen Mantel mit der Rechten in die Höhe, woraus man auf eine Muse des Tanzes (welcher freilich das Kostüm widerspricht) oder auf eine *Venus genitrix* schliessen kann. Die hohe Vortrefflichkeit dieses Marmorwerks hindert nicht, seine Entstehung in römische Zeit zu setzen; wenigstens gehört das mehr nasse als frei angeschmiegte Gewand mit seinen kleinlich bauschigen Falten, welche durch die Schürzung desselben zwischen den Schenkeln entstehen, wohl eher einer schon etwas künstelnden römischen Hand an als der kühnen und sichern Praktik eines hellenischen Meisters. Gestochen findet man die sogen. farnesische Flora in Perrier's Antikenwerke unter Nr. 62, noch besser bei Piranesi, wo sie *Spes* (Hoffnung) genannt ist, und bei Gargiulo.

Eine zweite namhafte Marmorfigur, die in Betracht ihres blumenbekränzten Hauptes eine Flora heisst, steht im Museo des Kapitols. Sie hat viel Reiz und Zierlichkeit, gute Verhältnisse und elegante Formen im eigentlichen Sinne des Wortes. Der Behandlung fehlt es an dem hohen Grade von Weichheit, die in manchen andern vorzüglichen Denkmalen antiker Bildhauerei den Beschauer so sehr erfreut. Verglichen mit jenen Werken hat die Kapitolinische Flora etwas Steifes, Hartes, Marmornes, was sich zumal im Gewande ausspricht, dessen Falten zwar im Ganzen wohl angelegt und gezeichnet sind, aber dabei allerlei überflüssiges, der Natur zu ängstlich nachgebildetes Detail enthalten. Das Unterkleid kräuselt sich über den Füssen in gezwungenen Brüchen, und am rechten vorgesetzten Beine, dem das Gewand sich näher anlegt, sind hohle Falten der Länge nach gezogen, welche die Form unterbrechen und verunstalten. Winckelmann wollte im Gesicht individuelle Züge finden und darauf hin das Bildniss einer schönen Person vermuthen. Heinrich Meyer glaubt dagegen, der Künstler habe eine idealische Schönheit nach Regeln bilden wollen. Weil das Werk aller Wahrscheinlichkeit nach nicht früher als in Hadrians Zeit geschaffen worden, so konnte die Absicht einer Darstellung von reiner Schönheit und innerem Leben nicht mehr in dem Maase erreicht werden, als es in hellenischen Arbeiten bester Zeit geschehen ist. Visconti bestreitet dieser Figur den Namen Flora und vermuthet in ihr die Muse Polyhymnia. Sie ist gestochen im *Museo Capitolino* (*tomo III. tav.* 45), in Piranesi's Statuenwerke, und vielleicht am Besten im *Musée Franç. par Robillard-Peronville, livraison* 53. — Eine dritte geschätzte Flora kam aus der Villa Borghese in den Louvre zu Paris. Neu sind an der borghesischen Flora der rechte Fuss, das ganze linke Bein mit den dazu gehörenden Gewandtheilen, die beiden Vorderarme, die Hände und die von denselben gehaltenen Attribute. Vergl. Bouillon's Antikenwerk I. — Endlich wollen Einige auch in der sogen. Polyhymnia der Stockholmer Antikensammlung eine Flora erkennen. Diese Figur, mit einem grossen Mantel umhüllt, den sie mit der Rechten über die linke Schulter legt, hat in Stellung und Gewand grosse Aehnlichkeit mit der sogen. kleinern Herkulanerin im Dresdner Museum und trägt dabei im Haar einen freilich als Lenzsymbol deutsamen, aber ebenso gut als Eoszeichen oder als afroditischen Schmuck zu deutenden Rosenkranz.

Unter den neuern Florabildungen sind bemerkenswerth: eine Frühlingsgöttin von dem Berninisten René Frémin, nach welcher von Thomassin bekannt gemachten Statue wir ein Abbild geben; eine graziöse Flora, welche sich den Blumenkranz aufsetzt, von Landelin Ohmacht (2 Statuen, in einem Schlosse bei Rheims und auf dem Stadthause zu Strassburg); eine Blumengöttin von Tenerani; eine zierliche Florenfigur mit blumengefülltem Korbe von Peter Schöpf; Gruppe der Flora mit dem Zefyr von Wyatt (für Lord Wenlock ausgeführt); blumenspendende Göttin von Gibson und eine Blumenspenderin als Bild des Frühlings von Matthäi (lebensgrosse, fleissig und fein durchgeführte Figur aus reinstem Crestolamarmor, Blumen im Haar tragend und aus ihrem Gewand ausschüttend). Die vier letztgenannten Bildwerke sah man im Herbst 1845 in den Werkstätten besagter Künstler

Marmorfigur von René Frémin.

zu Rom. Ueberhaupt bemerkt man, dass die Florengestalt zu den beliebtesten Bildungen der heutigen Plastik zählt.

Auch die Malerei, die offenbar am Berufensten ist zur Schilderung der Repräsentantin des Lenzes, hat der Flora vielfach gehuldigt. Aus dem Alterthum haben wir ein prächtiges Wandgemälde der „Vermählung Florens und Zefyrs", welches 1826 zu Pompeji zu Tage kam. Es ist eine symbolische Darstellung der Wiederkehr des Frühlings, und in jeder Hinsicht, in Composition, Zeichnung und Färbung eins der vorzüglichsten Zimmergemälde, die sich im Aschengrabe der vom Vesuv im ersten Jahrh. unsrer Zeitrechnung verschütteten Städte erhalten haben. Den Grund bildet eine dunkle felsige Landschaft, wo nur nach dem Horizont hin hellere Effekte erscheinen. Im Vorgrunde sehen wir die schlafende jungfräuliche Flora, deren schöne Formen durch das in reiche Falten von den Hüften herabwallende Gewand unserm Auge nicht verborgen werden. Die Schlummernde lehnt Haupt und Arm auf den Schoos eines sitzenden Genius, einer schönen Jünglingsfigur mit mächtigen Schwingen, einem Nimbus um das Haupt und einer Binde im Lockenhaare. Dieser Jüngling ist der Gott Hymen. Er trägt ein orangefarbenes Oberkleid; ein zierlicher Halbstiefel (Kothurn), wie Bacchus zu tragen pflegt, bekleidet das Bein, und sein blaues Untergewand reicht, um der Gruppirung alles Verfängliche zu nehmen, sehr tief herab. Der ruhenden Jungfrau ist übrigens noch ihr eignes Gewand untergebreitet. Die Schlafende ist besonders schön gemalt, zart kolorirt; ihr Gewand gelb. Von ihr hebt ein schwebender kleiner Liebgott mit weissen Flügeln ein inwendig braunes, auswendig violettes Gewand ab. Der dunkelgelb und blau gewandete Gott der Vermählungen, in dessen Schoose sie ruht, hält in der Linken ein metallnes Gefäss (Schale), einen Strauch mit kleinen rothen Blümchen (Amarakos, Majoran) und ein weisses Tuch. Ihm gehört auch die goldene, an den Felsen gelehnte, mit grünem Laube umwundene Fackel. Er richtet gleich dem kleinen Liebgott den Blick empor, womit er den durch die Lüfte herabkommenden jugendlichen Gott — den Zefyr — zu begrüssen scheint. Dieser hat kleine weisse Flügel vor dem Kopfe und eilt auf dunkelgrünen Schwingen herbei; sein flatterndes Gewand, welches zugleich die beiden ihn tragenden und so seinen Flug beschleunigenden Amoretten umschlingt, ist dunkelroth; sein Kopf mit feinem Laubwerke geschmückt, welches wie der Büschel, den er in seiner Hand trägt, rothblühender Majoran ist. Ueber der Gruppe der Flora, des Hymen und Liebgottes, doch etwas weiter zurück, thront auf einer Art von natürlichem berasetem Felsensitze die bis auf den Schoos herab ganz nackte, von da ab ein blauviolettnes Gewand habende Venus, deren Kopf übrigens mit dem ganzen obersten Theile des Gemäldes meist verloren gegangen ist. Zwei dienende Amoren sind um sie beschäftigt; der eine macht sich mit dem (inwendig violetten, auswendig blauen) Gewande der Göttin zu thun, indem er sich ihrer Schönheit zu freuen scheint; der andre Liebgott hält über dem Venushaupte etwas, das aber verloren ist, an einem Stabe empor. Die Göttin selbst fasst mit der ausgestreckten Linken, wie es scheint, das Ende eines emporwallenden Schleiers, der über ihrem Haupte sich wölbte. Sehen wir auf Zefyrs schlummerde Geliebte im Vorgrunde zurück, so finden wir die Blumengöttin freilich ohne Blumen, was uns aber nicht wundern darf, da die Vermählung Florens mit Zefyr noch bevorsteht, weshalb auch die Ufer des Bächleins so kahl und die Felsen so winterlich sind. Die Blumen, welche Flora (oder wenn man will: Nymfe Chloris) ihrem Geliebten gebären soll, sind noch nicht erschlossen. Zefyr, welchem sonst ein Gewand voll Blumen eigen ist, erscheint darum nur mit Majorankranze und mit dem auch von Hymen in der Linken gehaltenen Majoranstengel, weil der bei den Alten wegen seines Wohlgeruchs so beliebte Majoran (Amarakos), eine der frühest blühenden Pflanzen, sowohl dem Hymen als der Venus geweiht war. — Das Ganze ist unstreitig eins der herrlichsten Denkmale, welche uns von antiker Malerei übbriggeblieben. Die Flora scheint nicht blos zu schlafen, sondern schläft, denn die tiefste Ruhe ist mit äusserster Wahrheit ausgedrückt. Der herabschwebende Zefyr wird in der That von der Luft getragen. Wie reizend ist jede der drei Gruppen, und wie klar sind sie unter einander verknüpft! Besonders artig ist der Eifer, womit die beiden Liebgötter den Flug des Zefyrs zu beschleunigen suchen; der zur Rechten Fliegende hat seine Finger mit denen seines viel grössern Begleiters spielend verschränkt. — Das Gemälde ist auf den Seiten mit schönen Kandelabern und andern Ornamenten verziert; in jedem der beiden Nebenfelder (die Wand ist nämlich in drei Felder getheilt, wonach dies Gemälde das Mittel- oder Hauptfeld einnimmt) befindet sich eine graziöse Figur, die eine emporsteigend (eine wundervolle Bacchantin mit Thyrsus und Spiegel), die andre sich herabsenkend. Das Zimmer mit diesem Wandbilde ist durch einige Säulen vom Triclinium getrennt; wahrscheinlich war dies das Schlafzimmer. Vergl. das Werk des Prof. Wilh. Zahn: „Die schönsten Ornamente

und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiä." — Von neuern Farbenbildern mögen bemerkt werden: die Flora von Tizian in den Uffizj zu Florenz (ein schönes edles Bildniss der Geliebten des Meisters, mit nackter Brust und freiwallendem Goldhaar, in der Rechten Blumen und mit der Linken ein violettes Gewand haltend); das Opfer der Flora von der Hand eines raffaelischen Schülers (aus der Villa Raffael ausgesägtes Freskobild im Palaste Borghese zu Rom); Flora im Garten von Giulio Romano (bekannt durch den Stich von Jacopo Bonasone); Halbfigur der Flora von J. Laudin (ein treffliches grau in Grau emaillirtes Medaillon, mit breiter Einfassung von buntgemalten Blumen, im Innern einer kleinen Limusiner Schale, welche in der Berliner Kunstkammer aufbewahrt wird); Floren von Hendrik van Baalen, wohl in Verbindung mit dem Blumen- und Sammetbreughel gemalt, in der Dresdner und Münchner Pinakothek (das Bild zu Dresden zeigt die blumenbekränzte, zum Theil mit einem rothen Gewand bedeckte Göttin in lieblicher mit allerlei zart ausgeführtem Geblüm prangender Landschaft sitzend und die Huldigung eines kleinen Genius mit grossem Blumenstrausse empfangend); Florenfeste von Jan Breughel in der Dresdner, Münchner und Pommersfelder Gallerie; die Lenzgöttin im Garten sitzend, fragliches Bild von Rubens (angeblich in Wien); Flora auf dem von Liebgöttern gezogenen Wagen die Huldigung des Mars etc. empfangend, Gemälde von Nicolas Poussin (im Pariser Museum); die tanzende Flora, umgeben von Ajax, Narziss, Adonis und andern laut Ovid zu Blumen gewordnen Personen mit den Wahrzeichen ihrer Verwandlung, oben Helios, der unter dem Bogen des Thierkreises durch den Himmel fährt, von demselben Meister (in der Dresdner Gall., das unter der Benennung *L'empire de Flore* von G. Audran gestochne Bild); die Blumengöttin in einem rückwärts von einem Schlosse begrenzten Thiergarten sitzend, nebst vielen mit Blumen spielenden Genien, Gemälde des Pieter van Avont in der k. k. Gall. zu Wien; Florengemälde von Carlo Cignani im Palaste Antonelli (gestochen von Franz Pievillano) und Flora mit Zefyr kosend, ein durch Pradiers Stich bekanntes Bild von Louis Girodet.

Floralien, die der Flora gewidmeten Feiertage und Festspiele; s. den vor. Art.

a Floro, s. *la Fleur.*

de Floro, s. *del Fiore* und *di F.*

Floro, Ort in Northamptonshire, der eine frühgermanische Kirche besitzt. Das eine ihrer Portale hat einen Schaft an jeder Seite, wo eine vierblatt- oder kleegeschmückte Gliederung aufruht, über der sich ein Ueberschlaggesims befindet. Das andre (Westportal) ist schaftlos, die Gewände aber sind aus einer Reihe von Leisten, Viertel- und Halbstäben zusammengesetzt. Von beiden Portalen sowie von der Gliederung der Gewölbbogen dieser Kirche findet man Abbild. in Bloxams Werke über die alte Kirchenbaukunst in England.

Floreani, Francesco, gebürtig von Udine, war Schüler des Pellegrino di San Daniello und arbeitete um 1565 am Hofe des Kaisers Max II. Von ihm in der Wiener Gall. eine thronende Maria mit dem auf ihrem Schoose stehenden Kinde, umgeben von fünf Engeln, deren einer auf dem Kopfe eine Schüssel mit Früchten trägt, während ein andrer die Violine spielt. An der Thronstufe steht: *Franciscus Floreanus faciebat MDLXV.* Die Figuren sind unter Lebensgrösse; das Bild (oben gerundet, 4 F. 11 Z. hoch, 2 F. 5½ Z. breit) ist von Holz auf Leinwand übertragen.

Florens der Heilige, früher Einsiedler, später Bischof von Strassburg, gest. 675. Abbilder zeigen ihn in Gesellschaft von Waldthieren; er soll nämlich in seiner Jugend beim Walde Hassat im Elsass Ackerbau getrieben haben und dabei von der Kreatur des Waldes unterstützt worden sein. Namentlich hatte sich ihm ein Bätz zugesellt, der sich zur Hütung der Schafe gebrauchen liess.

Florent le Viril ist der übriggebliebene Name eines Klosters im nordwestlichen Frankreich. Es lag bei Marillais in der Nähe der Loire, jenem durch die vielen Wunder berühmten Dorfe, welche dort *Notre Dame l'Angevine* verrichtete. Auf hohem Hügel sieht man den majestätischen Thurm von St. Florent le Viril oder le Montglonne, welcher fast die einzig übrige Spur der einst prachtvollen Abtei ist, die durch Karls des Grossen Frömmigkeit hier errichtet worden und Jahrhunderte hindurch hochgeehrt war. Hier ist auch das Grab des heil. Moron, wo er 100 Jahre lang geschlafen hat, und wohin sich St. Florent zurückzog, nachdem er ein ganzes Heer von Schlangen ausgetrieben hatte, die ihm das Recht, ihre Wohnung in Besitz zu nehmen, streitig machten.

Florentia, Name zweier altitalischer Städte. Die eine gehörte zum cisalpinischen Gallien und lag an der Via Aemilia zwischen Placentia und Parma. Jetzt der Ort *Fiorenzola* oder *Firenzuola* (wonach der um 1550 blühende, durch seine *Dialoghi della bellezza delle Donne* bekannte Dichter und Maler Agnolo zubenannt ist). Die andre

Florentia lag am Arno in Etrurien, wo sie von den Römern gegründet worden und zu Sulla's Zeit eins der blühendsten Municipien war. Sie hielt sich, wenn auch an Bedeutung sehr bescheiden werdend und ihren Blütennamen wie verschämt in Fluentia verändernd, bis in die späteste Römerzeit. Eine mörderische Schlacht ward hier durch Stiliko den Gothen geliefert. Unter den Lombarden existirte Florentia nur eben noch; Karl der Grosse aber fand den Ort verödet und zerstört. Durch ihn wurden die zerstreuten Bewohner zusammengerufen und zum Neubau der Stadt und der Mauern angehalten. Kaiser Otto I. beschenkte die verjüngte Stadt mit der Freiheit vom Grafenbann. Jedoch erhob sich die neue Florencia — *Fiorenza* — erst um Mitte des 12. Jahrh. zu geschichtlicher Bedeutung, zerstörte das damals mächtigere Fiesole (das hochgelegene Fäsulä auf der Nordseite des Arnothals, welche Stadt einst zu den etruskischen Zwölfstädten gezählt hatte) und hielt sich als Bundesgenosse zu Pisa während der Pisanerkämpfe mit Lucca und Genua, arbeitete aber ununterbrochen an Erweiterung des Gebiets und an Erlangung politischer Selbständigkeit und Grösse. Sie ward nun die Stadt der ewigen Blüte und durch die Künste verherrlicht jene *bella Firenze*, von der wir weiter im Art. Florenz zu sprechen haben.

Florentiner Diamant, ein berühmtes Kleinod der Wiener Schatzkammer, jener 532 Gran schwere Edelstein, den einst Karl der Kühne, Herzog von Burgund, besass und in der Schlacht bei Granson verlor.

Florentiner Fresko (oder *Fresco secco*) nennt man ein in der Blütezeit italischer Malerei namentlich für das dekorative Fach zuerst zu Florenz in Anwendung gebrachtes Verfahren, wobei man wie *al fresco* auf nassen Kalk malt, der aber (im Gegensatz zum gewöhnlichen Fresko, wo der aufgetragene Kalk schon in einem Tage trocknet) durch Anfeuchten und frisches Begiessen mit Wasser auf längere Zeit nass und zum Malen geeignet erhalten wird. Erneuerte Anwendung hat diese Methode in München gefunden, wo die Dekorationsmaler Schwarzmann, Strauss, Stanko u. A. in solcher Weise gemalt haben. Namentlich ist der neue innere Bogengang der kön. Residenz mit solchen Wasserfresken ausgeschmückt worden.

Florentiner Gallerien, s. den umfassenden Art. *Gallerien*.

Florentiner Lack, eine Verbindung des rothen Färbstoffes der Cochenille mit Thonerde. Eine ähnliche Verbindung ist der „Wiener Lack" und oft auch der „Kugellack."

Florentiner Mosaik. So heisst der vornehmlich zu Florenz blühende Kunstzweig der schönen Hartsteinarbeiten, welche in Tisch- und Altarplatten eingelegt werden. Unter den Fabriken solcher Mosaiken in *pietra dura* ist die berühmteste, welche dem Grossherzog gehört und nur für ihn arbeitet. Diese schönen durch Combination köstlicher Steine die vollendetsten Zeichnungen hervorbringenden Arbeiten sind die mühsamsten Werke musivischer Kunst. Man sah dort neuerdings ein Tischchen von etwa Fünfviertelelle im Durchmesser, woran vier Menschen drei Jahre lang gearbeitet hatten; auf demselben war eine Guirlande von Jasminen und blauen Weintrauben so wundervoll mosaicirt, dass man die natürlichen Blätter, Blumen und Beeren im hellsten Sonnenlichte vor sich zu haben meinte. Ein grösserer Tisch in ägyptischem Porfyr, mit Blumen und antiken Instrumenten in solcher Musivarbeit, kostete dem Grossherzog in seiner eignen Fabrik 100,000 Franken. Reichgeschmückt mit florentinischem Mosaik ist die düsterglänzende Begräbnisskapelle der Mediceer (bei der Lorenzokirche), wo die dunkelmarmornen Wände unten die Wappen aller toskanischen Städte in solcher Arbeit aufweisen und der kostbare Lapislazuli-Altar die herrlichsten Einlassungen von gelbem Kalzedon und andern schönen Steinen enthält, welche kristliche Sinnbilder umgeben von täuschendstem Laubwerke darstellen.

Florentiner Schule, s. den Art. *Italische Kunst*.

Florentinus oder Florentius (mit dem Beinamen *Vindemialis*) heisst ein Bischof des fünften Jahrhunderts, der mit dem Kreuz einen Drachen getödtet haben soll. Diese Legende darf natürlich nicht buchstäblich genommen, sondern muss als sprachliches Bild für den Sieg des Kristenthums über die Heidenwelt verstanden werden. Kreuz und Drache (Lintwurm) sind uralte Sinnbilder; ein vom Kreuze durchbohrter Drache kommt schon auf Münzen Konstantins vor.

Florenz (*Florentia, Firenze, la bella Fiorenza*), nächst Rom die kunstgesegnetste Stadt der Welt, Hauptstadt Toskona's am Arno, der sie in zwei Theile scheidet, in einem weiten, überaus fruchtbaren und reizenden Thale, ist der Sitz eines Grossherzogs und eines Erzbischofs, hat eine Citadelle, sieben Thore, 170 Kirchen, 10,000 Häuser und beinah 100,000 Bewohner. Diese weltberühmte, vor vielen grossen Emporien der Kunst zugleich naturbegünstigte Stadt spielt in der Geschichte des italischen Mittelalters eine bedeutsame republikanische Rolle, indem hier die Volksherrschaft

Lilie in weissem Felde). Die erste urkundliche Nachricht vom Baue des Florentiner Domes findet sich aus dem J. 1297, wo unter dem 13. März die Commun eine Beisteuer von 2400 Lire für die alte Kirche Sta. Reparata zahlte, welche gründlich reparirt oder neuaufgebaut werden sollte. Bald darauf ward diese Beisteuer auf 8000 Lire für den Zeitraum zweier Jahre erhöht. Der 8. Sept. 1298 wird in einer alten, jetzt in der *Opera del Duomo* befindlichen Inschrift als Tag der Grundsteinsegnung durch den päpstlichen Legaten genannt. Am 1. April des folgenden Jahrs bewilligte die Gemeinde von Fl. ihrem Baumeister Arnolfo di Cambio Freiheit von Abgaben. Im Dokument wird er als „*Capud magister laborerii et operis B. Rep. majoris ecclesie florentine*" bezeichnet und als „*famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio qui in vicinis partibus cognoscatur*" gerühmt. Das Todesjahr Arnolfo's ist unbekannt; Vasari setzt es 1300. Der Dom soll damals bis zur Wölbung der Schiffe vorgerückt gewesen sein. Nach Arnolfo's Ableben scheint der Bau langsamen Fortgang gehabt zu haben; im J. 1318 klagt eine Nachricht, dass der Bau spärlich fortgehe *propter defectum pecuniae*. Es war aber eine sehr bedrängte Zeit. Kaiser Heinrich VII. hatte das Welfenthum mit aller Macht angegriffen, bei Monte Catini hatten 1315 die Gibellinen entschieden gesiegt, der Stern des Castruccio Castracani, Feldherrn der damals gibellinisch werdenden Republik Lucca, war im Aufsteigen und Florenz sah sich ganz abhängig vom französisch-neapolitanischen Einflusse. Unter solchen Umständen führte man zur Dombauförderung eine allgemeine Abgabe ein. Im J. 1334 ward Giotto zum Dommeister ernannt, weil „auf der ganzen Welt kein Tüchtigerer in solchen und vielen andern Dingen gefunden werde als Meister Giotto, Bondone's Sohn, der Maler von Florenz!" Wie man auf Grund eines von Ferd. del Migliore in dessen *Firenze illustrata* 1684 beigebrachten Dokuments gewöhnlich annimmt, begann Giotto am 17. Juli 1334 den Glockenthurm zum Ersatz für einen ältern im Jahre zuvor niedergebrannten. Nach zwei Jahren bereits starb der berühmte Meister, der sich in seinem Werke reicher an Fantasie und Geist gezeigt als Arnolfo. Mehre Künstler von Ruf (Taddeo Gaddi, Andrea di Cione und 1384 Lorenzo di Filippo) folgten ihm in der Oberleitung, aber die Fortschritte waren nicht gross. Aus dem J. 1360 hat man die Notiz, dass mehre Jahre lang die Arbeit geruht habe; man begann eben von Neuem und bewerkstelligte im J. 1364 die Wölbung des Doms. 1420 wurden Filippo Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti Obermeister des Dombaues. Drei Jahre darauf erhielt Br. die ganze Oberleitung und am 12. Januar 1434 beendigte derselbe die weltberühmte riesige Kuppel, welche er doppelt, — eine äussere und eine innere, wozwischen man zur Laterne aufsteigt, — in acht spitzbogigen Theilen aufführte. (Leider steht diese Kuppel, welche in ihren Grösseverhältnissen die von St. Peter zu Rom übertreffen soll, nicht hoch genug über dem Boden, daher sie durch ihre mit dem übrigen Gebäude unverhältnissmässige Grösse das letztere zu sehr niederdrückt). Br. blieb im Amte bis zu seinem am 16. April 1446 erfolgten Tode; die Laterne, die er begonnen, ward erst 1462 beendigt, und den letzten Stein des Domes segnete der Erzbischof Giovanni Neroni. So hatte man zum Bau 164 Jahre gebraucht. — Die ganze Länge der Kirche beträgt 426 Fuss, die Breite im Kreuze 292 F. und die Höhe in der Kuppel 371 F. Die Aussenseiten, mit Ausnahme der kahlen Fasade, sind prachtvoll bunt, nämlich ausgetäfelt mit gelbem, weissem und schwarzem Marmor. Schlimm ist das Schicksal der Vorderseite gewesen. Giotto hatte, vulgärer Annahme zufolge, eine Prachtfasade entworfen; diese ward nun bis gegen Anfang der innern Balustrade aufgeführt und zu verschiednen Zeiten, selbst bis in die 2. Hälfte des 15. Jahrh. hinein, mit Bildsäulen geschmückt. (Ueber ihren Styl belehrt eine in dem 1820 zu Fl. edirten Werke: *la Metropolitana fiorentina illustrata* enthaltene gute Ansicht.) Obschon sie dem Style nach nicht streng zum Baue des Arnolfo passte, hätte man doch immerhin unendlich besser gethan sie auszubauen statt sie vandalisch niederzureissen, um sie durch eine neue *sul gusto moderno* zu ersetzen. Im J. 1588 erhielt Benedetto Uguccioni, der *il Maledetto* zu heissen verdienende Proveditore des Baues, von dem nichts Gescheidtes weiter bekannt ist als die Vollendung der Marmorbekleidung der Seitenwände, vom Grossherzog Ferdinand die Erlaubniss, das von der Giottischen Fasade Vorhandene abzutragen. Dazu hatte besonders der damals sehr in Gunst stehende Bernardo Buontalenti den unglückseligen Proveditore getrieben. Man ging dabei mit solcher Vandalenhast zu Werke, dass Vieles zerstört und die Statuen zerstreut wurden. (Einige derselben wurden nachmals in der Kirche selbst aufgestellt, so vier Evangelisten, dann die Bildsäulen des Giannozzo Manetti und Poggio Bracciolini, welche seltsamerweise die Stelle von Aposteln vertreten; vier sehr verstümmelte stehen am Eingange der Cypressenallee vom Poggio imperiale: die Statue Bonifaz VIII., welche man dem Andrea

Pisano zuschreibt, im Riccardischen (Garten in Valfreda zu Florenz u. s. w.) Ein Schriftsteller vom Ende des vorigen Jahrhunderts, der wackere Follini, sagt in seiner *Firenze antica e moderna illustrata* (*T. II.*), es habe scheinen müssen, als sei nicht der Wunsch, die Stadt zu verschönern, der wahre Beweggrund gewesen, sondern Groll gegen Giotto. Eine Menge Architekten, Buontalenti, Cigoli, Dosio, Gian Bologna, Don Giovanni de' Medici, von welchem die geschmacksüppige medizeische Grabkapelle bei S. Lorenzo herrührt, u. A., machten nun um die Wette neue Zeichnungen. Glücklicherweise gab es so viel Neid und so viele Intriguen, dass die Wahl unentschieden blieb. Nach vielen Jahren gab man einem von der Akademie der schönen Künste eingereichten Entwürfe den Vorzug und ging 1636 ans Werk, aber man liess es bald wieder ruhen. Wie die Kirche vor dem J. 1688 aussah, zeigt eine Abbildung bei Del Migliore. Im genannten Jahre, bei Gelegenheit der Vermählung Ferdinands von Medici mit der Prinzessin Violante von Baiern, beschloss man ihr einen Kalküberwurf zu geben und sie ausmalen zu lassen. Bartolommeo Veronesi und seine Gehülfen führten nach einer ältern Zeichnung, die dem Passignani zugeschrieben wird, in Zeit von zwei Monaten diese Arbeit aus, von der man jetzt noch in verblichenen riesigen Pilastern und hässlichen Ornamenten die Reste sieht. — Mehrmals war die Rede davon, die Kirche zu vollenden. Endlich forderte im J. 1842 die Bauverwaltung zur Einreichung von Projekten auf. Die Mehrzahl der Stimmen vereinigte sich zu Gunsten des Entwurfes des Architekten Matas aus Ancona, dessen Zeichnung für die gleichfalls unvollendete Fasade von Sta. Croce allgemeinen Beifall gefunden hatte. Nachdem die Genehmigung des Gouvernements eingeholt worden war, erliess die genannte Commission (14. April 1843) eine Einladung an die Architekten und Bauverständigen, ihre Bemerkungen über das Matas'sche Projekt einzureichen. Zu Gunsten des letztern sprach sich unterdessen die öffentliche Meinung so entschieden aus, und so viele Architekten von Ruf, u. A. de Montferrand, der Baumeister der Isaakskirche zu St. Petersburg, Diedo in Venedig, Berti in Vicenza, äusserten sich vortheilhaft darüber, dass die Nachricht, es sei von der Commission verworfen worden, Alle überraschte und betrübte, welche gehofft hatten, die Hauptkirche ihrer schönen Stadt auf entsprechende Weise vollendet und die Schuld der vergangenen Jahrhunderte endlich abgetragen zu sehen. (Bekannt gemacht ist dieser Entwurf in der 1843 zu Fl. edirten Schrift: *Dimostrazione del progetto del Cav. Architetto Niccolò Matas per compiere colla facciata l'insigne Basilica di S. Maria del Fiore Metropolitana della città di Firenze.* 16 Folioseiten mit 2 Kupfertafeln. Hier ist es interessant, im Gegensatze zu den unter den Italiänern gebe gewordnen unwürdigen Ansichten vom Gothischen die Arbeit eines einheimischen Architekten kennen zu lernen, der sich die Aufgabe gestellt hat, ein unvollendetes Bauwerk aus der Periode der hier freilich sehr italisirten *maniera tedesca* in dieser *maniera* zu beendigen. Der Künstler hat in seiner Zeichnung gestrebt sowol der Construktion des Innern des Domes wie dem Karakter der spätern Theile der Aussenseite und des Glockenthurmes, mit dem als nebenanstehend die Fasade nicht disharmoniren darf, sich anzuschliessen.)

(*S. Maria del Fiore.*)

Der Bildschmuck am Aeussern des Domes bietet vor allem die lebensgrosse Statue der Madonna del Fiore, der Patronin dieser Hauptkirche, wie sie auf dem linken Arme das Kristkind trägt und in der Rechten die rothe Lilienblume hält. Dies Stand-

bild befindet sich über der mittägigen Seitenthür und ist eins der vorzüglichsten Werke des Giovanni Pisano, Sohnes und Schülers des grossen Niccola da Pisa. (S. das beifolg. Abbild in Holz von Rosalie Ritschl.) Ueber der ersten Thür der Nordseite sieht man eine Madonna von Jacopo della Quercia, über der zweiten ein Bildwerk von Giov. Pisano: die gen Himmel fahrende Maria, welche dem heil. Thomas ihren Gürtel hinterlässt, und in der Lünette darunter ein Musivbild der Verkündung nach der Composition von Dom. Ghirlandajo. Ueber der Thür neben dem Glockenthurme eine Madonna von Niccolo Lamberti, dem Aretiner, einem Schüler des Jacopo della Quercia. Ueber dem Haupteingange der Vorderseite erzählt eine Inschrift von der unter Papst Eugen IV. zu Florenz abgehaltnen Synode, welche einen Theil der griechischen mit der lateinischen Kirche in Vereinigung brachte (1439). [Seit 1830 zieren den Domplatz die sitzenden Kolossalgestalten der Baumeister Arnulf und Brunelleschi, Meisterwerke von Luigi Pampaloni.]

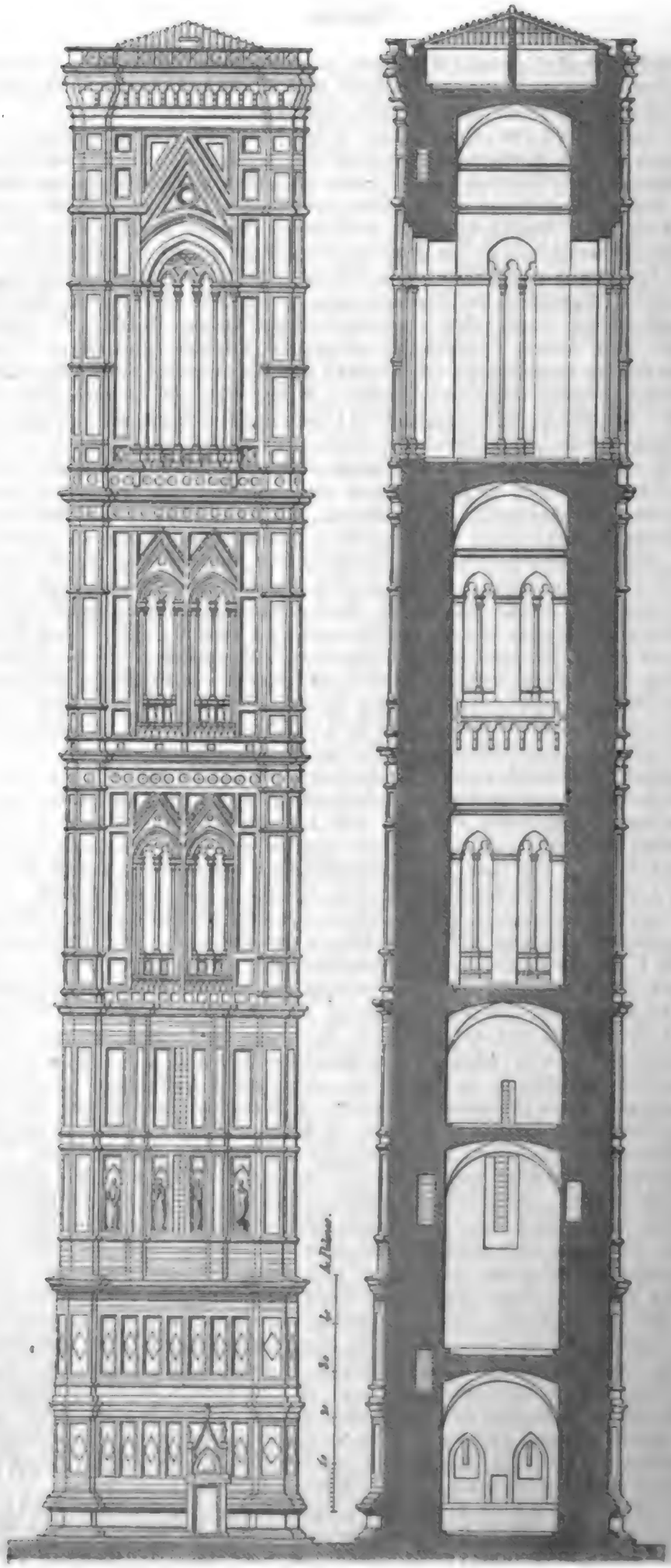
Das dreischiffige Innre mit Kreuzgewölbe und Spitzbögen, überwölbt von Brunelleschi's gigantischer Kuppel, erscheint jetzt in edelster Einfachheit, die eher an ein protestantisches als an ein katholisches Gotteshaus denken lässt. In den ersten Vierzigern unsers Jahrhunderts wurden die nöthig gewordnen Restaurationen und Umänderungen im Dome vollendet, seit welcher Zeit das Innere allerdings etwas leer und schmucklos gegen früher erscheint, wogegen man nun aber mit mehr Freude und Genuss als sonst die herrliche Architektur zu betrachten im Stande ist. Wie Gewölbe und Wände von verjährtem Schmuze gereinigt sind, so auch die schönen farbigen Glasfenster. Mancher Plunder ist weggeschafft, und durch veränderte Anordnung der Kunstwerke hat man grössere Symmetrie bewerkstelligt. Minder einverstanden ist man mit der Wegräumung des obern Theiles der Umschliessung des Chors oder Presbyteriums vor dem Hochaltare, welches von *Bandinelli* und *Giuliano di Baccio d'Agnolo* unter dem Grossherzog Cosmo I. aufgebaut worden. Dies Presbyterium war zwar keineswegs ein klassisches Werk und es hinderte einigermaasen die jetzt freiere Durchsicht; aber immerhin ist das Verschwinden eines der letzten Chöre dieser Art zu beklagen. — Der Fussboden des Domes ist reich mosaicirt und enthält drei durch Kreise angegebne Gruftstellen der Geistlichen dieser Kirche und mehrer Mitglieder der Goldfamilie Medici. Glasmalereien vom Florentiner Francia di Domenico da Gambassi (1434—36). In der Innerlünette des Hauptportals das Mosaik der Marienkrönung von Gaddo Gaddi, dem Freunde des Cimabue, schön und würdig in der Auffassung bei höchst sorgfältiger byzantinischer Behandlung (mit zierlich aufgehöhten Goldlichtern). Ueber den Seitenthüren die Marter der heil. Reparata von *Passignano* und das Florentiner Concil von *Giambattista Paggi*. An der Seitenwand rechts das Denkmal Filippo Brunelleschi's mit der Büste von *Buggiano*; ferner das Denkmal Giotto's von Benedetto da Majano mit Epitaf von Angelo Poliziano. Ueber dem Innerportale das Gedächtnissbild des Feldherrn Peter Farnese, der auf einem Maulthiere reitend dargestellt ist, weil er auf einem solchen die anfangs zweideutige Schlacht gegen die Pisaner siegreich entschied. Werk der Maler *Angiolo Gaddi* und *Giuliano del Arrigo* aus dem J. 1363. Zwischen den Tragsteinen des Orgelchores Bildwerke von Donatello; über der Thür der alten Sakristei die Himmelfahrt des Herrn in Terracotta von Luca della Robbia; in der Capella di Santo Zanobi der Cassone von Lorenzo Ghiberti mit Reliefs aus der Legende des heil. Zanobius. Die Sakristeithür mit Erzbildwerken, die man auf Rechnung des Luca della Robbia, des Michelozzo und Maso di Bartolommeo bringt. (Diese Bronzethür ist in zehn Felder getheilt, jeder Flügel in fünf. In dem einen der obern Viereckfelder sieht man eine anmuthige Marie mit dem Kinde, in dem andern den grabentsteigenden Kristus. Die folgenden vier Felder enthalten die Evangelisten und in den untern vier Quadraten sieht man die schreibenden Kirchenväter. In den Ecken dienen mannichfaltige Männerköpfe zum Schmuck, die alle schön in ihrer Art sind und vielleicht allein von Luca d. R. herrühren, da sie mit der Arbeit der von ihm 1464 ausgeführten Rückseite dieser Thür übereinstimmen. Die im Style ganz verschiednen Relieffelder gehören vielleicht dem obgenannten Maso an; Michelozzo aber scheint vornehmlich den Guss geleitet zu haben. Die Felder mit Lukas und Hieronymus findet man wiedergegeben bei Cicognara, *St. d. Sc. II. tav.* 24; sodann mehre Reliefs abgebildet in der *Metropolitana fior. ill., tav.* 33—36. In der Sakristei befinden sich mehre Schränke mit Historien in eingelegter Holzarbeit von der Hand Giuliano's da Majano und holzgeschnitzte Festons von Donatello. In der Kuppel von Vasari begonnene, von Fed. Zuccaro und Pieter de Witte vollendete Fresken, welche die himmlischen Heerschaaren vorführen. Am Hauptaltare ein todter Kristus im Schoos eines Engels, von Bandinelli; hinterm Altar die Marmorgruppe der Kreuzabnahme, letzte und unbeendigte Arbeit Michelangelo's. An der Wand

des Seitenschiffs das Denkmal Dante's, ganze Figur des Dichters auf Holz gemalt (im Hintergrunde Florenz und Andeutung der *Commedia divina*) von Domenico di Michelino, einem Schüler des Fiesolaners Angelico.

Der Glockenthurm (*Campanile*) neben dem Dome, begonnen von Giotto 1334 und nach dessen Entwurfe vollendet von Taddeo Gaddi, bildet im Grundrisse ein vollkommenes Viereck von 43 Fuss auf jeder Seite. Die ganze Höhe des unverjüngten Aufbaues beträgt nach Quatremère de Quincy 252 Fuss, nach andrer Rechnung 280 F. Der Nachtheil dieses Hochbaues, keinen breiten Fuss zu haben, hat keine Schiefheit veranlasst, da die festeste Grundlage gelegt ist. Giotto liess die Erde 20 Ellen tief ausgraben und begann den Grund mit einer Schicht harter Steine zu legen, der dann 12 Ellen hoch mit Bruchsteinen, in den übrigen 8 Ellen aber mit Werkstücken ausgemauert ward. Der architektonische Aufriss zerfällt in fünf Hauptabschnitte, die sich durch verschieden profilirte Bänder oder Gesimse bemerkbar machen. Das innere bietet sechs Stockwerke dar, die durch ebensoviele Gewölbe von einander getrennt sind. Eine sehr schöne Stiege von 406 Stufen führt bis auf die Plattform. Die äussere Verzierung besteht theils in den Gurtungen, welche die Stockwerke anzeigen, theils in den Nischenstatuen und umlaufenden Reliefs an den untern Thurmtheilen. Die augenfälligste Schönheit dieses Campanile ist seine Verkleidung, welche von oben bis unten in Feldern von schwarzem, rothem und weissem Marmor besteht. Solcher buntmarmorne Hüllschmuck, der an den italischen Bauten jener Zeit überhaupt etwas Gewöhnliches ist, bemäntelt freilich den Mangel steinblumiger Bauverzierung, welche wesentlich zum Karakter der damals fast durch ganz Europa herrschenden Gothik gehörte, aber bei den Italiänern wenig Aufnahme und noch weniger Verständniss fand. Es heisst, dass Giotto den Plan gehabt habe, auf die jetzige Plattform noch eine vierseitige Pyramide zu stellen, welche dem Thurm einen Höhenzuwachs von mehr denn 80 Fuss gegeben haben würde. Gewiss hätten die Epigonen im Sinne Giotto's gehandelt, wenn sie diesem einförmig quadratisch aufsteigenden Baue jene ihn richtig vollendende Spitze verliehen hätten. Wie er geblieben ist, gleicht er selber dem Futturale, das Karl V. über ihn ziehen zu können wünschte, um ihn dem tagtäglichen Anblicke der Menschen zu entziehen.

Der cyklische Schmuck von 54 halberhobenen und 16 statuarischen Bildwerken, der sich an den drei untern Thurmgestocken vorfindet, versinnbildet die Entwicklungsgeschichte menschlicher Bildung. Die Bilderreihe beginnt an der Vorder- oder Westseite unten links und geht rechts fort und um den Thurm herum, sodann immer ein Stockwerk höher. Die einzelnen Vorstellungen bieten ihren Inhalt wie folgt. Am Erdgeschoss 1. 2. die Schöpfung des ersten Paars, 3. die erste Arbeit, 4. Jabal als Begründer des Hirtenlebens, 5. Jubal, Jabals Bruder, als Erfinder der Musik, 6. Tubalkain als erster Schmied, 7. Noa als Büsser der Erfindung der Traubenkelterung; nächsterseits 1. Andeutung des Sternenkultus, der ältesten Religion, 2. Hausbau, 3. Versorgung des Hauses mit irdenen Geschirren, 4. der Mann als Pferdebändiger, 5. die Frau am Webstuhle, 6. Gesetzgebung, 7. Dädalus als Sinnbild des Fortschritts; dritterseits 1. Erfindung der Schiffahrt, 2. Herkules Sieg über Antäus, Sinnbild des über die elementare Natur obsiegenden Menschengeistes, 3. Feldbau, 4. des Rosses Verwendung zum Zugdienst, 5. Kunstbau; vierterseits 1. Pheidias als Vertreter der Bildnerei, 2. Apelles als Obmann der Maler, 3. Donatus als Altvater der Sprachgelehrten, 4. Orfeus als Urbild der Dichter, 5. Plato und Aristoteles als Begründer des wissenschaftlichen Denkens, 6. Ptolemäus als Erzvater der Astronomen, 7. ein Alter als Repräsentant der Instrumentalmusik. — Am zweiten Stockwerke vorderseits die sieben Hauptugenden, andrerseits die sieben Uebungen der Barmherzigkeit, dritterseits die sieben Seligkeiten, vierterseits die Sakramente (deren nur sechs dargestellt sind, weil für die Busse eine Madonna mit dem welterlösenden Kinde eintritt). Diese beiden Stockwerke sind ganz nach Giotto's Entwürfen geschmückt; einige Bildwerke wurden noch von ihm selber ausgeführt, andre rühren von Andrea Pisano und Luca della Robbia. Die Verklärung über dem Aufgange ist von Andrea. — Am dritten Stockwerke stehen ersterseits die Evangelistenfiguren von Donatello (darunter der sogen. Zuccone oder Kahlkopf, angeblich ein Bildniss des Giovanni di Barduccio Cherichini, höchst ausgezeichnet ist, da sich in diesem Gebilde das kräftigste Leben mit ungemeiner Grossheit des Styles glücklich vermählt), andrerseits drei grosse Profeten von *Andrea Pisano* und der vierte grosse vom Giottisten *Giottino*, dritterseits die vier Erzväter, zwei von *Donatello*, zwei von *Niccolo Lamberti*, und vierterseits die Sibyllenstatuen von *Nanni di Bartolo*.

Das dritte Bauwerk im Bunde mit Dom und Glockenthurm ist die Taufkirche, *il Battisterio di San Giovanni*. Offenbar hat bei dieser Trias kirchlicher Architekturen ein Wettstreit zwischen Florenz und Pisa sta-



(Giotto's Glockenthurm.)

gefunden, da beiderorts alle drei Bauten sich ähnlich prächtig vollendet finden. Das Taufhaus ist begreiflicherweise ältern Datums als die Kathedrale und das Campanile. Etwa gegen Ende des 11. Jahrh. entstanden, stellt es sich uns als ein achtseitiger Bau dar, an dessen Innenwänden sich eine Doppelstellung von Wandpfeilern und Säulen befindet, über welchen gerade Gebälke aufliegen. Die obern Wandpfeiler sind durchbrochen von einer Gallerie, die sich durch leichte Arkaden gegen den Innerraum öffnet. Der Schmuck des Aeussern, Pilaster mit graden Gebälken und mit Bögen, Füllungen von musivischem Täfelwerk zwischen sich einschliessend, gehört grossentheils in die spätere Zeit des 13. Jahrhunderts. Bis zum J. 1293 war die Taufkirche mit Gräbern umgeben, von welchen noch Boccaccio erzählt. Die westliche der alten vier Thüren ist seit dem J. 1200, da man eine Tribune daselbst errichtete, vermauert. Die südliche Thür hat Erzbildwerke von Andrea Pisano aus dem J. 1330, welche Geschichte des Täufers und allegorische Figuren enthalten. (Wir lassen hier das Relief der Kristustaufe in einem Holzstiche von Allanson folgen.) Die östliche Thür ist das köstliche Erzwerk Lorenzo Ghiberti's. Jeder der beiden Flügel dieser Hauptthür ist der Höhe nach in fünf Abschnitte getheilt, welche Reliefs aus der Geschichte des alten Testaments darbieten. In den zehn Bildfeldern werden geschildert: die Schöpfung des Menschenpaars, das Essen von der verbotnen Frucht und

die Vertreibung aus Eden; Kain als erster Bauer, derselbe mit Abel dem Herrn opfernd, die Tödung Abels, die göttliche Befragung Kains und Verfluchung desselben; Noa mit seiner Familie die Arche verlassend, dem Herrn opfernd, einen Weinberg pflegend, königlich trunken seiend, Ham verfluchend, Sem und Jafet segnend; die drei himmlischen Männer (Engel) vor Abram im Thale Mamre, und Abram den Isaak segnend; die Geburt des Esau und Jakob, und Jakobs Erschleichung der väterlichen Segnung der Erstgeburt unter Mithilfe der Mutterschlange Rebekka; Josef von seinen Brüdern in den Brunnen geworfen, dann an Potifar verschachert, die Träume des Farao deutend, die Brüder wiedererkennend, ihnen ein grosses Fest gebend und den goldnen Becher in Benjamins Sacke versteckend; Moses auf dem Sinai die Gesetze empfangend, während Josua und das übrige Volk am Fusse des Berges ihn erwarten (s. daraus eine Mutter mit Kindern in *Fig. A.*); die Wasser des Jordan zurückweichend vor der durchpassirenden Bundeslade (während die von Leviten getragene Bundeslade immitten des Flusses angehalten wird, überschreitet Josua denselben, gefolgt von den Israeliten; zwölf Männer, aus den zwölf Stämmen gewählt, nehmen Jeder aus dem Bette des Stromes einen Stein, um damit ein Denkmal dieses wunderbaren Durchzuges aufzurichten, s. einen solchen steintragenden Juden in *Fig. B.*), weiterhin die zwölf nach Josua's Befehl aufgeschlagenen Zelte und im Hintergrunde die Herumtragung der Bundeslade um die Mauern von Jericho; David, der Erleger des

Goliath, das Philistervolk schlagend und im Triumfe heimkehrend; die Königin von Saba in Begleitung ihres hageprunkenden Gefolges den weisen Salomo besuchend und ihm reiche Geschenke anbietend. Die Felder, welche die Thürflügel umgeben, sind mit kleinen Nischen geschmückt, darin zwanzig stehende Figürchen (Sibyllen und Profeten) und ebensoviele Köpfe oder Büsten sich befinden, unter welchen letztern man die des Meisters Ghiberti selbst bemerkt, ihm genüber aber die seines Lehrmeisters und Schwiegervaters Bartolucciо, eines sehr geschickten Goldarbeiters, der ihn in der Ausführung unterstützte. In der Nähe dieser Büste liest man die Inschrift: *Laurentii Cionis de Ghibertis opus mira arte fabricatum.* Die Einfassung der Thür, ebenfalls erzen, enthält Blumen- und Fruchtgewinde mit Vögeln und andern Animalien dazwischen, was alles aufs Höchste vollendet ist. Diese Wunderthür, von welcher der spätere Grossmeister Buonaroti meinte, dass sie die Pforte des

Fig. A.

Fig. B.

Paradieses zu sein verdiene, ward begonnen 1424 und erst am 11. Februar 1456 ganz beendigt. Auch die Nordthür, mit Reliefdarstellungen der Heilandsgeschichte von der Verkündung bis zur Himmelfahrt (in 20 Feldern), rührt von *Lor. Ghiberti.* Ueber dieser Thür sieht man die Johannispredigt in drei von Lionardo entworfenen und von *Giov. Fr. Rustici* gegossenen Statuen; über jener aber, der östlichen Hauptthür, die Kristustaufe von A. Sansovino, und über der Südthür die Enthauptung des Täufers von *Vinc. Danti.* — Das Innere der Taufkirche hat Mosaikfussboden mit den 12 Himmelszeichen. Der alte Taufbrunnen ist nicht mehr vorhanden; dagegen ist ein Taufstein von 1371 übrig, dessen Bildwerke die Kristustaufe, die Apostettaufe, die Volkstaufe, die Konstantinstaufe und die Kindertaufe schildern. Die Kuppel, der Tribunbogen und die Tribune selbst sind durchweg musivisch ausgeschmückt. Als Meister dieser eine lange Folge kristlicher Vorstellungen bietenden Mosaiken gelten Frater Jacobus (1225) und Gaddo Gaddi (1294). Am Magdalenenaltar eine

Holzbildsäule der Büsserin von Donatello, ein karakteristisches Werk des donatellischen Realismus, indem die als Bewohnerin der Wüste gefasste Heilige das Gepräge strenger Ascetik in anatomisch genauen Körperformen trägt. Grabmal des Balthasar Cossa (des 1415 zu Konstanz abgesetzten Papstes Johann XXIII.) mit Statuen der Hoffnung und Liebe von *Donatello* und des Glaubens von *Michelozzo*. In der Sakristei eine Silberstatue des Täufers (von Michelozzo) auf dem kostbaren, aus 325 Pfund getriebenen Silbers, aus Gold, Smalte und Lapislazuli zusammengesetzten Prachtaltare, der in den J. 1366—1477 entstanden und mit trefflichen Bildwerken aus der Täufergeschichte sowie mit Profeten-, Sibyllen- und Heiligenstatuetten in 43 Nischen geschmückt ist. (An diesem Altarschmuck arbeiteten: *Antonio Salvi* und *Lionardo di Ser Giovanni* 1366, *Francesco di Giovanni in Vaccherecchia* und *Berto di Gori* 1400, *Cristofano di Paolo* 1420, *Michele di Monte* 1430, *Bernardo Cenni* 1450, *Antonio e Jacopo da Pollajuolo* und *Andrea del Verrocchio*.)

Sant' Ambrogio mit einer Wunderkapelle, worin ein grosses Wandbild, Hauptwerk des Cosimo Roselli von 1456, die Versetzung jenes Mirakelkelches schildert, in welchem der Abendmahlswein zu wirklichem Blute geworden. Daselbst auch das Grabmal des Bildners und Malers *Andrea del Verrocchio*.

Sant' Annunziata, Servitenkirche, gegründet im 13. Jahrh. von sieben frommen Florentinern, welche die Gesellschaft der Mariendiener (*Servi della Madonna*) oder der Lobpreisenden (*Laudantes, Frati lodenti*) bildeten. Fresken im Vorhofe: von Baldovinetti eine Heilandsgeburt 1450 (wo im Einzelnen eine Neigung zur flandrischen Richtung hervortritt); von *Roselli* der Eintritt des Filippo Benizzi in den Augustinerorden; von Andrea del Sarto fünf einfachschöne meisterwürdige Darstellungen aus der Geschichte desselben Heiligen, sodann eine vorzügliche Mariengeburt (jetzt durch Perfetti's Hauptstich bekannter) und eine figurenreiche Kindanbetung; von *Rosso de' Rossi* die Himmelfahrt Mariens, ein eigenthümlich bewegtes und feierliches Bild, doch minder edel und nicht manierfrei; von Jac. Carucci da Pontormo die Heimsuchung Mariens, ein in den Formen eigenthümlich grossartiges Gemälde; von *Franciabigio*, dem glücklichen Nacheiferer Andrea's del Sarto, die Josefvermählung. (Dies Fresko war vor der Vollendung von neugierigen Mönchen des Servitenklosters aufgedeckt worden, was den Maler in solche Wuth versetzte, dass er Löcher in den Marienkopf schlug und nur schwer von Vernichtung des Ganzen abzubringen war. Die Spuren seiner Hammerschläge sind noch zu sehen, da weder Fr. noch ein Andrer den Schaden übermalen wollte.) In der Kirche links die Annunziatenkapelle von *Michelozzo* mit dem schlechten Wunderbilde von Cavallini. Die Capella de' Romoli mit einer thronenden Madonna nebst Heiligen von *Pietro Perugino*. Die Kapelle der Hilfsjungfrau mit Crucifix und Bildwerken von Johann von Douay (*Giovanni da Bologna*). Die Bandinellikapelle mit der Marmorgruppe des todten Heilands in den Armen des Nikodemus, welchem letztern Meister Baccio sein eignes Gesicht supponirt hat. Die Capella de' Medici mit dem Grabmale Orlando's von der Hand des Donatellobruders Simone. — Im grossen Hofe des Klosters, in der Lünette über der hintern Kirchenthür die berühmte aus dem J. 1525 datirende *Madonna del sacco* von A. del Sarto, welche ihren Namen vom Sack hat, an den sich St. Josef anlehnt (vorzüglich gestochen von Morghen). — An einem Tribunenpfeiler das Grabmal des Ang. Marci-Medici von *Francesco da Sangallo*, dem Sohne Giuliano's.

Die Badia, Benediktinerkirche, von ungewissem Alter, 1625 durch Matteo Segaloni erneuert, hat die Form eines griechischen Kreuzes. In der Kapelle links vom Haupteingange das wunderschöne Tafelbild von Filippino Lippi aus dem J. 1480, schildernd die Erscheinung der engelbegleiteten Madonna vor dem heil. Bernhard. Der fromme Bruder hat gegen Abend sein Pult ins Freie vor das Kloster gesetzt und eben weitergeschrieben, als er plötzlich die reizende Maria mit dem lieblichsten Gefolge erschaut und in seinem heiligsten Erstaunen seine Schreibfeder fallen lässt. Grabmal des Grafen Hugo von Andeburg aus dem J. 1481, ein bedeutsames Bildhauerwerk von Mino da Fiesole. — Im obern Korridore des Badiaklosters Wandgemälde aus der Benediktgeschichte von einem unbekannten Meister des 15. Jahrh.

Die Kirche del Carmine mit Karmeliterkloster vom J. 1268, nach dem grossen Brande 1771 bis auf einen kleinen geretteten Theil neu aufgebaut. Der alte Theil, die *Capella Brancacci*, besitzt namhafte Wandgemälde aus dem 15. Jahrh., welche die Geschichte Petri zum Hauptinhalt haben und von Masolino (da Panicale), Masaccio und Filippino Lippi herrühren. Beim Eintritt rechts oben am vorspringenden Pilaster der Sündenfall von Filippino (laut Joh. Gaye's Carteggio II. 472), am Pilaster gegenüber die Vertreibung aus Eden von Masaccio (berühmt durch die schöne Gestaltung des Menschenpaars, dessen sich Raffael auf das Lebhafteste erinnerte, als er denselben Gegenstand in den vatikanischen Loggien zu behandeln

hatte); dann Petrus die Münze aus dem Fischrachen holend, auf dass Kristus damit den Zoll entrichte, ebenfalls von Masaccio und mit dessen Bildniss; links über dem Altare die Predigt Petri von Maso da Panicale (dem Lehrmeister Masaccio's), rechts der taufende Petrus von Masaccio; an der Wand rechts die Heilung des Krüppels an der Porta speciosa und die Genesung der Petronilla von Masolino; links die Erweckung des Königsohnes und Petrus auf der Kathedra, von Masaccio unvollendet hinterlassen, von Filippino beendigt. (Das wunderbare Fresko der Auferweckung des Knaben ward von Filippino vor 1485 vollendet, als er etwa 25 Jahre zählte. Von seiner Hand ist der Königsohn, unter dessen Gestalt er den 1469 gebornen Francesco Granacci darstellte, und die denselben umstehende Gruppe, in der wir Bildnissfiguren vor uns sehen, laut Vasari den Dichter Luigi Pulci, den Ritter Tommaso Soderini, den Piero Guicciardini, Vater des Geschichtschreibers Francesco G., und den Piero del Pugliese.) An der Altarwand links unten Petrus und Johannes die Krüppel heilend, rechts dieselben Apostel als Almosenspender, beide Gemälde von Masaccio; an der Seitenwand rechts unten Petrus und Paulus vor dem Proconsul, welches Fresko kurz die *Disputa* genannt wird, nebst der Kreuzigung Petri, welche nur einen Theil desselben Wandgemäldes ausmacht. (Dies bedeutsame und berühmte Werk, das lange irrig für Masaccio's Hauptwerk gegolten, gehört der Meisterhand Filippino's an, der in der Disputa, in der Ecke rechts vom Beschauer, sich selbst porträtirt hat „so jung wie er war." Auch das Bildniss des Antonio del Pollajuolo ist hier angebracht, sowie in der Kreuzigung das Ebenbild des Sandro Botticelli, der Filippino's Lehrer war.) Die beiden übrigen Fresken, die Schmalbilder unten an den vorspringenden Pilastern der Kapelle, stellen Pauli Besuch bei Petrus und Petri Befreiung dar, und sind gleichfalls von Filippino (ohne Zweifel bald nach Vollendung des Erweckungsbildes gemalt). Ein wunderbares Talent leuchtet aus Filippino's Arbeiten in dieser Kapelle hervor. Die Nähe und das tägliche Anschauen von Masaccio's Werken mag auf den jungen Künstler einen grössern Einfluss gehabt haben als die Lehre Botticelli's, deren Reminiscenzen man in den übrigen Werken Filippino's, welche seine Jugendarbeiten nicht erreichen, überall begegnet. Masaccio's Ruhm aber verliert nur scheinbar dabei, wenn ihm das gemeiniglich am meisten bewunderte Fresko der Disputa abgesprochen werden muss, denn auf welch entschiedene Art er unter seinen Zeitgenossen zur Fortbildung der Kunst in Bezug auf Naturwahrheit der Körper, Modellirung, Gewandbildung, freiere Anordnung der Composition und Grossartigkeit der Massen beigetragen hat, lehren hier seine unbezweifelten Fresken, vornehmlich die Geschichte des Zinsgroschens, die Taufe und die Almosenvertheilung Petri. (Vergl. den Aufsatz Alfreds von Reumont zur Entscheidung der Masaccio-Filippino-Frage in Nr. 30 des Kunstblattes 1848.) Die Geschichtbilder der Kapelle Brancacci sind mehrfach gestochen worden. Sechs Blätter in Bistermanier, die Seitenwände wiedergebend, hat man von Tommaso Piroli. Sämmtliche Fresken zeichnete und stach Carlo Lasinio, in dessen Blättern jedoch der Karakter der Originale verwischt ist. Durchzeichnungen der Köpfe lieferte Thomas Patch in der 1770 zu Florenz veranstalteten Publikation: *Masaccio, sua vita e collezione di 24 teste.* (Patch beging den Irrthum, das Bildniss des Filippino als das des Masaccio stechen zu lassen und so dem Letztern das Fresko beizulegen, worin dasselbe vorkommt; dieser Irrthum ward später von Lastri in der *Etruria pittrice* und von Andern wiederholt, daher das Gemälde der Disputa seitdem gewöhnlich als das Kapitalwerk Masaccio's gezeigt ward, auf welches, im Glauben der Meisten, der Ruhm dieses Meisters sich gründete, zum Fortschritt der Kunst so wesentlich beigetragen zu haben.) — Im Chore das Grabmal des Piero Soderini von Benedetto da Rovezzano, dem Zeit- und Kunstgenossen Sansovino's und Bandinelli's. — Im Refektorium das Abendmahlfresko von Dom. Ghirlandajo, aus dessen früherer strengerer Zeit, mit glücklicher Karakteristik der einzelnen Köpfe.

Die Certosa, *il Cimitero,* mit höchst beachtenswerthen Grabmalen aus ältern und neuern Zeiten.

Santa Croce, 1294 im germanisch-toskanischen Styl erbaut, mit neuem (in den Vierzigern unsers Jahrh. errichteten) Glockenthurme, ebenfalls mittelalterlichen Styles. An der Fasade das Glasgemälde der Kreuzabnahme (nach Ghiberti's Entwurfe) und in einer Nische die Erzstatue St. Ludwigs von Toulouse (von Donatello). Das Innere mit seinen Denkmalen berühmter Männer Italiens bildet gleichsam das Pantheon von Florenz. Nach der zweiten Kapelle das Denkmal Michelangelo's mit dessen Bildniss und den statuarischen Figuren der Malerei (von Batt. Lorenzi), der Skulptur (von Valerio Cioli) und der Baukunst (von Giov. dell' Opera). Nach der dritten Kapelle Denkmale Buonarotti's des Alterthumforschers und

Michelli's des Botanikers. Nach der vierten Kapelle das Denkmal Alfieri's von *Canova* (errichtet 1810 durch die Gräfin Luise Stolberg-Albani, welche des Dichters begeisternde und schützende Muse war und neben ihm, dem Geliebten, ihre eigene Ruhestätte hat). Nach der 5. Kap. das schlechte Monument des Macchiavelli von Innocenz Spinazzi mit der Inschrift: *Tanto nomini nullum par elogium* (errichtet in den Siebenzigern des vorigen Jahrhunderts und bekannt durch den Stich von G. Vascellini in der zu Livorno 1796 veranstalteten Ausgabe der Macchiavellischen Schriften). Nach der 6. Kap. das Denkmal Lanzi's von Boni und das kolossale Dantedenkmal von *Stefano Ricci*, dem berühmten Schüler des ruhmlosen Spinazzi. (Dies 1830 eingeweihte Monument zeigt den belorberten Dichter auf hohem Postamente sitzend und das Haupt auf die Rechte stützend. Rechts weist eine edle erhabene Frauenfigur — *Italia* — triumfirend nach dem Poeten, während links die Poesie schmerzgebrochen ihr Haupt auf den Sarg legt, Italia scheint uns die über dem Kenotaf stehenden Worte zuzurufen: *Onorate l'altissimo poëta!* Poesia aber weint so heftig, als sei der Dichter mit dem Menschen gestorben, und doch hat sie das Buch der göttlichen Komödie vor sich, jenes unsterbliche Dichterwerk, dessen Meister dadurch hoch über jede Leichenklage entrückt ist und auf den ja eben als einen Ewiglebenden *Italia* mit frohlockendem Stolze blickt.) — Das Grabmal der Cavalcanti mit dem tüchtigen Relief der Verkündung, welches Bildwerk zu *Donatello's* frühesten Arbeiten gehört und sich ebensosehr durch Auffassung des Momentanen in der Darstellung als durch Annäherung an die Antike auszeichnet. Ueber dem Monumente ein Fresko von *Andrea del Castagno*, welches den Täufer nebst dem heil. Franz schildert und eine herbe Kraft der Darstellung mit sehr tiefem Ausdrucke verbindet. — Nach der Seitenthür: Denkmal des Lionardo Bruni, florentinischen Geschichtschreibers, von Bernardo Gamberelli (gen. *Rossellino*). Dies Werk des höchst ausgezeichneten Meisters aus Donatellischer Schule findet man wiedergegeben bei Gonnelli (*Mon. sepolcr. tav.* 2.) und bei Cicognara (*Storia della Scult. II.* 25.) — Capella Baroncelli [jetzt Giugni] mit bedeutenden Fresken von Taddeo Gaddi, Schilderungen des Marienlebens, in welchen sich eine eigenthümlich zarte Fantasie ausspricht, welche einen der Erbauung geweihten Gegenstand zum anmuthigen Idyll umzugestalten weiss. Daselbst auch ein bezeichnetes, doch minder bedeutendes Altarwerk von *Giotto* (Marienkrönung mit Heiligen und musicirenden Engeln auf den Seitentafeln) und der todte Heiland mit dem Engel, Theil der früher auf dem Hochaltare des Domes befindlich gewesnen Marmorgruppe von *Bandinelli*. — Im Gange zur Sakristei viele alte Tafeln, ein riesig gemaltes, auf Giotto's Rechnung gebrachtes Crucifix und ein schönes Marienbild aus dem J. 1365. — Capella de' Medici, auch *Cap. del Noviziato* genannt, mit einem gebrannten Bildwerke von Luca della Robbia. — In der Sakristei das Leiden und die Himmelfahrt Kristi, vier Fresken an der rechten Seitenwand, welche mit Ausnahme des ältern Mittelbildes etwa von dem um 1390 blühenden *Niccola di Pietro* herrühren mögen. Originell ist hier die Art und Weise, wie die Karaktere der schlafenden Grabeswächter mit der verschiedenen Art ihres Schlafens in Einklang gebracht sind. Ueber dem Altare der Sakristei ein bedeutsamas Thonbildwerk von Luca della Robbia: Madonna mit Engeln. — Altarkapelle mit Fresken von *Taddeo Gaddi* oder aus dessen Schule; an der linken Seitenwand die Mariengeschichte, an der rechten die Magdalenenlegende. Diese Wandbilder entsprechen in der Behandlung ganz den Gaddischen Fresken in Cap. Baroncelli-Giugni, sind auch ebenso trefflich in den Compositionen, zeigen indess bei aller Weiche und Milde der Ausführung doch nicht jene dort bei Taddeo anziehende Gefühlsfeinheit. Altarbild von 1397 aus ders. Schule. — Capella Morelli im Kreuzschiffe, mit dem Erzengeltriumfe von einem Giottisten. — Im Chore, hinter dem Hauptaltare, interessante Fresken von *Angiolo Gaddi*, welche die Geschichte des heil. Kreuzes veranschaulichen. — In der Capella Bardi Wandbilder von Tommaso Giottino, Wundergeschichten des heil. Silvester darstellend. — Denkmal Galilei's von dem 1734 verst. *Girolamo Tiecciati*, mit der Büste des Astronomen von *Batt. Foggini* 1737. Ja „sie bewegt sich", unsre Welt, auch die geistige, — das spricht der Blick dieses edelsten Dulders der Wissenschaft. Sie haben, die Götzenpfaffen, ihn in Fesseln geschlagen, ihn gemartert und gefoltert, ihn zum Abschwören der sonnenhellen Wahrheit gezwungen, Blindheit und Siechthum über seinen sterblichen Leib gebracht, — aber sie haben es nicht hindern können, dass kaum ein Jahrhundert, nachdem er sein müdes Haupt zur Ruhe gelegt, eine von seines Geistes Klarheit erleuchtete Nachwelt ihn in ihrem eigenen Tempel hinstellte als einen wahrhaften Heiligen des göttlichen Menschengeistes, als *geometriae, astronomiae, philosophiae maximus restitutor, nulli aetatis suae comparandus*, dass sie ihm, „der ewigen Zier des Vaterlandes", ein *hic bene quiescat!* in Goldschrift auf seinen Sar-

kofag setzte und mit diesem Monumente sein *Eppur si muove* in Marmor vor uns hinstellte. — Die Capella Salviati mit einem Lorenzbilde vom Veroneser *Jacopo Ligozzi* und die Cap. Risaliti mit einer Dreifaltigkeit von *Cardi da Cigoli*. — Denkmal des Carlo Marsuppini, Hauptwerk des Desiderio da Settignano, des grossen Meisters aus Donatello's Schule. — Denkmal Signorini's, kaiserlichen Rathes unter Leopold, mit der weinenden Weltweisheit von Stefano Ricci, und Denkmal des Polen Josef Skotnicki von dems. Bildhauer. — Grabmal der Gräfin Zamoyska, geb. Czartoryska, mit der durch edle Ruhe und wahre Naturgemässheit anziehenden Statue der Entschlafnen von Bartolini. — Antoniuskapelle mit Gemälden von den jung verstorbnen hoffnungsvollen Gebrüdern *Francesco* und *Giuseppe Sabatelli*. (Von Giuseppe, geb. 1814, gest. 1843, rührt die gepriesene Darstellung des Anton von Padua, wie der noch jugendliche Heilige einen Todten erweckt, und das seltsame Bild des vor dem Allerheiligsten knieenden Esels.) — Die weisse Marmorkanzel, reichgeschmückt mit Bildwerken aus der Geschichte des heil. Franziskus, eins der Hauptwerke des 1498 verst. Benedetto da Majano. (Diese berühmte Prachtkanzel, die sich mit den fleissigst vollendeten Figuren und übrigen trefflichen Beiwerken als eine Arbeit von seltener Schönheit herausstellt, wurde im Auftrage des florentinischen Bürgers Pietro Mellini beschafft. Sie hat sich vortrefflich erhalten. Zwei Reliefelder gibt Cicognara in seiner Storia II. 26; das Ganze aber, von G. P. Lasinio im Stich wiedergegeben, ist mit Erläuterungen von Marzocchi unter dem Titel: *il Pergamo scolpito in marmo da B. da M.* zu Florenz 1823 erschienen. Die Büste Mellini's, des Donators, steht jetzt in der Flor. Galerie.) — Die von *Brunelleschi* erbaute Capella Pazzi [im Kloster] mit den vier Evangelisten und zwölf Aposteln in gebranntem Thon von *Luca della Robbia* und mit Engeln in Marmor von *Donatello*. Immitten des grossen Cortile, woran diese Kapelle stösst, der segnende Gottvater aus der jetzt zerstreuten Marmorgruppe von *Bandinelli*, welche auf dem Domaltare gestanden. — Im Refektorium ein feierlich grossartiges Abendmahl, Fresko aus Giottischer Zeit.

Die Kirche San Felice mit einer Tafel von *Fiesole*, Heiligenfiguren von *Michele* und *Ridolfo Ghirlandajo* und der Meerwandlung Kristi mit Petro von *Salvator Rosa*.

Santa Felicità mit einer Anbetung der Könige von Neri di Bicci 1464.

S. Jacopo tra Fossi mit dem frühesten Oelbilde *Andrea's del Sarto* (Noli me tangere in der Capella Morelli), zwei Nachbildern nach Andrea's Verkündung und Disputa di San Agostino, einer thronenden Jungfrau mit den Heiligen Zanobi und Franziskus von *Francesco Granacci* (dem Schüler Dom. Ghirlandajo's) und einem Crucifix von *Antonio da Sangallo*.

Kirche des Findelhauses (agli Innocenti) mit einer schönen Darstellung der anbetenden Könige von *Domenico Ghirlandajo* aus dem J. 1488, die besonders in den Nebenfiguren treffliche, aus dem Leben gegriffene Köpfe bietet. (Die beiden Kinder im Vorgrunde soll *Filippino* gemalt haben.) — In der kleinen Gallerie des Findelhauses ein Hauptwerk von *Pier di Cosimo*, dem Schüler Cosimo Roselli's.

San Lorenzo, dreischiffige Kirche nebst Chor und Kreuzschiff, 280 Fuss lang, begonnen von Fil. Brunelleschi 1425. Immitten der Kirche das Grabmal des Cosmo de' Medici, des „Vaterlandsvaters." In der Capella degli Operaji eine Verkündung mit Predell von *Filippo Lippi*. In der Sakristei die vier Evangelisten und andre Bildwerke von *Donatello*; Grabmal des Everardo de' Medici von dems. Bildner; Gemälde der Heilandsgeburt von *Raffaellino del Garbo*. — Denkmal des Pier und Giovanni de' Medici von *Andrea Verrocchio* 1472. — Die beiden Kanzeln mit Bronzereliefs aus der Heilandsgeschichte, welche Gebilde, merkwürdig durch ihre leidenschaftliche Bewegtheit, aus der spätesten Zeit *Donatello's* herrühren, der sie mit seinem Schüler *Bertoldo* beschaffte. — Die neue Sakristei, Capella dei Depositi, die steinreiche Grabkapelle der Mediceer, im Auftrage Leo's X. von Michelangelo begonnen, prächtig, aber geschmacklos vollendet unter dem Grossherzoge Ferdinand I. Hier die berühmten von Michelangelo gearbeiteten Mausoleen des Giulio de' Medici (Titularherzogs von Nemours, jüngsten Sohnes von Lorenzo il Magnifico, Bruders von Leo X.) und des Lorenzo de' Medici (Herzogs von Urbino, Neffen von Leo X. und Vaters der Caterina de' Medici). Giulio — geb. 1478, gest. 1516 — sitzt da in feldherrlicher Kleidung, in der Hand den Kommandostab haltend, das Zeichen seiner Würde als Feldherr der römischen Kirche, welche ihm der Papst verliehen hatte. In den Zügen dieser lebensgrossen Statue hat der grosse Bildner die Wachsamkeit ausdrücken wollen. Unter dieser sitzenden Gestalt sind die statuarischen Sinnbilder des Tags und der Nacht angebracht, welche gleichfalls zu Michelangelo's namhaftesten Marmorbildungen gehören. Das die Nacht bedeutende Weib ist ganz nackt wie der bärtige Herr

Tag und gleich ihm über die Blüte der Jahre hinaus, wie die üppig hängenden Brüste und der faltige Leib, diese handgreiflichen Wahrzeichen des Frauenherbstes, verkünden. Dies Vollweib, das uns schwerlich verführt noch an eine Allegorie zu denken, hat das eine Bein ausgestreckt und das andre aufgestützt; da sie aber durchaus Sinnbild sein soll, so schläft sie tief über einer Traumlarve und hat Eule und Mohnköpfe neben sich, damit sie beileibe die Nacht bedeute. Auf dem andern Grabmale sehen wir den lebensgross, behelmt und mit übergeschlagenen Füssen dasitzenden Lorenzo (geb. 1492, gest. 1519) in dem Habitus tiefen Nachdenkens, daher die Statue gewöhnlich *il Pensoso* genannt wird. Auf dem Sarkofage darunter liegen die Marmorgestalten des Morgens und Abends, gleichfalls in übernatürlicher Grösse wie die vorbemerkten Figuren von Tag und Nacht, deren volle Blutsverwandte sie sind. (Einen Begriff von der Bildung der übermenschlichen Leiber mag das im Art. „Abend" mitgetheilte Gestaltenpaar geben.) Die Geistlichkeit von San Lorenzo sorgte frühzeitig dafür, dass das famose Marmorfleisch gehörig geräuchert ward. In diesem Betreff schrieb Vincenz Borghini, der bekannte Freund Vasari's und Prior des Kinderspitals, im J. 1563 an den Herzog Cosmo: *„Ich kann nicht umhin, Ew. Exc. mein Bedauern*

(*Giulio und Lorenzo de' Medici.*)

über die Fahrlässigkeit auszudrücken, womit die Priester von S. Lorenzo die neue Sakristei behandeln. Ausser dass der schöne Marmor ganz vergelbt ist durch das Anzünden der Kohlen, sehen wir diese bewundernswürdigen Statuen ganz schwarz von Kohlenstaube, sodass es eine Schande ist. Ew. Exc. weiss, dass kein Fremder von Ansehen nach Florenz kommt, ohne sogleich, wie zu einem Wunder, zu jenem Orte sich zu begeben." — In der Kuppel der Mediceerkapelle kolossale Fresken alt- und neutestamentlichen Inhalts von dem 1844 verst. *Pietro Benvenuti.* — Die Thür zwischen Kirche und Kloster ein Werk *Michelangelo's.* — In der Klosterbücherei (der von Vasari nach Michelangelo's Plane 1571 vollendeten *Libreria di S. Lorenzo, Bibliotheca Laurentiana*) die berühmte Damianstatue vom Fra Montorsoli aus der Schule des Fiesolaners Ferrucci; mehre höchst merkwürdige Bilderhandschriften, darunter das syrische Evangelienbuch des Kalligrafen Rabula vom J. 586 (welches aus dem Johanniskloster zu Zagba in Mesopotamien stammt und die früheste von allen vorhandenen altkristlichen Darstellungen der Kreuzigung darbietet), eine Liederhandschrift aus dem 14. Jahrh. mit den Ebenbildern des Petrarca und seiner vergötterten Lauretta, ein Missale aus dem J. 1494 von dem vortrefflichen

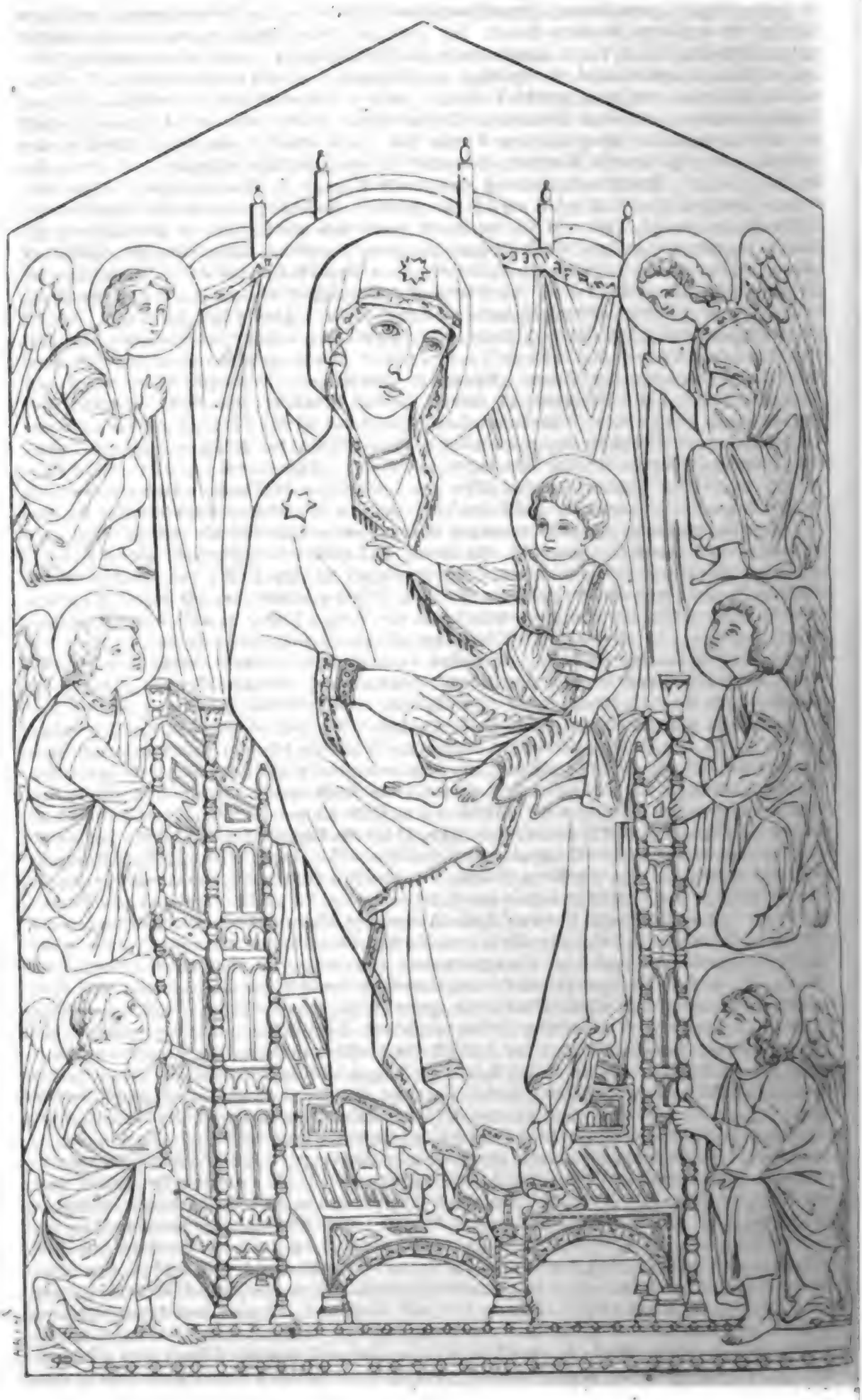
Kleinmaler Gherardo, der unter Lorenzo Magnifico blühte und sich im Style an Ghirlandajo anschloss, etc.

In Santa Lucia de' Magnoli (jenseit des Arno) eine thronende Madonna mit dem Täufer und den Heiligen: Franz, Lucia und Zanobi. Dies Gemälde ist von der Hand des *Domenico Veneziano*, der um 1420 (?) zu Florenz thätig erscheint und laut Vasari's sagenhafter Erzählung einer der Ersten war, welche in Italien das Malen mit Oelfarben einführten. Genanntes Bild wird von Rumohr (Ital. Forsch. II. 262.) als Temperabild, von Ernst Förster jedoch (Kunstblatt 1830. S. 67) als Oelbild angesehen.

Kirche San Marco mit dazu gehörendem Dominikanerkloster, 1437 erbaut. In der dritten Kapelle eine Madonna mit Heiligen von Fra Bartolommeo, die viel von Raffaels Style hat, jedoch sehr dunkel geworden ist. In der Antoniuskapelle die Statue des segnenden Anton von Giam-Bologna (der auch der Baumeister dieser Kap. war), sechs Heiligenstatuen von *Francheville* und sechs Bronzereliefs von *Fra Dom. Portigiani* (nach Giam-Bologna's Entwürfen). Grabmale des Pico della Mirandola und des Angelo Poliziano. Im Chore Messbücher mit Kleinmalereien von Fra Benedetto da Magello, dem Bruder Fiesole's (vergl. den Art. über die Fiesolaner Meister), ein Psalter von *Fra Eustachio* 1505 etc. — Das nach Michelozzo's Plane erbaute Markuskloster mit den berühmten Fresken vom Frate Angelico da Fiesole, der seit 1436 hier lebte. In einem der Kreuzgänge sieht man seinen heil. Dominikus in der Andacht zum Kreuze, über dem alten Eingange den Heiland als Pilger aufgenommen im Kloster, über der Kirchthür das Schweigen als Sinnbild des beschaulichen Lebens, über der Thür genüber den Heiland im Grabe; — im Kapitelsaale finden sich: die grosse Passion oder Andacht zum Kreuze (neben Kristo die beiden Schächer, zu Füssen Johannes, Maria, Magdalena etc.); der Täufer als Profet, der Evangelist Johannes als Geschichtschreiber der Leiden Jesu, die Heiligen Laurentius, Kosmas und Damian; andrerseits die Heiligen Dominikus, Ambrosius, Augustin, Hieronymus, Franziskus, Bernhard, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino; in der Einfassung der Pelikan als Sinnbild des Erlösertodes, Profeten und Sibyllen, Selige und Heilige aus dem Dominikanerorden; — im obern Korridore die Verkündung (s. das Abbild im Art. „Engel", B. III. S. 468), Kristus am Kreuze und die von Heiligen umgebene Maria auf dem Throne; — in allen Zellen Wandbilder des Frate, darunter die Verkündung, Geburt, Taufe, Bergpredigt, das Noli me tangere, Abendmahl, Gebet am Oelberge, die Kreuztragung, der Heiland am Kreuze, die Grablegung, Höllenfahrt (Befreiung der Erzväter), Verklärung auf dem Tabor und Krönung Mariens sich besonders bemerklich machen. Ueber der Thür des Refektoriums zu ebener Erde ein Fresko von Fra Bartolommeo, darstellend den Heiland mit Kleofas und Lukas, dabei das Bildniss des als Klosterbruder Fra Niccolo della Magna genannten Nikolaus Rhomberg, der damals noch jung war, später Erzbischof von Capua und endlich Kardinal ward, in welcher Würde derselbe 1537 verstarb. (Von Fra Bartolommeo, dem Zweitberühmten nächst Fiesole unter den kunstübenden Kuttenträgern San Marco's, haben sich hier noch andre Fresken erhalten, z. B. in einem Gange neben dem zweiten Chiostro über der Thür zu den Mönchszellen acht Köpfe von Heiligen und Ordensgeistlichen, und in der völlig verfallnen Kapelle zu Ende des obern Klosterganges eine Madonna mit dem Kinde, sehr beschädigte Halbfigur von ausserordentlicher Lieblichkeit und herrlicher Farbe. Das Kind fasst die Mutter um den Hals und sie hält es auf einem weissen Tuche.) — In der Klosterbücherei ein Messbuch mit Bildern von Fiesole (Anbetung Gottes) und ein Psalter mit Bildern von dessen älterm Bruder, dem Fra Benedetto.

S. Maria Maddalena de' Pazzi, Kirche mit Nonnenkloster. Der Kreuzgang nach dem Entwurfe von *Ant. da Sangallo*. In einer Kapelle die sehr schöne Tafel der Marienkrönung von *Cosimo Rosselli*; im Kapitelsaale, der jetzigen Schmerzenkapelle der Nonnen, das vorzügliche Fresko der Andacht zum Kreuze von *Pietro Perugino*.

Santa Maria novella mit dazu gehörendem Dominikanerkloster, begonnen 1256, erweitert 1279, nach dem Plane der Frati Sisto und Ristoro fortgeführt von Frate Albertino Mazzanti (dem Sohne des Cambio) unter Mithilfe des Fra Borghese, beendigt 1357 unter dem Prior Jakob Passavant durch Fra Giovanni Bracchetti da Campi und Fra Jacopo Talenti. Die Stirnseite begonnen 1350, vollendet 1470 von Leone Battista Alberti und dessen Sohne Bernardo. Die Kirche ist dreischiffig, spitzbogig gewölbt und als die „Braut Michelangelo's" berühmt. In der Chorkapelle ausgezeichnete Wandbilder aus der Geschichte des Täufers und der Maria von Domenico Ghirlandajo (die Compositionen bekannt durch Lasinio's Stichwerk). An der Wand rechts vom Eintritt 1. Zacharias im Tempel (unter dem Volke viele Zeitgenossen Ghirlandajo's, z. B. der Dichter Angelo Poliziano, der die Hand etwas erhebt, der weltweise Ficino als Kanonikus etc., auch



gewesen sein soll, sowie auch Falganaccio, der den Tod des Cosimus „*Pater patriae*", als dieser im Palaste gefangen sass, verhindert haben soll. (Der älteste Falco Portinari, der gegen zwei Jahrhunderte früherlebende Vater der Beatrice des Dante, hatte durch Cimabue ein Madonnenbild für den Altar derselben Kirche fertigen lassen, welches Gemälde aber sammt dem Altare verschollen ist.) — Im Friedhofe von Marianuova sehr interessante Reste eines Mauergemäldes, in welchem *Fra Bartolommeo* und *Mariotto Albertinelli* das jüngste Gericht geschildert hatten.

San Michele'e'in Orto, gewöhnlich corrupt Orsanmichele genannt, ursprünglich Kornmagazin, das in Folge eines wunderwirkenden Marienbildes 1337 erweitert und zur Kirche umgeschaffen ward (angeblich durch *Taddeo Gaddi*). In den Nischen der Aussenseite: Erzstatuen des Johannes Baptista, des heil. Stefan und des Evang. Matthäus von *Lor. Ghiberti* (die letzte 1419—22 entstanden und vorzüglich bedeutend); der Evang. Johannes von *Baccio da Montelupo*; St. Markus (gestiftet 1408), St. Petrus und St. Georg von *Donatello*. Vier in eine Nische gezwängte Heilige und der heil. Philippus mit St. Eligius von Donatello's Schüler *Nanni d'Antonio di Banco*. Grosse Gruppe des Heilands mit dem zweifelnden Jünger, dem wundmalsuchenden Thomas, von *Andrea Verrocchio* (s. Abbild im Art. „Heilandsbilder"). St. Lukas von *Giambologna*. — Das Mirakelbild in der Kirche angeblich von *Ugolino di Prete Ilario* um 1330 gemalt. Um dasselbe ein grosses Tabernakel germanisch-toskanischen Styls, reich mit Verzierungen und Bildwerken geschmückt, von der Meisterhand Andrea's di Cione (Arcagno's) aus dem J. 1359. Die plastischen Zierden enthalten ausser Engeln, Profeten und sinnbildlichen Figuren, vornehmlich Scenen aus dem Marienleben. Es zeigt sich hier eine sehr edle Entfaltung des deutschen Styles, die sich zumal in der Himmelfahrt der Jungfrau (auf der Rückseite des Tabernakels) zu hoher Anmuth steigert. Laut Vasari ist einer der Apostel bei der Marienverklärung, der Aeltliche mit rasirtem Barte und um den Kopf gewundner Kapuze, das Selbstporträt Arcagno's. Die Kosten dieses Tabernakels sollen 96,000 Florins betragen haben. — Glasgemälde mit Geschichten vom Wunderbilde.

In San Niccolo eine thronende Maria mit Heiligen von dem gentilen Meister *Gentile da Fabriano*, und eine Auffahrt der Jungfrau, die ihren Gürtel dem heil. Thomas zurücklässt, von *Dom. Corradi*, detto *Ghirlandajo*.

Kirche Ognissanti mit Franziskanerkloster. Im Schiffe zwei Freskofiguren, der heil. Augustin von *Sandro Botticelli* und der heil. Hieronymus mit einer Umgebung, die eins der vollendetsten Still-Leben nach Art der altflandrischen Meister enthält, von *Dom. Ghirlandajo*. Auf einem verlassenen Seitenaltare des Querschiffes ein schätzbares Altarbild mit Heiligen von dem besondre Beachtung verdienenden Giottisten Giovan da Milano um 1365, bei welchem sich Anmuth mit dem Ausdrucke eigenthümlicher Milde und hingebender Sehnsucht verschwistert. — In der Glockenstube von San Remigo eine Grablegung von *Giotto* (laut Vasari) oder von *Piero Chelini* (nach Rumohr), eins der vorzüglichsten Kunstdenkmale des 14. oder 15. Jahrh. — Fünf gute naturalistisch gehaltene Fresken im Kreuzgange, von *Giovanni da San Giovanni* (gen. *Manozzi*), einem Schüler des Matteo Roselli.

Sant' Onofrio delle Monache in der Via Faenza. Dies ehemalige Nonnenkloster mit strenger Klausur, nach Auflösung des Ordens seit Ende vorigen Jahrhunderts in Privatbesitz übergegangen, hat ein grosses geräumiges Refektorium, das unter dem jüngsten Besitzer durch Hinwegräumung einer Wand mit der Strasse in Verbindung gesetzt ward, um als Remise einer Wagenfabrik zu dienen. An der Hinterwand dieses Raumes befindet sich ein Fresko in Form eines überhöhten Halbkreises von etwa 29 Fuss Durchmesser und 15 Fuss Höhe. Ganz mit Schmuz und Staub bedeckt war es ziemlich unbeachtet geblieben, bis in den ersten Oktobertagen 1843 der florentinische Geschichtmaler Zotti, an der Remise vorübergehend, vom Schimmer des Bildes im Hintergrunde angezogen nähertrat, und bei seiner Freude an der freilich noch dicht verschleierten Schönheit zugleich das Gefühl einer hohen Herkunft dieser Malerei bekam. Nach Hause geeilt zu seinem Freunde, dem Geschichtmaler Carlo della Porta, kehrte Zotti in Begleitung desselben nach dem Gemälde zurück; und Beide überzeugten sich nach Befreiung etlicher Stellen vom gröbsten Schmuze, dass hier eine verschollene Schöpfung eines Grossmeisters italischer Malerei zu Tage trete. Das Wandbild wurde nun mit grosser Sorgfalt völlig gereinigt und stellte sich als eine äusserst schöne Darstellung des Abendmahls heraus, und zwar als eine Schilderung nicht des Moments der Einsetzung, sondern jenes dramatischern, wo Kristus spricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen!" Zotti und della Porta ahnten ein Jugendwerk Raffaels, und viele der ersten Künstler und Kunstkenner (Minardi, Bezzuoli, Sabatelli, Jesi, Cornelius, Selvatico und Ernst Förster)

traten dieser Ansicht mit Entschiedenheit bei. Abgesehn von der auf dem obern Gewandsaume des Apostels Thomas fein mit Gold aufgetragenen Inschrift, welche trotz ihrer Beschädigung doch ziemlich leicht *Raph. Urb. a. dom. MDV* lesen lässt, beglaubigt sich das Werk als raffaelisches nur durch seinen Karakter, denn weder Kroniken noch Guiden geben Auskunft über dasselbe. (Die bei Auflösung des Klosters nach Fuligno übersiedelten Archivbücher von Sant' Onofrio, in welchen das historisch Sichere zu finden sein dürfte, scheint man noch nicht auf- und durchsucht zu haben.) Kaum war die Herkunft des Bildes durch das einstimmige Urtel so vieler blickgeübter Kunstkenner anerkannt, als sich glücklicherweise ein von 1505 datirtes Blatt mit Studien dazu vorfand. Besitzer desselben ist der Maler Piatti, der es als ein Perugineskes erworben hatte. [Ein zweites Studium soll sich im Besitze des Bildhauers Santarelli befinden.] In Frankfurt am Main aber hat man bei Filipp Veit im deutschen Hause ein kleines, für ein Peruginisches Schulbild gehaltenes Cenacolo gefunden, welches in der ganzen Anordnung sowohl wie in den Einzelheiten die auffälligste Aehnlichkeit mit dem Fresko in Sant' Onofrio zeigt, ja offenbar dieselbe Composition ist. (Dies vor mehren Jahren in Rom erworbene Bildchen ist das Mittelstück einer Predella und hat die Inschrift: *hoc opus fecit fieri Ser Bernardinus Sti. Angeli anno salutis MDV.*) Vergl. Ernst Försters interessanten Aufsatz in den Nrn. 92 u. 93 des Kunstblattes vom J. 1845 und Alfreds von Rèumont Anzeige dreier das Cenacolo in S. Onofrio betreffender Schriften in Nr. 7 dess. Bl. vom J. 1847. — Natürlich fand die zwar kunstkritisch gerechtfertigte, doch nicht historisch vollbegründete Ansicht von der raffaelischen Herkunft jenes Wandbildes auch ihre Widersacher, zu welchen namentlich Rosini und Garganetti gehörten. In Betreff dieses Bildstreites richtete Peter Cornelius, auf Grund seiner autoptischen Kenntniss des Gemäldes, einen urteilsprechenden Brief aus Berlin an die Herren della Porta und Zotti zu Florenz. *Er habe gehört*, schreibt C. in der Einleitung seines Briefes, *dass die Authenticität des im Kloster des h. Onuphrius entdeckten Abendmahls von einigen Personen in Florenz in Zweifel gezogen worden sey, und er könne nicht sagen, wie sehr ihn diese Nachricht überrascht habe. Seiner Ansicht nach müsse dieses Gemälde so gut wie die Gemälde del Carmine und della Annunciata zu den herrlichsten Kunstwerken gezählt werden, womit Florenz geschmückt sey, und es sey sehr zu wünschen, dass dieses Werk, welches das seltene Glück gehabt habe von den profanen und verstümmelungssüchtigen Händen der Gemälderestauratur nicht berührt worden zu seyn, unter den Schutz der Regierung gestellt werde. „Ich erkenne"*, fährt Meister Cornelius fort, *„in diesem Frescogemälde eine Tiefe des Ausdrucks und eine Vollendung der Charaktere, wie sie weder der Lehrer Rafaels, noch irgend ein anderer Maler zu dessen Zeit in seine Werke zu legen wusste. Diese Eigenschaften springen sofort in die Augen, namentlich in der Figur des h. Peter, der die Augen auf den Verräther Judas gerichtet hält, ferner in der Gruppe Christi und des h. Johannes, wo der Maler auf eine wahrhaft bewundernswerthe Weise die innige Liebe des göttlichen Lehrers zu seinem Schüler auszudrücken wusste, und in einem andern Apostel nahe bei diesem, welcher, gespannt auf das um ihn Vorgehende, mit dem Zerschneiden des Fleisches inne hält. Ueberall offenbart sich das lebhafte Genie und die göttliche Reinheit, wodurch sich Rafael unter allen Künstlern auszeichnet, und wenn man auch in den Falten der Gewänder nicht die ihm eigene Grossartigkeit findet, so möge man bedenken, dass wir es hier in der That nur mit halben Figuren zu thun haben, deren untere Theile von dem Speisetische verdeckt werden. In der Gesammtheit der Composition erkennt man denselben architektonischen Styl, welchen der Maler von Urbino mit so vielem Glück in den Gemälden des Vaticans angewendet hat. Und was die schönen kleinen Gestalten betrifft, die man oben im Himmel bemerkt, so reichen sie hin, die Hand Rafaels erkennen zu lassen, so lebendig und anmuthig sind sie und mit so vieler Kunst gemalt. Ich bin überzeugt, dass wenn vermittelst des trefflichen Grabstichels des Herrn Jesi dieses Gemälde dem gesammten europäischen Publikum bekannt seyn wird, die Zweifel, zu denen es Anlass geben konnte, verschwinden werden und dass man einstimmig erkennen wird, dass es von der Hand Rafaels ist."* — Cornelius' Wunsch, dass die toskanische Regierung das Meisterwerk unter ihren Schutz nehme, ist seitdem in beste Erfüllung gegangen; das Refettorio mit seinem Fresko ist nämlich um die Summe von 12,000 Scudi Eigenthum des Staates geworden. — Das Kloster gehörte ursprünglich den Eremitanerinnen von Porta Faenza, für welche der 1419 — 1485 lebende Neri di Bicci, Sohn des Lorenzo di B. und einer der spätesten Giottisten, mehre Gemälde lieferte. Noch findet man daselbst von ihm ein Kreuzbild aus dem J. 1459. Derselbe Neri erhielt von den Nonnen von S. Onofrio im J. 1461 auch den Auftrag, in dem damals im Obergeschosse (*sopra la Nunziata*) befindlichen Refettorio

la cena degli apostoli e di sopra mess domenedio quando adora nell'orto zu malen, wie es wörtlich in einem Notizbuche Neri's in der vorm. Strozzischen Bibliothek heisst. Die Frage nach diesem Cenacolo beseitigt sich durch den Umstand, dass das betreffende alte Lokal in Folge der vielen Schicksale des Klosters (das eine Zeitlang Mädchenbesserungshaus war und jetzt als Conservatorium dient) verschwunden ist. Im J. 1505 gehörte das Onofriokloster den adeligen Nonnen von Fuligno, die *le Contesse* genannt wurden und in deren Kloster S. Anna zu Fuligno bekanntlich Raffaels berühmte Madonna sich befand. Diese Fräulein, unter welchen das Florenzer Besitzthum verändert und vergrössert ward, hatten 1504—5 eine Superiorin aus dem Hause Doni, mit welchem Raffael in Verbindung stand. Unter dieser Dame wurde wahrscheinlich das neue Refettorio, das noch vorhandene zu ebener Erde, im J. 1504 erbaut und im folg. J. mit dem Abendmahl-Fresko vom jungen Raffael geschmückt. Die architektonischen Ornamente des Wandbildes stimmen völlig mit denen in Raffaels Disputa, und überdies erinnert der Kopf des *Jacobus minor* an die Züge des Malers.

S. Simone, Kirche der Brüderschaft der Misericordia, mit einem Tabernakel von Luca della Robbia und dem Grabe des Malers *Raffaellino del Garbo*, der hier 1524 beigesetzt ward. Auf einem verlassenen Altare in einem dunkeln Gange zwischen Kirche und Sakristei der berühmte riesig gemalte thronende Petrus mit zwei Engeln aus der Zeit Cimabue's und sehr wahrscheinlich von der Hand dieses Altmeisters.

Santo Spirito, eine ganz von Brunelleschi herrührende Basilika, die als Musterwerk des vorzüglichsten Begründers der modernen Architektur berühmt ist. Sie hat Kreuzschiff und Kuppel und 38 Kapellen. Ihre Säulen, jede mit einem besondern Gebälkstücke bedeckt, sind durch Halbkreisbögen verbunden; ihnen entsprechend Halbsäulen an den Seitenschiffwänden und dazwischen gegliederte Nischen. Die Altarseite mit keiner Tribune, sondern grad abgeschlossen. Die zierliche Sakristei mit zwölf korinthischen Säulen von Andrea Contucci (gen. *Sansovino*), nach andrer Angabe von Cronaca. — Im Querarme rechts, in der Nebenkapelle: ein schönes Madonnenbild, das an Fra Filippo erinnert, jedoch demselben aus verschiednen Gründen abgesprochen wird. Die thronende Maria hält ihr Kind, das nach dem Kreuze greift, womit der kleine Johannes spielt. Von den Seiten nahen der heil. Martin und die heil. Katharina, welche für den Bildstifter und dessen Gattin bei der heiligen Jungfrau vorbitten. Hinten durch eine Bogenhalle sieht man eine äusserst nette Landschaft, die zwar an florentinische Natur gemahnt, aber wie von flandrischer Kunsthand ausgeführt erscheint. Die Madonna und die Katharina sind nicht idealschön, aber von äusserster Lieblichkeit, die Kinder durchaus naiv und anmuthig. — In verschiednen Kapellen verschiedne Bilder aus Ghirlandajischer Schule (Verkündung, Heilandsgeburt und Dreifaltigkeit.) — In der letzten Kapelle des linken Kreuzarmes eine schöne Thronmarie mit sitzenden Heiligen (dem Evang. Johannes, St. Stefan, Lorenz und Bernhard) aus dem J. 1505, Werk eines „ungewissen Meisters", das in der Formenauffassung und Gewandung an Ghirlandajo und Filippino Lippi erinnert, während das Zartliebliche der Jungfrau und des Kindes und die innige Andacht der heiligen Männer durchaus peruginisch sind. — In der ersten Kap. des Seitenschiffes, rechts vom Throne aus, eine interessante Kreuztragung, wo sich Alles nach der trauernd folgenden Maria umsieht, von dem höchst begabten Ridolfo Ghirlandajo, Sohne Domenico's. — Skulpturen von Andrea Sansovino in der Capella Corbinelli etc.

Santa Trinità, erbaut 1250, erneuert und verbösert von Buontalenti. In der Capella Bartolini eine Verkündung von dem Kamaldolenser Don Lorenzo, der in den ersten Decennien des 15. Jahrh. blühte und im Engelkloster zu Florenz lebte. Dies liebevoll ausgeführte Bild ist in der Composition allerdings noch typisch, aber ausgezeichnet durch den zarten und milden Ausdruck der Köpfe. In der Cap. Sassetti Wandbilder aus dem heil. Franzleben von Dom. Ghirlandajo und dessen Schülern, darunter das herrliche Fresko der Bestattung des heil. Franziskus, das zu den bedeutsamsten Leistungen der ganzen neuern Kunst zählt.

Brüderhaus Bigallo, an der Ecke des Domplatzes, erbaut im 14. Jahrh. durch eine fromme Gesellschaft, welche sich die Versorgung verirrter und verwaister Kinder zur Pflicht machte. Skulpturen am Hause von dem um 1360 blühenden Alberto di Arnoldo. Im Innern eine überlebensgrosse Marienstatue nebst zwei verehrenden Engeln von dems. Meister. — Wandbilder am Aeussern und im Innern von *Piero Chelini* 1444, darstellend die Aufnahme der Kinder in diese Anstalt sowie die Rückgabe an die Aeltern und Entlassung in die Welt. — Eine mit der Tiara geschmückte Misericordia, angeblich von Giottino.

Brüderhaus dello Scalzo, gestiftet 1376, jetzt Besitzthum der Akademie.

Der Orden dello Scalzo (so genannt, weil bei Prozessionen einer der Brüder barfuss das Kruzifix tragen musste) ward im J. 1785 aufgehoben. Vasari bezeichnet die Mitglieder dieser Compagnia als die sogen. Barfüssler zu St. Johannes dem Täufer. Für dieselben malte der junge Andrea Vannucchi (*del Sarto*) mehre Bilder braun in Braun an den Wänden des Säulenumganges ihres Hauses. Nach dem im Archive zu Sta. Maria nuova aufbewahrten Contrakte sollte Andrea zwölf einfarbige Fresken aus dem Täuferleben ausführen und für jedes der grössern Bilder 56 Lire (12⅔ Thaler) und für jedes kleine 21 Lire (5⅔ Thaler) erhalten. Zehn davon hat Andrea ausgeführt, jedoch (da die Brüderschaft reicher an gutem Willen als an Geld war) in sehr verschiedenen Zeiten seiner Kunstübung. Seine frühesten Arbeiten sind hier die Taufe Kristi, die Johannispredigt und die Volkstaufe; unter den spätern Darstellungen ist die letzte und beste die Johannisgeburt, eine einfache, höchst wirksame Zusammenstellung von überaus schönen Gestalten. (Vier Andreasche Oelskizzen zu den Wandbildern im Chiostro dello Scalzo befinden sich in der Münchner Pinakothek, nämlich Zacharias im Tempel opfernd und beim Erscheinen des Engels verstummend, die Begegnung Elisabeths und Mariens, die Johannispredigt und die Herodias mit dem Täuferhaupte.) Andrea's Freunde Franciabigio blieben zwei Darstellungen überlassen: Johannes von den Aeltern gesegnet und in die Wüste ziehend, und dessen erste Begegnung mit dem jungen Jesus. Gestochen sind sämmtliche Johannisfresken (denen sich vier kleine Allegorien: Glaube, Liebe, Hoffnung und Gerechtigkeit zugesellen) von Dietrich Krüger aus Hamburg 1618, von Eredi etc. 1783, endlich 1830 in Florenz unter dem Titel: *Pitture a fresco d'Andrea del Sarto nella Compagnia dello Scalzo incise ed illustrate.*

Paläste.

Noch sieht man zu Florenz die Spuren jener Zeit des Mittelalters, wo bei jeweiliger Schwäche der gesetzlichen Staatsgewalt jeder Einzelne Herr und Herrscher in seinem Hause war, wo Adel und Volk — *i Grandi e il Popolo* — wie in gesonderten Heerlagern innerhalb derselben Ringmauern wohnten, wo — vornehmlich im dreizehnten Jahrhundert — die zahlreichen Adelsfamilien nicht blos einzelne feste Häuser, sondern ganze befestigte Quartiere innehatten, in deren innere Gässchen man nur durch schliessbare Pforten gelangte. In diesen Gassen, dem Albergo einer herrschenden Familie, wohnte ihre Dienerschaft, wohnten ihnen hörige oder ihnen vermiethete oder von ihnen geschützte Leute, die von den Winken der Herren abhingen und die Hausgenossenschaft derselben bildeten. Der eigenthümliche Baustyl, welcher sich aus diesem kriegerischen Geiste entwickelte und als dessen vollkommenster Typus der *Palazzo vecchio*, die alte Burg der Signorie des Volks erscheint, gibt noch heute der schönen Königin unter den Städten Italiens den Karakter eines düstern Ernstes. Man blieb diesem Style getreu, selbst als das Bedürfniss und die Verhältnisse, welche ihn hervorgerufen hatten, nicht mehr vorhanden waren. Diese florentinischen Paläste der Strozzi, Riccardi, Pitti etc., mit ihren kyklopisch übereinandergethürmten Bekleidungen von funfzehn bis zwanzig Fuss langen behauenen Felsenmassen, ihren hoch über dem Erdboden erhabenen Eingängen, haben alle mehr das Aussehn von Vesten und Verliessen als von friedlichen städtischen Herrensitzen. Sie sind wahre Burgpaläste, deren Festigkeit auch ihr Hauptschmuck ist.

Palazzo del Podestà, auch Bargello genannt, erbaut 1250, dient als Justizpalast und ist mit hohem Thurme und mit Gefängnissen versehn. Im Saale des Podestà hatte Giotto die Florenzer Gemeinde in Gestalt eines Richters dargestellt, welcher dasitzt mit dem Scepter in der Rechten und die Tugenden der Festigkeit, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung neben sich hat, während über seinem Haupte die gleichwägende Waage hängt. Im J. 1840 deckte man in der Dispensa (Wirthschaftszimmer) ein grosses Giottisches Wandbild auf, worin das Bildniss Dante's erkannt wurde. Vergl. Kunstblatt 1840, Nr. 103. Einen sehr getreuen Umriss dieses wichtigen Porträts, das von tief eindringender Auffassung zeugt und nur leider durch die 1841 vorgenommene Restauration keineswegs gewonnen hat, lieferte der Stecher Lasinio für Lord Vernons unter Leitung von Seymour Kirkup illustrirte Ausgabe der *Divina Commedia.*

Palazzo vecchio, erbaut 1298 durch den deutschen Baumeister Arnulf (*Arnolfo di Cello*), mit einem im 14. Jahrh. errichteten Thurme, dem Höchsten aller Florenzer Thürme. Wunderbar gross, fehdefroh wie ein Gebarnischter steht sie da, diese alte Stadtburg, auf dem durch Niederbrechung der Burgen und Quartiere der zu Ende des 13. Jahrh. vertriebenen ghibellinischen Uberti gewonnenen Platze, der den Namen der *Piazza del Granduca* empfangen. Auf die Zinnen der Vorderseite ist die wundervolle, schlank im Quadrat aufsteigende Thurmsäule gesetzt, die nicht in

der Mitte steht, sondern sich rechterseits wie ein Federbusch auf einem Sturmhute keck und trotzig in die Lüfte schwingt. Auf den Vorstufen am Eingange stehen zwei kolossale Marmorstatuen: der Kraftknabe David mit der Schleuder, eine Jugendarbeit Michelangelo's, und der Kakusbesiegende Herkules, ein minder erfreuliches Werk von Bandinelli. Im ersten Hofe ein Brunnen, auf dessen Schale ein Bronzewerk Andrea Verrocchio's steht: der äusserst schöne geflügelte Knabe mit einem Delfin. Die Arabesken des Cortile von *Marco da Faenza*. Der grosse Saal mit 36 Fresken von *Giorgio Vasari:* Darstellungen aus der Geschichte der Stadt und der Familie Medici, der Krieg der Florentiner gegen Siena und der gegen Pisa. (Die Ausmalung des Salone ward, laut Gaye's Carteggio, im April 1563 in Verding gegeben. Kurze Zeit vorher hatte Vasari dem Herzog Cosmo die Entwürfe für die Wand- und Deckenbilder zugesandt und von ihm folgende karakteristische Antwort erhalten: „*Euer Schreiben vom 3. März mit den Entwürfen für den grossen Saal und seine Decke gefällt uns sehr, um so mehr, als die Entstehung und allmälige Vergrösserung des Staats sich in diesem Projekte zeigt. Nur auf zwei Dinge hab' ich Euch für jetzt aufmerksam zu machen, — erstlich dass der Kreis und Beistand der Räthe, den Ihr uns in dem Bilde der Beschliessung des Kriegs gegen Siena zutheilen wollt, unnöthig ist, da wir allein waren; dagegen könntet Ihr die Verschwiegenheit hinstellen und irgend eine andere Tugend, die dasselbe ausdrückt wie die Räthe. Sodann müsset Ihr in einem der Deckenbilder den ganzen Staat zusammen abbilden, um dessen Erweiterung und Erwerbung anzudeuten.*") In acht Nischen acht antike Statuen aus der römischen Villa Medici. In der Guardaroba des Grossherzogs Fresken von Vasari's Freunde Franz de' Rossi (gen. Salviati) und zwei Schränke mit Elfenbeinarbeiten. In der Kapelle und im anstossenden Zimmer Gemälde von Raffaels Freunde Ridolfo Ghirlandajo. An der Thür des Audienzsaales eingelegte Arbeit von Benedetto da Majano. — Gallerie interessanter Bildnisse, darunter dasjenige Napoleons, das derselbe auf Elba zurückliess.

Zur Linken des „alten Palastes" steht immitten eines ungeheuren Springbrunnens die grösste Marmorstatue von Florenz: der Neptun mit dem prächtigen Viergespanne von zwei weissmarmornen und zwei buntmarmornen Seepferden, ein Werk des Bart. Ammanati, der in der Bildnerei Schüler des Bandinelli und Jac. Sansovino war. Auf der Einfassung des achteckigen Bassins von buntem Marmor sitzen und liegen Giambologna's erzene Nereiden, Tritonen, Amoretten und Satyrn. Noch etwas weiter links, immitten dieser Hälfte des Platzes, erhebt sich die kolossale erzene Reiterstatue Cosmo's, ersten Grossherzogs von Florenz, der von seinem hohen Kriegsrosse ruhig niederblickt auf seine Schöpfung. Dies von Giambologna herrührende Werk ist einfach in seiner Grösse, das Ross wahr in jeder Bewegung, in jedem Aderschwellen seines Leibes, so recht ein edler friesischer Streithengst, der mit Stolz den reisigen Fürsten trägt.

Diesem Reiterbilde genüber befindet sich der Palast Uguccioni, ein Bauwerk Palladio's, nach Andern von Raffael. So tüchtig dieser Bau ist, so kann er auf diesem Platze doch nicht aufkommen gegen die imponirende Grösse der alten Herrenburg.

Rechts vom Palazzo vecchio liegt vor uns die Perle dieses wundervollen Platzes, die breite lichte Loggia de' Lanzi mit ihren Wunderbögen, von welchen Adolf Stahr sagt, dass sie geschwungen seien wie die Wölbung des schönsten Frauenbusens, oder wie die Braue, welche das dunkle Feuerauge der Zirkassierin überwölbt. Selbst das Marmorbild des Meisters Arcagno, der sie 1375 erbaute, scheint in ernster befriedigter Heiterkeit aus seiner Nische am Säulengange des genüberliegenden Uffizienpalastes zu seinem Werke hinaufzuschauen. Drei Bögen der Lanzenhalle (ehemaligen Aufenthalts der herzoglichen Lanzenknechte) sind dem Platze, ein vierter, unter welchem die donatellische Judith steht, ist dem Palazzo vecchio und den Uffizien zugewandt. An ihrer obern Aussenseite hat die Loggia architektonische Verzierungen und Bildwerke theils noch von der Meisterhand *Arcagno's* selbst, theils von *Jacopo di Pietro*. (Sechs Tugendgestalten nebst der Maria.) In dieser herrlichen Halle stehen frei und offen, mitten im Gewühle des Lebens, umspielt von Kindern, die Meisterwerke der Steinbildnerei und des Erzgusses der altflorentinischen Meister neben den Werken antiker Kunst. Die hinaufführenden Marmorstufen werden nur von zwei Marmorlöwen bewacht, deren einer antik, der andre aber ein Nachgebilde desselben von Flaminio Vacca ist. Da stehen unter den Bögen Donatello's berühmte erzene Judith mit dem Holofernes und Cellini's berühmter Perseus, dessen Guss dem Meister soviel Sorge machte und den er in seinem Lebensbuche so ausführlich beschreibt. Auf der andern Seite hat sich Giambologna mit

seinem Herkules, der den Kentaur bekämpft, und mit der wunderbar ineinandergeschlungenen Gruppe seines Sabinerraubs ein Denkmal gesetzt. Im Hintergrunde der Halle stehen sechs antike weibliche Kolossalstatuen, die sonst die mediceische Villa zu Rom schmückten und als Vestalinnen oder sabinische Priesterinnen betrachtet werden. (Der Jenenser Professor Göttling hält eine dieser Matronenstatuen, welche gewöhnlich die *Dea del Silenzio* genannt wird, für das Bildniss einer germanischen Frau, weil Ausdruck, Kleidung, Haarschmuck und sogar die Form der Schuhe völlig der Beschreibung entsprechen, welche Tacitus in Kap. 17 seiner *Germania* von Armins Gemahlin Thusnelda gibt. Bekanntlich errichtete Tiberius dem Germanicus einen Triumfbogen am Fusse des Kapitols; in einer Nische desselben stand nun, nach Göttlings Vermuthung, dieses Ebenbild der Gattin des Arminius, welche damals mit ihrem dreijährigen in der Gefangenschaft gebornen Sohne Thumelicus im Triumfe aufgeführt ward. Als den vermuthlichen Urheber dieses für uns Deutsche so denkwürdigen Kunstwerkes nennt Göttling den Kleomenes, des Kleomenes Sohn aus Athen, welcher die bekanntlich zu Paris befindliche Bildsäule des Germanicus geschaffen hat.) Daselbst steht aber auch, alle die andern Statuen weit übertreffend, die herrliche „wie ein Gesang Homers uns ergreifende" antike Gruppe des Ajax, der den Leichnam des erschlagenen Patroklos hält.

An die Loggia de' Lanzi und den Palazzo vecchio schliessen sich von beiden Seiten die Flügel des von Vasari herrührenden Prachtbaues der Uffizien an. Sie bilden eine lange breite Strasse, nach dem Arno zu durch einen Verbindungsflügel mit hohem Portale geschlossen. Der mit breiten Marmorquadern gepflasterte Raum zwischen beiden Flügeln gleicht einem langen, oben offenen Saale. In den Nischen der ringsumlaufenden (von Krambuden, Blumenverkäufern, Bücherhändlern etc. wimmelnden) Hallen stehen die überlebensgrossen Marmorstatuen berühmter Florentiner von heutigen Bildnern. Vasari hatte 28 Nischen zu solchem Zweck an den Pfeilern dieses seines besten Bauwerkes angebracht. Indess blieben sie beinahe drei Jahrhunderte hindurch unausgefüllt, bis ein Privatmann, der Buch- und Kupferdrucker Vincenz Batelli, im J. 1835 Unterzeichnungen dafür zu sammeln begann und an die Ausführung der ersten Statuen Hand anlegen liess. Batelli fühlend, allein dem Unternehmen nicht gewachsen zu sein, zog sich später zurück und es trat nun an seine Stelle eine von der Regierung anerkannte Deputation. Aufgestellt sind: Arcagno (vorzügliches Werk von dem wenig bekannten *Niccolò Bazzanti*), Dante (nicht gelungen von *Emilio Demi*), Lorenzo de' Medici detto il Magnifico (mit dem faltenvollen, klugen, feingebildeten Antlitze, von *Gaetano Grazzini*), Lionardo da Vinci (von *Luigi Pampaloni*), Petrarca (von *Leoni*), Benv. Cellini (von *Ulisse Cambi*), Giotto (im Auftrage der Grossherzogin gearbeitet von *Giov. Dupré*, leider genrehaft behandelt), Michelangelo (vorzügliche Arbeit von *Emilio Santarelli*), Boccaccio (von *Fantacchiotti*), Macchiavelli (von *Pozzi*), der Geschichtschreiber Guicciardini (von *L. Castei*), der Anatom Mascagni (von *L. Casini* aus Siena), der Namengeber Amerika's: Amerigo Vespucci (von *Grazzini*), der Vaterlandsvater Cosimo il Vecchio (von *L. Maci*), und in den vier Nischen an der Arnofasade die heldenmüthige Vierzahl: der grosse Ghibelline Farinata degli Uberti, der in jener blutigen Schlacht bei Montaperti an der Arbia mitkämpfte und in der Zusammenkunft zu Empoli dem Vorhaben, Florenz zu zerstören, entgegentrat (Statue von *Pozzi*); Pier Capponi, der dem französischen Könige Karl VIII. die Fetzen des Vertrages, den er der Republik aufdringen wollte, vor die Füsse warf (Statue von *Cambi*); Giovanni de' Medici, der Führer der schwarzen Banden und Vater des ersten Grossherzogs; endlich Francesco Ferruccio, der letzte Feldherr der Florentiner, mit dessen Falle [2. Aug. 1530] die Republik fiel. (Statue von *P. Romanelli*.) Ohne durchweg ausgezeichnete Werke zu sein, erfüllen diese Bildsäulen ihren schönen Zweck, Florenza's vergangene Grösse und unvergänglichen Ruhm tagtäglich den Epigonen jener besten oder talentvollsten Toskaner zu predigen. — Im Mittelstockwerke der Uffizien befinden sich die Archive, die Lokale der Gerichtshöfe und Verwaltungsbehörden, die *Biblioteca Magliabecchiana* u. a. m., im obersten Stock aber die weltberühmte Uffiziengallerie mit den Meisterwerken italischer Malerei und den bewunderten Resten antiker Plastik. (S. die besondre Besprechung derselben in dem umfassenden Art. Gallerien.")

Palazzo Pitti, grossherzogliches Residenzschloss auf der Höhe eines grossen, mässig ansteigenden Platzes. Dieser durch einen 1565 erbauten Korridor mit dem Palazzo vecchio verbundene Palast nimmt mit seinen beiden vorspringenden Seitenflügeln eine Breite von dritthalbhundert Schritten ein und macht in der grandiosen Einfachheit seiner schmucklos alla Rustica zu einer Höhe von mehr denn 100 Fuss übereinandergethürmten Felsblockmauern einen wahrhaft imponirenden Eindruck.

Diese „unregelmässig regelmässigen", zehn bis zwölf Schritt langen Felsenmassen bilden durch die scheinbare Disharmonie, in welcher sie zu der zierlichen Form des Ganzen stehen, die schönste Harmonie. Der ganze gewaltige Bau gleicht eher einer mittelalterlichen Schutz- und Trutzburg, als einem modernen Residenzpalaste, und versetzt den Beschauer in jene kriegerische Zeit des 15. Jahrh., in welcher ihn ein mächtiger Bürger der Republik, der reiche Gonfaloniere Luca Pitti, durch Filippo Brunelleschi erbauen liess (1440). Unter Cosmo primo ward er 1568 verändert und erweitert durch Bartolommeo Ammanati, der die drei alten Bauordnungen in die drei Stockwerke des Hofes verlegte. (S. das Abbild im Art. „Ammanati." Urkunden über Ammanati's Arbeiten im Pittipalaste, im Dome, an der Trinitàbrücke etc. findet man in Gaye's *Carteggio d'Artisti dei Secoli XIV., XV., XVI.*) — Im grossen Saale im Rez de Chaussée alberne Hof-Allegorien von dem *Manozzi* genannten Giovanni di San Giovanni, Schüler Matteo Rosselli's. (Bemerkung verdient hier nur das Fresko, welches die von Lorenzo Magnifico in der Villa di Careggi gehaltene platonische Akademie schildert und die Bildnisse Marsilio's, Pico's da Mirandola und Poliziano's enthält (von *Fr. Furini* etc.). Im obern Stock eine kleine Sammlung von Antiken und die kostbare Gallerie bedeutender Malerwerke, welche mit der Uffiziengallerie und deren berühmter Tribune oder auch schon allein es verdient, dass man ihrentwegen die Pilgerfahrt nach Florenz macht und nicht wegstirbt, ohne diese Herrlichkeiten geschaut zu haben. (Vergl. über die Pittigallerie den umfassenden Art. „Gallerien.")

Palazzo Riccardi, sonst *Palazzo de' Medici* genannt, unter Cosmo dem Alten durch Michelozzo erbaut. Dies Bauwerk stellt sich unter allen Florenzer Palastbauten als eine der imposantesten Massen heraus und verbindet mit der Solidität, dem Luxus der Construktion und einer fleissigen Architektur zugleich das Verdienst einer geräumigen und bequemen innern Eintheilung. Der Gebrauch der Bossage bietet an diesem Palaste weit mehr Mannichfaltigkeit dar als am Pittipalaste. Kräftige Gesimse theilen die Fasade ab; die daraufruhenden Fenster sind wie bei letzterm bogenförmig und in der Mitte durch eine Säule getheilt. Im Untersatze des Palastes sind in ungleicher Entfernung fünf Bogen angebracht, deren einer das Thor abgibt; die übrigen sind durch „Michelangelo" mit Fenstereinfassungen ausgefüllt, die Quatremère de Quincy sehr schön nennt, die wir aber sehr nüchtern und zu Michelozzo's Architektur ganz unpassend finden. Bekrönt wird der Palast durch ein weitausladendes konsolengestütztes Hauptgesims. Die Anordnung des Innern stimmt nicht mit dem majestätischen Aeussern; statt eines grossen geräumigen, der Fasade entsprechenden Hofes, wie andre solche Burgpaläste aufweisen, begreift nämlich der Grundriss des Riccardipalastes zwei Höfe von ungleicher Grösse, deren mindest geräumiger gleichwohl der interessanteste ist. Dieser besteht aus einem quadratischen Portikus mit säulengestützten Bogen, worauf das Hauptgestock ruht, über welches sich eine Loggia erhebt, deren Säulen denen des untern Portikus entsprechen. In dieser Säulenhalle Bildwerke von *Donatello*. Die Gallerie mit Deckenfresko von *Giordano*. Die Kapelle mit herrlichen Fresken von Benozzo Gozzoli. (Die Altarnische ist als Rosengarten mit anbetenden Engeln geschmückt, woran sich die Kindanbetung durch die Hirten anschliesst; die drei Hauptwände der Kapelle aber enthalten den köstlichen Zug der herannahenden drei Könige.) — In der *Biblioteca Riccardiana* zwei Diptychen aus den Zeiten des Constantius und des Justinian, eine Handschrift der Minnesinger, ein Reisebericht des Fra Oderigo Frigoli, der im J. 1308 den Orient durchreiste; eine Bilderhandschrift des Virgil aus dem 15. Jahrh. und Galilei's Abhandlung über Kriegsbaukunst. — (Die Benennung des Palastes kommt vom Marchese Riccardi, der ihn 1659 vom Grossherzog Ferdinand II. um 41,000 Scudi erwarb. Jetzt ist er wieder grossherzogl. Besitzthum.)

Palazzo Capponi, angeblich nach der Zeichnung des Malers *Lorenzo di Bicci* erbaut von Niccolò da Uzzano, der um 1460 blühte und dessen Büste (von *Donatello*) hier noch im Innern vorhanden ist. Zum Inventar dieses Palastes gehört der sogen. „Marzocco", ein antikporfyrener Löwe.

Palazzo Strozzi, in der Nähe der Piazza di Sta. Trinità, 1489 begonnen und bis zum obern Stockwerk aufgeführt von Benedetto da Majano, ausgebaut und mit äusserst schönem Gesimse bekrönt von Simone Pallajuolo, gen. Cronaca (vergl. den Art. über Letztern). Die Fasade dieses Baues, des gepriesensten Meisterwerkes florentinischer Palastarchitektur, ist der Facciata Riccardiana stylverwandt und von unbeschreiblich düsterm Karakter. Der Betrachter fühlt sich wie durch einen Zauberschlag ins italische Mittelalter versetzt, das hier leibhaftig vor ihm steht und mit steinerner Stirn der Zeit entgegentrotzt. Drei Stockwerke sehen wir aufgethürmt aus Lagen facettirter Quadern (*macigni*); jedes Obergestock hat neun Bogenfenster,

Palazzo de' Gondi, Bauwerk aus dem J. 1490 von *Giamberti*, dem Vater des Antonio da Sangallo.

Palazzo Pandolfini, jetzt Besitzthum der Gräfin *Nencini*, in der San Gallostrasse, erbaut nach Raffaels Plane für den Monsignore Giannotto Pandolfini, welcher den Titel „Bischof von Troja" führte und laut Vasari's Bericht ein grosser Freund des Urbinaten war. Zum ausführenden Architekten wählte Raffael den Francesco da Sangallo, nach dessen 1530 erfolgtem Tode dessen Bruder Bastiano den Bau zur Vollendung brachte. Die etwa siebenzig Fuss breite Fasade nach der Strasse hin hat Fenster mit abwechselnd spitzen und bogenförmigen Giebeln, wie solche in ganz ähnlicher Art und Weise, in offenbarer Nachahmung, auch von Antonio da Sangallo in Fasaden verwendet wurden (wir erinnern nur an die zweite Fensterreihe des Farnesischen Palastes zu Rom). Im Erdgeschosse sind die raffaelischen Fenster mit toskanischen, im Obergeschosse aber mit ionischen Säulchen bekleidet. Die stark vortretenden Balustraden der Oberfenster stehen auf dem ebenso stark ausladenden Gesimse des untern Stockwerkes. Die Facciata nach Hof und Garten hin hat einfachere Fensterbekleidungen und unten eine nette Loggia von etwa sechsunddreissig Fuss Breite, deren drei Bögen von zierlichen Säulen getragen werden. Die Kapitelle dieser Säulen sind mit Delfinen und Blätterwerk geschmückt. Bekrönt wird das schöne Gebäude (überhaupt einst der schönsten Häuser im palästereichen Florenz) durch ein herrliches Hauptgesims ionischer Ordnung. Details dieses Palastes gibt *F. Ruggieri* in seiner *Scelta d'Architettura fior.* (*II. tav.* 73—75). Abbildung des ganzen Gebäudes in *Grandjean's* und *Famin's Architecture toscane, Paris* 1815. Unser Abbild der Stirnseite gezeichnet und geschnitten von Brunner aus Luzern.

Palazzo Corsini mit Gemäldesammlung, worin Werke von *Fra Bartolommeo, Correggio, Bassano, Guido, Salv. Rosa, C. Dolce* und *Cignani*, sowie von *Paul Bril, Rubens* und *Murillo* vorkommen. Daselbst auch die grosse Darstellung des Pyrrhus, der bei Troja's Eroberung den Priamus tödet, ein Hauptwerk des neuern Meisters *Pietro Benvenuti*, bekannt durch den Stich von Ricciani.

Casa Rinuccini, ebenfalls mit Gemäldesammlung. Von Wichtigkeit ist hier das Bildniss eines Mannes in rothem Kleide mit schwarzem Besatze, bezeichnet: 1476 *Antonellus Messaneus pinxit.* Dies Bild zeigt in dem gelblichen Lokaltone des Fleisches, in der Lebendigkeit der Auffassung sowie in der Gewissenhaftigkeit der Durchführung, die fast bis zur Angabe jedes Einzelhaares geht, eine sehr augenfällige Annäherung an Jan van Eyck. Ausserdem besitzt der Marchese Rinuccini eine alte ausgezeichnete, aber übermalte Kopie von Raffaels *Santa Famiglia Canigiani.* Die Inschrift, worin Rumohr eine Täuschung vermuthet, nennt das J. 1516. (Im J. 1767 ward dies Nachbild von den Antinori da S. Gaetano um 16,000 Scudi erkauft.)

Gebäude verschiedner Bestimmung.

Accademia delle belle Arti.*) Die Eingangsthür von *Nic. Gasp. Paoletti* um 1770. Im Gange vier Bildwerke in gebrannter Erde von Luca della Robbia (Maria mit Heiligen, dieselbe an St. Thomas ihren Gürtel abgebend, die Auferstehung und das Ebenbild eines Bischofs); ferner Bildnisse berühmter Künstler. Im Cortile viele Basreliefs von der Bildnerfamilie Robbia und Giambologna's Modell zur famosen Schlinggruppe des Räubers der Sabinerin, die man in der Halle der Lanzknechte versteint findet. Im „Saale der Cartons" Konkurs- und Preisarbeiten von Zöglingen der Kunstakademie: *Bezzuoli, Finelli, Nenci, Pampaloni, Ricci* u. A., und eine schätzbare Sammlung von Handzeichnungen und Skizzen italischer Meister, wovon der Saal seinen Namen hat. Ueber diese Sammlung wie über die kleine und grosse Gallerie der Akademie, welche zusammen für das Studium der italischen und besonders der florentinischen Kunstgeschichte von höchster Bedeutung sind, wird Näheres im Art. „Gallerie" folgen. — Zur Akademie gehören Sta. Margherita mit der Bibliothek und die Kapelle San Luca im Kloster der Annunziata, wo Bilder von Fiesole (Klage am Kreuze), Pontormo (thronende Madonna), Bronzino (Dreifaltigkeit) und Vasari (malender Lukas) vorhanden sind. — Neben der Akademie befindet sich die für den Grossherzog arbeitende Mosaikfabrik (vergl. den Art. „Florentiner Mosaik.")

Museo fisico mit vierzig Sälen, gegründet vom Grossherzog Leopold.

*) Die Einsetzung einer Akademie der Künste erfolgte schon im Jahre 1563. Vergl. die Schilderung in Vasari's Briefschaften aus jenem Jahre, welche Dr. Gaye in seinem Carteggio inedito d'Artisti veröffentlicht hat. Man wollte damals die Rotonda degli Angeli dem Institute anweisen. Die jetzige (alle Künste und Kunstgewerbe umfassende) Lehranstalt verdankt ihre Begründung dem reformirenden Grossherzoge Peter Leopold (1784) und ihre Erweiterung dessen Nachfolgern.

Tribuna di Galileo, das unter Leopold II. erbaute Museum zur Aufbewahrung der Instrumente des grossen Fysikers, mit der Galileistatue von *Aristodemo Costoli* und Gemälden von *Bezzuoli, Cianfanelli* u. A.

Le Stinche, das alte Schuldgefängniss vom Jahre 1304 mit der lakonischen Ueberschrift: *Oportet misereri*, woraus im Volksmunde eine Porta delle miserie geworden ist. Hier ein altes Freskobild, schildernd die 1343 erfolgte Vertreibung des Grafen Gautier de Brienne, jenes königlich neapolitanischen Schurken, der unter dem renommistischen Titel eines Herzogs von Athen sich die Signorie über Florenz angemasst hatte.

Häuser berühmter Männer.

Rest der **Alighierischen Wohnungen** bei Santa Margherita, mit der neuern Inschrift über der Thür: *In queste case degli Alighieri nacque il divino poeta.* — Haus des **Macchiavelli** in der Via de' Guicciardini, wo dieser Staatskünstler 1527 im 58. Lebensjahre an einer selbstverordneten Medizin verstarb. — Haus des **Michelangelo** in der Via Ghibellina, noch bis in neueste Zeit von einem Buonaroti bewohnt, ausgeschmückt mit Lebensschilderungen des Grossmeisters nach den Zeichnungen Peters von Cortona. Man sieht noch die Werkstatt, Pinsel, Farbentöpfe und andre buonarotische Reliquien. — Geburtshaus des **Cellini** in der Via Sta. Chiara; Arbeitshaus desselben in der Via del Rosajo, wo er den Perseus goss. — Haus des **Giambologna** (Giovanni da Bologna, der aus Douay in Flandern stammte), jetzt Casa Quaratesi; über der Thür die Büste des Granduca Francesco I., der es dem Künstler geschenkt hatte. — Haus des **Federigo Zuccaro** in der Via del Mandorlo. — Haus des **Galilei**, alla Costa bei der Fortezza del Belvedere. — Haus des **Amerigo Vespucci**, jetzt Ospedale di San Giovanni di Dio. — Haus des **Alfieri**, wo dieser Dichter von 1793 bis zu seinem Tode 1803 gewohnt hat, genüber dem Casino dei Nobili neben dem Palaste Gianfigliazzi.

Plätze.

Piazza del Granduca, Mittelpunkt des öffentlichen Lebens der Stadt, reich geschmückt mit Werken der Baukunst und Bildnerei (Palazzo vecchio, Loggia dei Lanzi, Palast Uguccioni, Neptunbrunnen und Cosmostatue). Man überschaut den ganzen Platz am besten vom Postgebäude aus. Er bildet ein unregelmässiges Viereck, aber diese Unregelmässigkeit ist hier eben eine Schönheit mehr, da sie überall neue Ansichten gewährt. Wohl verdient dieser vor allen kunstgesegnete Platz „der leuchtende Krondiamant in dem reichen Juwelenschmucke der bella Firenze" zu heissen; hier fühlt das Herz schlagen vor zitternder Freude, wer zum Erstenmal diese Stätte betritt, auf welcher Alterthum und Mittelalter in Florenz ihre Brautnacht feiern. (Vergl. S. 103 f. Beiläufig sei bemerkt, dass neuerdings sämmtliche Marmorstatuen der P. del Gr. unter Bartolini's Aufsicht von dem Schmuze gereinigt worden sind, welchen Staub und Regen auf der Oberfläche angesetzt hatten.)

Piazza del Duomo mit dem altberühmten Steine, auf welchem der Sänger der göttlichen Komödie oft sinnend und dichtend gesessen hat (*Sasso di Dante*). Auf demselben Platze sitzen heute versteinert und übermenschlich gestaltet die Dommeister Arnolfo und Brunelleschi, der Anfänger und der Vollender des Prachtbauwerks, das in Italien wenigstens der Ebenbürtigen sehr wenige hat.

Piazza dell' Annunziata mit Loggien und Arkaden, deren eine Reihe von **Brunelleschi**, deren andre von **Antonio da Sangallo** herrührt. Die des Erstern mit Schmuckbildwerken in gebranntem Thon von Meister **Luca della Robbia**. Immitten des Platzes die Reiterstatue des Grossherzogs Ferdinand I. de' Medici, modellirt von **Giambologna**, in türkischem Kanonenerz ausgeführt unter bedeutender Mithilfe **Pietro Tacca**'s 1603—1605 und durch Letztern aufgestellt nach Bologna's 1608 erfolgtem Tode.

Piazza di Santacroce, Sammelplatz der Abendspaziergänger, umschlossen von der gleichnamigen Kirche und hohen (zum Theil freskogeschmückten) Palästen. — **Piazza del Grano**, der Fruchtmarkt von Florenz, mit hoher Säulenhalle, welche durch Simone Tirati unter Cosmo II. erbaut ward (1619). — **Piazza di S. Marianovella**, der Schauplatz des Wagenrennens am Johannistage. Hier zwei Obelisken und ein artesischer Brunnen. — **Piazza di S. Trinità** mit der hohen antiken Granitsäule, welche, aus den Thermen des Caracalla stammend, durch Papst Pius IV. dem Herzoge Cosmo I. geschenkt worden war. Sie trägt eine kolossale porfyrene Justitia. Die Statue erhielt, weil sie bei der Aufstellung zu schlank erschien, ein von der Schulter herabfallendes Bronzegewand. Ihr Meister ist der namhafte Porfyrarbeiter **Francesco del Tadda** (aus der Fiesolaner Bildnerfamilie Ferrucci), dem der

Herzog 1555 ein aus Kräutern destillirtes Wasser mittheilte, wodurch der damit befeuchtete Meisel das Hartgestein völlig bezwingen konnte. — Piazza del Pitti, dahinter das Eden von Florenz: der Garten Boboli mit Lorber- und Cypressenalleen, Springbrünnlein, Wasserfällen und überall aus Myrten- und Rosengebüsch weiss hervorschimmernden Marmorstatuen, darunter vier Gefangene als Arbeiten Michelangelo's gelten, während die auf der Höhe des Gartens stehende Riesin, eine ihr Füllhorn über dem paradiesischen Arnothal leerende Abundantia, auf Rechnung Giambologna's kommt.

Strassen.

Unter den mit grossen vielseitigen Granitplatten vortrefflich gepflasterten Strassen ist von vornehmster Bedeutung der prachtvolle Lungarno, der Kai am Arno, auf dem sich Abends die schöne Welt von Florenz bewegt, und der auch der Mittelpunkt des Karnevals, der Feuerwerke und Illuminationen ist. Ernst freilich, ja düster fast ist der Eindruck, den die Häuser- und Palastreihen zu beiden Seiten in ihrer steinernen Massenhaftigkeit machen. Vier gewaltige Steinbrücken, welche sich in mehr oder minder steiler Schwingung ihrer Bögen über den in gelber Trübe dahinflutenden Strom spannen, hemmen die Aussicht, die man nach beiden Seiten hin erst in ihrer vollen Schönheit geniesst, wenn man auf der letzten Brücke steht. (Neuerm Vernehmen nach soll der an der Carrajabrücke aufhörende Kai bis zu den Cascinen fortgeführt werden.) Nächst dem Lungarno ist der Corso bemerkenswerth als der Hippodrom von Florenz. Die Strassen in den alten Stadttheilen sind eng, düster und unregelmässig; die breiteste derselben, die *Via larga*, nicht über funfzehn Schritte breit, und die Höhe und Massigkeit der alten Paläste, welche nicht selten in den abgelegensten Strassen anzutreffen sind, vermehren noch den Karakter des unheimlichen Ernstes, der über den alten Quartieren herrscht. Ungemein hat Florenz gewonnen durch das grossartige Unternehmen des 1843 als Gonfaloniere der Stadt verstorbenen Grafen Luigi de Cambray-Digny, dem man die Erweiterung der sogen. *Via dei Calzajuoli* verdankt. Sein Plan zur Umwandlung dieser Strasse (richtiger des *Corso degli Adimari* und der *Via dei pittori*, der vom Domplatze nach der Piazza del Granduca führenden Engstrasse) ist jetzt vollständig ausgeführt. Es war eine hässlich dunkle Strasse, aus der nun eine helle, durch neue Häuserlinien verjüngte, erstanden ist. Freilich wer an der Bewahrung des mittelalterlichen Florenz hängt, wird immer das Verschwinden einiger jener alten Thurmwohnungen beklagen, die ernst und finster auf die moderne Stadt hinabschauten. Im Allgemeinen ist leider der Styl der neuen Häuser nicht zu loben, obgleich es nicht an bessern fehlt.

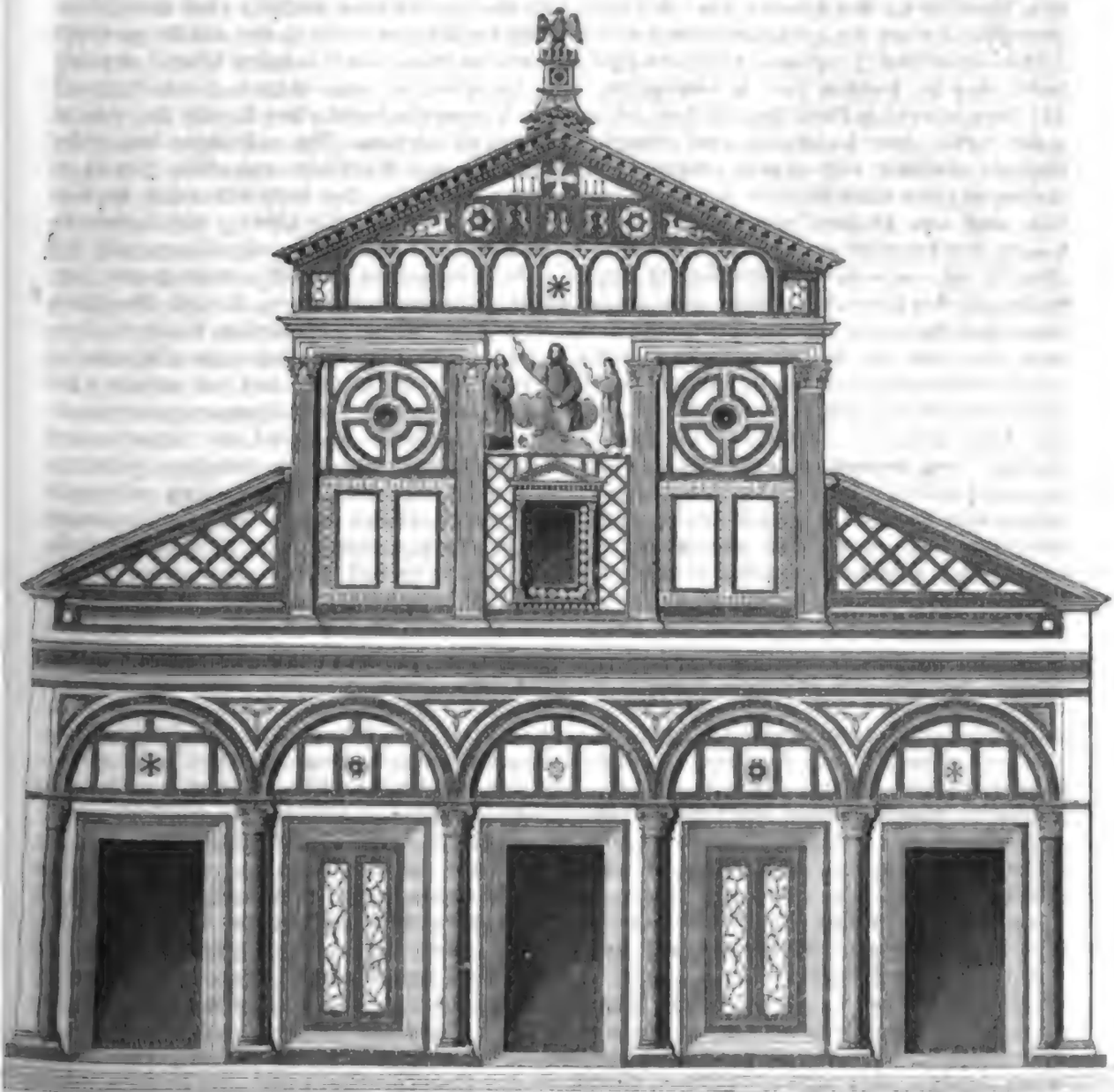
Brücken.

Ponte alle Grazie, die oberste Arnobrücke, erbaut durch den Dombaumeister Arnolfo, mit einzelnen Häusern auf den Pfeilern. — Ponte vecchio, in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. an der Stelle einer im J. 1300 zerstörten Brücke neugebaut durch Taddeo Gaddi. Dieser Ponte, über welchen man dem Palaste Pitti zuwandert, ist ganz mit Häusern und den Werkstätten der Goldschmiede besetzt. Am Ende ein Tabernakel mit einer Muttergottes von *A. del Sarto*, und die Gruppe des Herkules und Nessus von *Giambologna*. — Ponte a S. Trinità, der berühmte Bau von Bartolommeo Ammanati, mit sehr flachen Bogen; vergl. den Art. „Ammanati", wozu (B. I. S. 361) ein Abbild der Dreifaltigkeitsbrücke gegeben ist. Auf derselben die vier Jahrzeiten von *Landini* und *Caccini*. — Ponte alla Carraja, zuerst 1218 durch einen deutschen Meister Jakob (*Jacopo Tedesco*) erbaut, 1269 durch Fra Ristoro und Fra Sisto hergestellt, 1334 aber ganz neu errichtet durch Fra Giovanni Brachetti, dessen Bau 1557 restaurirt ward. — Aus neuester Zeit zwei Drahtbrücken.

Mauern und Thore.

Die ältern Mauern (*il secondo cerchio*) vom J. 1078; die neuern (*il primo cerchio*) aus den Jahren 1284—1327. Die Porta a Pinti, das Thor nach Fiesole hin, mit sehr alten Fresken. — Porta a Sangallo, sogenannt nach dem früher hier befindlich gewesenen Gallaskloster, mit dem grossen 1739 errichteten Triumfbogen des Kaisers Franz I. Im Innern des Thores ein Fresko von *Michele di Ridolfo Ghirlandajo:* Madonna mit Heiligen. Porta della Croce, nach Casentino hin, mit einer Thronmarie nebst Heiligen von dems. Maler. Porta Romana, nach dem Poggio imperiale hin, vom J. 1327. (Sonst auch P. a S. Pier Gattolino genannt). Porta a San Frediano nach Pisa hin, von *Andrea Ugolino da Pisa* um 1330. Porta al Prato vom J. 1284, mit einem Marienfresko von obgenanntem Michele. (Vor diesem

ganze Breite der Kirche ein und enthält fünf grosse Arkaden, zu denen man auf mehren Stufen gelangt. Sechs in der Vorderwand eingemauerte Säulen aus Marmor mit Kapitälen von antiker Form tragen wenig vorspringende Halbkreisbogen mit marmornen Archivolten von sehr gutem Styl. Drei mit breiten Einfassungen versehene Thüren bilden den Eingang zur Kirche; die beiden andern nicht von Thüren durchbrochenen Arkaden sind mit analogen Einfassungen und marmornen Füllungen versehen; der Raum zwischen den Halbkreisbogen wird durch breite grüne Streifen in verschiedene Felder getheilt. Ein Gebälk schliesst nach oben diese untere Etage ab. Darüber folgen zu beiden Seiten die halben Giebel der Seitenschiffe; das nach der Neigung der Dachfläche schräg ansteigende Hauptgesimse derselben stützt sich unten auf den noch über das Gebälk des unteren Stockwerks ein wenig hinaufgeführten Eckpfeiler



der Fasade, der sich an dieser Stelle durch ein denselben krönendes Gesimse markirt; zuoberst läuft dieses schräg ansteigende Kranzgesimse gegen einen Kopf von romanischem Style, der die höchste Spitze dieser halben Giebel bildet. Das Tympanon der Halbgiebel ist netzförmig durch Streifen von farbigem Marmor decorirt. Zwischen den beiden Halbgiebeln der Seitenschiffe erhebt sich die breite Giebelwand des Hauptschiffes. Der untere viereckige Theil derselben ist mit vier kannelirten Pilastern decorirt; zwischen den beiden mittleren Pilastern ist ein viereckiges Fenster angebracht; zur Seite der musivischen Einfassung desselben befinden sich zwei kleine Säulen, die auf Löwen von romanischer Skulptur ruhen und ein Gebälk mit Giebel darüber von antikem Style tragen. Ueber diesem Fenster ist ein musivisches Gemälde auf Goldgrund angebracht: es stellt den thronenden Christus dar, die Jungfrau ste-

oder Gruftkirche, zu der man auf sieben Stufen hinabsteigt. Diese Krypta, die erbaut wurde um die Gebeine des heiligen Märtyrers und Schutzpatrons der Kirche aufzunehmen, ist mit grossem Aufwand durch 36 Säulen geschmückt, die das Gewölbe derselben tragen; das wenige Licht, das sie erhält, gibt ihr ein feierliches Dunkel, das zum Gebete einladet. Ueber der Confessio erhebt sich der Fussboden der Kirche um ein Beträchtliches für das Sanctuarium; man ersteigt dasselbe auf zwei breiten, in den Seitenschiffen liegenden Marmortreppen, die eingefasst sind von farbigen Marmorinkrustirungen. Oben gelangt man zuerst in einen schmalen Raum, der durch die ganze Breite der Kirche und vor dem mit Schranken abgeschlossenen Chorraum sich ausdehnt, in dem sich der Ambo oder die Kanzel befindet. Dieser Theil des Baues, der ganz von Marmor und mit Skulpturen und Mosaiken bedeckt ist, ist zu wichtig, als dass wir hier nicht eine vollständige Beschreibung von ihm geben sollten. An der linken Seite des Chors, dicht bei dem Pfeiler der dritten Abtheilung des Hauptschiffes, stehen zwei Säulen, die den vordern Theil der Kanzel tragen, der hintere stützt sich auf die Schrankenwand. Eine grosse Marmortafel von rechtwinkliger Form und mit reichem Simswerk verziert bildet den Fussboden der Kanzel; auf ihr erhebt sich senkrecht die Brüstung derselben, jede ihrer Seiten ist mit zwei reichen Füllungen versehen, die von verschiedenen verzierten und markant profilirten Simsen eingefasst werden. Die Füllungen selbst sind mit einem schönen musivischen Muster geschmückt und in ihrer Mitte erhebt sich in Relief eine schöne Rosette von Marmor. Ein Kranzgesimse mit Modillons auf einem musivisch verzierten Friese krönt das Ganze. Auf der mit der Axe der Kirche parallelen Brüstungswand des Ambo sieht man in Hautrelief drei Attribute der Evangelisten in folgender Anordnung: zuunterst ruht auf einer vorspringenden Console der Löwe des Markus; auf ihm steht der Engel des Matthäus, der ein Kapitäl zum Kopfschmuck hat, auf dem wieder der Adler des Johannes sitzt, dessen ausgebreitete Flügel das Evangelienpult tragen. Die Arbeit dieser drei Embleme zeigt romanischen Styl, wie Alles, was man an der Fasade der Kirche sieht. Man ersteigt die Kanzel auf einer in dem ersten Intercolumnium der dritten Querabtheilung gelegenen Treppe. — Die Scheidewand des Chores, lateinisch *cancelli* genannt, dehnt sich auch noch bis in die Nebenschiffe aus. Sie ist ausnehmend reich gebildet, von Marmor und in grosse quadrate Felder getheilt, deren jedes vier Füllungen hat, die mit den mannichfaltigsten und für jedes Feld verschiedenen Figuren ausgeschmückt eine Vereinigung von Skulptur und Mosaik darbieten, die von der schönsten Wirkung ist. Der Fries dieser Schrankenwand zeigt zahlreiche componirte Thierbildungen auf, die man als die Anfänge florentinischer Mosaik betrachten kann. Hinter diesen Cancellen befinden sich die mit eben so grosser Kunst gearbeiteten Stühle der Geistlichkeit. Mit der Scheidewand des Chores beginnt die dritte Querabtheilung der Kirche, die sich von den beiden übrigen durch kurze und dicke Säulen, die die Arkadenbogen stützen, sehr unterscheidet. Diese kurzen und dicken Säulen entstehen durch die hier bedeutende Erhebung des Bodens, welche zu den Eigenthümlichkeiten der Kirchen romanischen Styles gehört.

Den Fussboden des Sanctuariums findet man aus kostbaren Marmorarten zusammengesetzt; er besteht aus verschiedenfarbigen Tafeln, von denen einige mit Arabesken verziert sind; eine darin befindliche Inschrift mit der Jahreszahl 1207 zeigt die Zeit der Herstellung dieses Fussbodens an. Im Hintergrunde des Chores führen zwei Stufen zu dem Hauptaltar, der über dem Grabe des heiligen Miniatus in der Gruftkirche aufgestellt ist; hinter dem Altare bildet die Apsis den Schluss der Kirche. In diesem hintersten Theile des Sanctuariums hat man alle Pracht der Decoration vereinigt; eine halbkreisrunde Bank zum Sitz für den Clerus nimmt den untersten Raum der Apsiswand ein; darüber erheben sich sechs halbe Säulen von kostbarem Marmor, welche Bogen mit einer Archivolteneinfassung tragen. In den von diesen eingeschlossenen Halbkreisen sind verschiedene Feldertheilungen angebracht; zwischen den Säulen befinden sich mit reichen Einfassungen versehene Fenster, die aber nicht mit Glas, sondern mit dünnen Tafeln eines durchscheinenden Steines geschlossen sind und ein mysteriöses Licht um den Altar und in dem ganzen Sanctuarium verbreiten. Ueber dieser reichen Architektur erhebt sich die Halbkuppel der Apsis, die mit einem schönen musivischen Bilde auf Goldgrund geschmückt ist: Christus auf einem Throne sitzend mit erhobener Rechten, die linke Hand hält das Evangelium; zu seiner Rechten die heilige Jungfrau mit einem schönen Ausdruck mütterlicher Liebe, zur Linken aber der heilige Miniatus eine Krone Christo darreichend, die wahrscheinlich sein Märtyrerthum andeutet (es müsste denn der Künstler dadurch auf die unbeglaubigte Tradition haben anspielen wollen, die den Heiligen zum Sohn eines armenischen Königs macht). — Ueber der Archivolte, die das Halbkuppelgewölbe der Apsis nach vorn abschliesst, erhebt sich senkrecht die Mauer, deren oberer Theil

die Dachfetten unterstützt und nach der Neigung der Dachflächen abgeschrägt ist. Die Wandfläche derselben ist eben so decorirt wie die über den Triumfbogen. Ueber dem Dachfirste trägt diese Mauer ein kleines Glockenthürmchen, das nur aus einem Bogen über zwei schmalen Pfeilern besteht, eine in Italien sehr häufig angewendete Construktion, um darin Glocken von geringem Gewichte aufzuhängen. Ein moderner nicht weit von der Apsis aufgeführter Thurm dient dazu, die Gläubigen von ferne zu den seltenen Festlichkeiten einzuladen, die in der jetzt fast verlassenen Kirche des heiligen Miniatus gefeiert werden.

Die Seitenschiffe haben keine Apsiden, sondern enden mit graden Mauern, welche Fenster haben, eines an jeder Seite; darunter sind Nebenaltäre aufgestellt. Das Seitenschiff zur Linken des Eingangs hat auf seiner Längenwand drei Fenster, die den drei Arkaden des Chores gegenüber liegen. In dem Seitenschiff zur Rechten hat man zwei Thüren angebracht, eine derselben führt zum Kloster, die andere in die Sakristei. Zwischen diesen beiden Thüren sieht man noch die Reste einer byzantinischen Malerei, die den heiligen Miniatus darstellt; weiter davon und jenseit der Schrankenwand des Chores schmücken in der Höhe der grossen Treppe, die vom Chor in das westliche Seitenschiff führt, Fresken von demselben Style die Wand; auf dem vor der Scheidewand des Chores stehenden Pfeiler hat man in einem Spitzbogen eine Heilige mit einem Blumenstrauss in der Hand gemalt, noch weiter unter dem Halbkreisbogen sieht man einen Christus und mehre Heilige, deren Köpfe und Gewänder von ziemlich gutem Charakter sind. Unter diesen Gemälden befindet sich zwischen der Treppe des Chores und der Seitenmauer der Kirche ein Eingang in die Gruftkirche, eine Anordnung, die sich in dem andern Seitenschiffe wiederholt. — Die Sakristei, die im Spitzbogenstyl erbaut ist, wurde auf Kosten Benedetto's von Nerozzo gegen das J. 1380 errichtet. Kurze Zeit nach ihrer Vollendung liess Jakob, der Abt des Klosters, sie durch *Spinello Aretino* mit Gemälden schmücken, die sehr merkwürdig sind; sie stellen sechzehn Scenen aus dem Leben des heil. Benedikt dar. Vasari meint, dass dieser Maler hinsichtlich des Kolorits Giotto übertroffen und in allem Uebrigen ihn erreicht habe. — In dem gegen Osten gelegenen Seitenschiffe und am Anfange der zweiten Querabtheilung der Kirche sieht man die prachtvolle Grabkapelle des Kardinals Jakob von Portugal, der in einem Alter von 36 Jahren zu Florenz starb. Vasari theilt uns mit, dass dieses Mausoleum durch Antonio Gambarelli, genannt *Rossellino*, ausgeführt wurde, und setzt hinzu, dass man nichts Schöneres, was Zeichnung und Ausführung betrifft, sich denken könne. Die Kapelle ist mit der grössten Pracht dekorirt; man hat darin die kostbarsten Marmorarten vereinigt. *Luca della Robbia* wurde beauftragt mit Hilfe seiner Brüder Ottaviano und Agostino die Kuppel zu schmücken; er bildete auf ihr die vier Evangelisten und den heiligen Geist. Vasari spendet dieser Arbeit in dem Leben des Luca grosse Lobsprüche. Das Altargemälde, das heute in der Gallerie von Florenz aufgestellt ist, wurde durch Antonio del Pollajuolo gemalt, und stellt den heil. Jakob, den heil. Vincenz und den heil. Anastasius dar. — Der Baumeister der Kirche des San Miniato ist unbekannt. Dies Gebäude ist eins der interessantesten Italiens aus dem Mittelalter, indem man in ihm einen geschickt und schonend behandelten Uebergang aus der lateinischen Basilika in den romanischen Styl gewahrt, welcher zur Zeit der Erbauung desselben schon in einem Theile von Europa herrschend geworden war; es beweist überdies, dass die Florentiner, die immer für die antike Kunst eine Vorliebe hegten, in Bezug auf diese romanische Architektur sich eben so zurückgezogen verhielten wie später, als der Spitzbogenstyl die Stelle einnahm, die der romanische vor ihm eingenommen hatte. Desshalb sieht man in dieser Kirche früher als bei jedem andern Gebäude den Keim der Wiedergeburt der antiken Architektur in Toscana. (Nach Lenoirs Mittheilungen in Gailhabauds Denkm. der Bank. Vergl. noch H. Gally-Knights *ecclesiastical architecture of Italy from the time of Constantine to the fiftheenth century.*)

Der Hügel, worauf die Kirche steht und nach der er benannt wird, ist kriegsgeschichtlich berühmt durch die Buonarotischen Bastionen, welche während der Belagerung von 1530 so glorreich Widerstand leisteten. Buonaroti hatte sich durch diese Befestigungen so hohen Ruhm erworben, dass ihm der Papst die Fortführung der Bastionen des Borgo zu Rom übertrug, deren Bau der äusserst tüchtige Antonio da Sangallo wacker begonnen, aber in Folge von Intriken im Stiche gelassen hatte.

Abtei Salvi.

Das Kloster S. Salvi bei Fl., vor der Porta di Santacroce, besitzt in seinem Refettorio ein bedeutendes Wandgemälde von Andrea del Sarto. Es ist eine in die spätere Zeit des Meisters (1526—27) fallende Abendmahlsdarstellung, angeordnet in

der seit Lionardo gewöhnlichen Weise, aber eigenthümlich in der Gruppeneintheilung und mit schöner Karakteristik der einzelnen Gestalten.

Bergstädtchen Fiesole.

Von Florenz aus führt der Weg dahin durch das Sangallothor. Ein Zickzack von hochummauerten Gartenwegen führt höher und höher hinauf zu den Bergzügen, welche das Thal von Florenz begrenzen. Auf der Höhe links ein Kloster mit offenen Loggien, und hoch oben wie ein Adlerhorst das uralte Fiesole (*Faesulae*), dem Florenz seinen Ursprung verdankt. Gegründet ward die auf der Nordseite des Arnothals thronende Stadt durch die Etrusker, zu deren Zwölfstädten sie gerechnet wird. Fäsulä (bei Polybius ἡ Φαισόλα) hatte einen Umfang von 8500 Fuss, wie nach den Resten der tuskischen Ummauerung zu schliessen ist. In der Römerzeit ward es Veteranenkolonie (durch Sulla) und diente als Waffenplatz dem Verschwörer Catilina. Von dem Amfitheater, das hier die Römer anlegten, zeugen noch Reste. Auch haben sich 15 ionische Säulen von einem Bacchustempel erhalten; dieselben waren der im 6. Jahrh. gegründeten Kirche S. Alessandro einverleibt worden und stützen noch, als verschont gebliebenes Inventar der alten, die nunmehr völlig erneuerte Kirche. Als bescheidener Zeuge des mittelalterlichen Fiesole stellt sich der Dom S. Pietro e Romulo heraus; derselbe ward im J. 1028 durch den Bischof Jakob erbaut, welcher wie es scheint aus Baierland stammte, da er als *Jacopo Bavaro* bezeichnet wird. Im Innern ein Marienbild aus dem 14. Jahrh. und Bildwerke von Mino da Fiesole aus der Neige des 15. Jahrh. Zu beachten ist übrigens die Unterkirche des Domes im Betreff ihrer merkwürdigen Säulen. Im Dominikanerkloster, in welches Guido di Pietro 1407 als Fra Giovanni eintrat und woraus derselbe 1409 mit sämmtlichen Brüdern auszog, finden sich noch Fresken dieses Frömmsten aller Frommaler, welchem die Stadt den durch ihn erst weltberühmt gewordnen Namen Fiesole geliehen hat. (Fra Giovanni Angelico war nicht aus F. selbst gebürtig, dagegen entstammten dem Städtchen ausgezeichnete Bildhauer wie Mino, Andrea Ferrucci u. A.; vergl. den Art. „Fiesolaner Meister.") In der Klosterkirche auch ein Bild von *Lorenzo di Credi:* eine Kristustaufe. Ferner in S. Girolamo eine Muttergottes mit Heiligen vom *Fra Giov. da Fiesole.* — Schöner Klostergarten der Kapuziner, von dessen Terrasse man das schönste Panorama Oberitaliens vor sich ausgebreitet sieht. Florenz mit der hochragenden Domkuppel und dem schlanken Thurme des Palazzo vecchio erscheint von dieser Höhe herab gesehen selber nur als eine grosse Rose in dem Prachtbouquet von Gärten, Villen und Weinbergen, welches aus der grünen Schale des herrlichen Arnothales emporquillt.

Florenzer Galleriewerke, s. den Art. *Gallerien.*

Florenzer Meister älterer und jüngerer Zeit, s. den Art. *Italische Kunst.*

Florenzer Tribune, s. den Art. *Gallerie der Uffizien.*

Florian, *Florianus*, ein römischer Soldat, der es bis zum *Princeps officii* brachte und sich während der Diokletianischen Kristenverfolgung in Istrien selbst als Kristusbekenner angab. Seinem Geständniss folgten grosse Martern, wobei er sich freiwillig erbot durch Feuer zu gehen. Er bestand diese Probe und wurde darauf ertränkt, nach Andern enthauptet. Man verehrt ihn als Schutzheiligen gegen Feuersbrünste, weil er einmal einen grossen Brand mit einem einzigen Kübel Wasser gelöscht haben soll. Ganz Oesterreich und die Stadt Bologna verehren in ihm ihren besondern Protektor. — Kunstwerke. Florianstatue vom Venezianer Bonasuto (um 1393) an der Fasade von San Petronio zu Bologna; St. Florian, schlanke Gestalt in Rüstung, das brennende Haus neben sich habend, und St. Floriana (eine erdichtete Heilige) mit vorgestrecktem Leibe, auf den Händen ein brennendes Haus haltend, — verdienstliche Schnitzstatuen mit lebendigen Köpfen von Fritz Herlin (Altarschrein im Chorumgange der Dinkelsbühler Georgenkirche); der Feuerheilige, Aussenbild eines Altarflügels von Barthel Zeitblom aus dem J. 1473 in der Samml. des Oberprokurators Abel zu Stuttgart (schöner Kopf); St. Florian die Feuersbrunst löschend, — Holzschnitt von Wolfgang Hauber, einem Schüler Altdorfers; Enthauptung St. Florians, — Gemälde von Antonio Gionima, einem Schüler des Crespi-Spagnuolo, Stich von Lodovico Mattioli (oben gerundetes Blatt); Marter St. Florians zu Laureacum: der Heilige wird zu Lorch über die Brücke in die Enns gestürzt, — Freskobild auf Goldgrund von Josef und Daniel Sutter in der Bonifazkirche Münchens. Das jüngste Gemälde aus der Florianslegende hat man von Josef Binder in Wien, der es für Salzburg arbeitete. Die Darstellung betrifft den poetischen Schluss der Sage. Nachdem der Heilige in den Wellen der Enns sein Grab gefunden, ward sein Leichnam vom Flusse ans Land geworfen, wo ihn ein Adler so lange bewachte, bis die

heil. Valeriana ihn begrub. Man sieht im Vorgrunde die Floriansleiche und im Hintergrunde die mit ihren Gefährten zum Begräbniss heranschiffende Heilige.

Floriane, *Floriana*, eine wahrscheinlich erfundene Heilige, die vielleicht mit der ebenfalls unsichern Valeriana identisch ist. Man findet sie wie eine Patronin gegen Feuersgefahr nebst dem heil. Florian und der heil. Rosalie dargestellt in dem statuarischen Schnitzwerke eines Herlinschen Altarschreins. (S. vor. Art.)

Floris, Frans, s. den Art. „Niederländische Kunst."

Flötenbläser; mehre berühmte antike Darstellungen s. im Art. Faun S. 6—8.

Flötner, Peter, ein ausgezeichneter Nürnberger Bildschnitzer, gest. 1546. Er war „gewaltig in kleinen Dingen", in allerlei artigen Schnitzwerken in Alabaster, Holz etc. Neudörffer erzählt von ihm: „*er machte aber und schnid an einen kirschenkern* 113 *verenderliche Angesichter von Manns- und Weibspersohnen, er schnid auch an die Coralten-Zinken Thiertein und Müscheleln, als wären sie daran gewachsen.*" — Einige Flachbilder Flötners sieht man noch bei Hrn. Hertel zu Nürnberg, namentlich mehre tanzende Genien, welche gar reizend sind; ferner eine Tafel, wo Gott Vater den Adam entschlummern lässt, um aus dessen Rippe die Eva zu bilden (im Hintergrunde führt er die Eva dem Adam zu); dann eine Tafel mit Lot und dessen Töchtern in der Höhle; endlich verschiedene Bildungen: Genien, weibliche Figuren, Zierwerke etc. — In der kön. Samml. zu Berlin ist von ihm eine in Alabaster hoch geschnitzte Kleopatra vom J. 1532, eine zierlich nackte Gestalt, auf die ihr den Tod bringen sollende Schlange tretend, mit der Rechten sich auf einen Pfeiler stützend, mit der Linken ein Gewand emporhebend. Die Auffassung der weiblichen Körperformen lässt eine Einwirkung italischer Formenbildung nicht verkennen; auch im Gewandwesen gesellt sich dem heimischen Style schon ein freieres Element bei. Die Körperverhältnisse sind eigenthümlich schlank und leicht, dabei aber in edler Weise und mit feinem Naturgefühl durchgebildet. Die geistreiche lebensvolle Auffassung des Moments hat dem Künstler Anlass zu einer anziehenden Entwickelung der Formen gegeben. Noch hat die Schlange den tödlichen Stich nicht gethan, aber schon ist das schöne Weib von der Ahnung des bevorstehenden Schmerzes erfüllt. Zaghaft auf die Schlange tretend, beugt sich Kleopatra, einer Stütze bedürfend, zum Pfeiler, indem sie mit verhaltenem Athem die Schultern leis emporzieht und das Haupt in den Nacken sinken lässt. In den Haaren, die gelöst zu beiden Seiten niederfallen, bemerkt man die Reste von Vergoldung. An einer kleinen Stelle des Körpers hat leider eine rohe Ueberarbeitung stattgefunden. Der Pfeiler ist reich mit feinen Reliefzierden italischen Styles versehn. In seiner Mitte ist ein röthliches Marmortäfelchen eingelassen, worauf ausser dem Namen Kleopatra und dem Datum 1532 auch die Chiffre Peter Flötners (*P. F.*) eingeritzt ist. (Dieses schätzbare alabasterne Hochrelief ist aufgelegt auf eine schwarze Schiefertafel. Höhe 10 Zoll, Breite 7 Zoll.) — Vieles arbeitete Flötner für Goldschmiede zum Treiben und Giessen; besonders war es der damals namhafte Jakob Hoffmann, welcher einen grossen Theil Flötnerscher Arbeiten kaufte. So schnitzte Fl. für den Silberschmied Melchior Bayr, der für den Polenkönig Siegmund eine silberne Altartafel zu liefern hatte, auch die Holzfiguren, welche Pankraz Labenwolf in Messing goss, worüber das Silber getrieben ward. — Einige lassen Fl. auch im Formschnitt thätig sein; doch wird dafür keine andre Gewähr beigebracht als die auf Ornament-Holzschnitten jener Zeit vorkommende Signatur *P. F.* (Folge von 40 Bl. mit Ornamenten aus dem J. 1546, gedruckt in Zürich 1549 bei Rudolf Wyssenbach dem Formschneider. Folge architektonischer Abbildungen unter dem Titel: *Wunderbarliche köstliche Gemäll — mancherley schönen gebauwen.* In Folio. Zürich 1561.) — Noch sind braun getuschte Federzeichnungen Flötners vorhanden; drei solche bewahrt das kön. Kupferstichkabinet zu Berlin: zwei sehr schöne Orgelentwürfe und einen mit höchst edel und fein gezeichneten arabeskischen Figürchen gezierten Lehnsessel.

Flucht, ein Kunstwort unsrer altvaterländischen Baukunst, welches eine grade, horizontale Linie bezeichnet.

Flucht Attila's vor der Erscheinung zweier Apostel. 1) Wandgemälde von *Raffael* im Vatikan; gestochen durch Anderloni 1837, ferner durch Aquila, Banzo, Bernard, Colignon, Giangiacomo (1809 im Umriss), Mochetti und Volpato. 2) Berühmtes Relief von *Alessandro Algardi* am Altar des h. Leo in der Peterskirche zu Rom. Das Modell zu diesem Bildwerke, in Holz gearbeitet und mit vergoldeter Wachsmasse überzogen, befindet sich im Dresdener Museum.

Flucht der Bianca Capello, geschätztes Gemälde von *Louis Ducis,* welches durch Jean Marie Leroux gestochen ist.

Flucht der Cloelia. Die Römerin Clölia, albanischer Herkunft, war mit andern Jungfrauen dem vor Rom gelagerten Könige Porsenna als Geissel übergeben worden,

entkam aber zu den Ihrigen, indem sie an der Spitze ihrer Gefährtinnen den Tiberstrom durchschwamm. Von den Römern dem Porsenna zurückgeschickt, wurde sie nicht nur selbst von diesem freigegeben, sondern erhielt auch die Erlaubniss, einen Theil der Geisseln mit sich zu nehmen, worauf sie edelklug die Minderjährigen als diejenigen, welche am meisten der Misshandlung ausgesetzt wären, erwählte. Eine Sage setzte hinzu, dass die Jungfrauen, als sie dem Porsenna zurückgebracht wurden, in einen Hinterhalt des Tarquinius gerathen seien, wobei Valeria, des Poplicola Tochter, ins Lager Porsenna's entkommen und Retterin der Uebrigen geworden sei. Porsenna soll hierauf die schönen Geisseln den Römern zurückgegeben und die Clölia überdies mit einem prächtig geschmückten Pferd beschenkt haben. Aus diesem Grunde behaupten einige Geschichtschreiber, dass Clölia zu Ross über den Strom geflüchtet sei. Man setzte dieser Heroine ein Denkmal auf der *Via sacra* und stellte sie hier reitend dar. Noch in den Zeiten Seneca's und Plutarchs war dieses Ehrenbild der ritterlichen Donna zu sehen. Im Verlaufe der Zeit war indess die Tradition hierüber schwankend geworden, denn Manche sahen in der Reiterin nicht die Clölia, sondern die Valeria, und brachten die That der Erstern gradezu auf Rechnung der Letztern. Man stützte sich dabei auf einen Bericht des Annius Fecialis, wonach Valeria allein über die Tiber geschwommen und entkommen sein sollte, während die andern Dirnen beim Ueberfall des Tarquinius den Tod gefunden hätten. — Clölia's und ihrer Gefährtinnen Flucht aus Porsenna's Lager ist durch die neuere Kunst mehrfach zur Darstellung gekommen. Wir erinnern nur an die sehr reiche Composition von *Giulio Romano* (bekannt durch ein altes vorzügliches Blatt ohne Stechernamen, das in B. Moro's Art radirt ist und von Bartsch der Schule von Fontainebleau beigelegt wird) und an das grosse Gemälde von *Abraham Diepenbeek* im Berliner Museum. Ein Blättchen von *Georg Pencz* schildert den Porsenna, wie er Clöliens Flucht vernimmt.

Flucht des Darius oder der Sieg Alexanders des Grossen in der Hauptschlacht bei Issos. Hauptbild von *Albrecht Altdorfer* in der Münchner Pinakothek. Das berühmte antike Mosaik, welches man in Pompeji aufgefunden und ins Neapler Museum gebracht hat, schildert zwar das völlige Erliegen der Perser, aber ein so mannhaftes, dass die Hauptandeutung der Flucht nur durch den ein muthiges Ross herbeiführenden Trabanten geschieht, welcher damit dem ins ärgste Getümmel gerathenen König das Mittel zum leichtern Entkommen zuführt.

Flucht des sogen. Herzogs von Athen (Vertreibung des Tyrannen von Florenz im J. 1343, nämlich des als Abenteurer und Kreatur des Neapler Hofes berüchtigten Grafen Gautier de Brienne). Altes Gemälde in den Stinche zu Florenz.

Flucht der Maria de' Medici, der berüchtigten Königin von Frankreich. Ihr Sohn, Louis XIII., hatte sie nach Blois verwiesen, doch entschlüpfte die Mutterschlange dem Schloss und Staatsgefängniss unter Fürsorge des Herzogs von Epernon. *Rubens*, der dem ganzen Schandregiment jener Zeit die glänzendsten Lobreden malte, hat auch die Fluchtscene zu schildern nicht vergessen. Es ist das siebzehnte unter den 21 grossen Bildern, aus welchen die von Rubens' Pinsel geschriebene „Mediceische Mariade" besteht (im Pariser Museum). Der Genius des Ueberflusses oder ein überflüssiger Genius leuchtet mit der Fackel voran; Pallas deckt den Rücken der Königin und über die Entschlüpfte, welche der Herzog in eilender Sorge mit seiner reitenden Begleitschaft empfängt, breitet die Nacht ihren Schleier aus.

Flucht der Valeria, s. „Flucht der Clölia."

Fluchtbilder nennt man vornehmlich die Darstellungen der vor dem Kindermörder Herodes nach Aegypten entfliehenden Heiligen Familie. Angabe namhafter Schilderungen der Flüchtung Josefs und Mariens mit dem Jesuskinde s. im Art. *Heilige Familie*. Die übrigen biblischen Fluchtscenen, welche Verbildlichung erfahren, sind:

1) Flucht des ersten Menschenpaars, Vertreibung aus Eden. (Basreliefs von *Jacopo del Fonte*, das eine am schönen Brunnen Siena's, das andre an dem Taufsteine, welcher in der Täuferkapelle des Siener Domes als Altartisch dient. Wandbild von *Masaccio* in der Kapelle Brancacci zu Florenz, s. den Holzschnitt im Art. „Adam." Erzbildwerk von *Ghiberti* an der Hauptthür der Florenzer Taufkirche. Schnitzbildwerk eines sehr bedeutsamen *Deutschen Meisters der 2. Hälfte des 15. Jahrh.*: unter den kleinen einfassenden Quadratfeldern der berühmten Holztafel mit Hautreliefs in der Landauerkapelle zu Nürnberg. Loggienbild von *Raffael* im Vatikan. Vergl. übrigens den Art. „Eva.")

2) Flucht des Kain nach dem Brudermorde, laut der mosaischen Stelle; wo Gott ihn mit dem Stirnzeichen kennzeichnet und mit dem Strafwort entlässt: „Unstätt und flüchtig sollst du sein auf der Erde!" (Relief von *Lorenzo Ghi-*

berti an der Erzthür der Florenzer Taufkirche. Gemälde vom Florentiner *Benedetto Luti*, bekannt durch das sehr schöne Blatt von G. Wagner. Ferner ein Bild von *Paulin Guérin*, womit dieser Meister 1812 seinen ersten glücklichen Wurf that. Es befindet sich in der Gallerie des Luxembourg zu Paris und ist von Belliard lithografirt worden. Wir geben es im Holzschnitt nach der Radirung Reveils.) Vergl. noch den Art. „Kain."

3) Flucht der Familie Loth aus Sodom, laut der Erzählung im 19. Kapitel des ersten Buches Mose. (Vatikanisches Loggienbild von *Raffael*, radirt von J. Alexander, in Helldunkel wiedergegeben 1741 von Zanetti. Composition von *Rubens*, bekannt durch den Stich von Vorsterman und den Nachstich in der grossen Fischerschen Bilderbibel. Gemälde von Rubens aus dem J. 1625, wo Teufel mit Don-

nerkeilen über der Scene erscheinen; im Pariser Museum. Aquarellzeichnung von *Bonav. Genelli* in München: der Untergang Sodoms mit der zum Nachbarvolk eilenden Lothfamilie im Vorgrunde; im Umriss mitgetheilt in Dr. Rud. Marggraffs Münchener Jahrbüchern.)

4) Flucht Jakobs aus Aegypten. (Eine sehr berühmte Landschaft von *Adrian van de Velde*, die in verschiednen Sammlungen geglänzt hat. 1737 ward sie mit 3000 Francs, 1811 mit 24,000 Fr. bezahlt. Aus der Gallerie des Kardinals Fesch ist sie jetzt um die Summe von 9000 Scudi an den Marquis von Hertford übergegangen.)

5) Flucht Josefs vor Potifars Weibe, freilich eine rein moralische Flucht. (Vatikanisches Loggienbild von *Raffael*, gestochen von Marcantonio, in Schwarzkunst von B. Lens, doch ohne die Herme, welche den Dämon der Wollust anzeigt. Tafel von *Carlo Cignani* in der Dresdner Gallerie.)

dern Eintritt begehren; auf ihrem Gesicht steht Theilnahme und Mitleid; sie ist jedenfalls eine nahe, wohl die nächste Anverwandte; aber sie wird von einem geistlichen Diener zurückgehalten, angeblich zur Schonung der Kranken, aber — wie wir diesseit der spanischen Wand sehen — aus andern, viel wichtigeren Gründen. An dem grün verhangenen, mit einem silbernen Kruzifix besetzten Tische vor der Kranken sitzt eine alte, ziemlich aufgeputzte Dame, Rosenkranz und Gebetbuch vor sich, um der Kranken damit den nahen Himmel aufzuschliessen. Es ist eine wohlgenährte und doch mehlfarbige, scheinheilige, geizige Betschwester, vielleicht eine entfernte Verwandte, die die näher stehende um ihr Erbe zu betrügen sich mit drei frommen Vätern von der Gesellschaft Jesu verbunden. Wir sehen sie alle drei und erkennen ihr Geschäft, der Sterbenden gegen die Zusage himmlischer Güter ihre irdischen beim Scheiden abzunehmen in einem Testament, das ihr nach den vorbereitenden Andachtsübungen zur Unterschrift vorgelegt wird. Ihr bereits ganz dem ewigen Heile zugekehrter Geist willigt auch gewiss in die verlangte Unterschrift, und schon hat einer der anwesenden Jesuiten die schwache Hand der Scheidenden ergriffen, um sie bei der Unterschrift zu unterstützen, als ein unerwartetes Ereigniss die Scene verändert und alle frommen Anstrengungen vereitelt. Die scharfen Augen der Betschwester scheinen zuerst Argwohn zu schöpfen; sie erhebt sich, um der Kranken näher ins Gesicht zu sehen; ihre Hände zittern angstvoll, ihre Augen rollen aus ihren Höhlen, der ihr nächststehende Jesuit hält sie mit der linken Hand zurück, mit der Rechten stützt er sich auf den Tisch und sieht mit solcher Spannung und so angstvoll brennendem Blick nach der Sterbenden, als wollte er sie mit Zaubergewalt auf einige Sekunden nur am Leben festhalten. Der Jesuit aber, der die Hand zur Unterschrift führen wollte, erkennt das furchtbare Schicksal ganz, und sein entsetzter Mund sagt es: „Es ist zu spät: Sie ist todt!" Der dritte Jesuit, der eben noch ein Dokument von finanzieller Wichtigkeit aus dem Wandschrank geholt, erblickt erstarrt, was sich zugetragen, und seine Hände zerknittern krampfhaft das werthvolle Pergament. So ist die beabsichtigte Unterschrift unmöglich, die ganze fromme Machination verunglückt, die scheinheiligen Erbschleicher sind betrogen und die arme, nahe Anverwandte tritt in ihr Recht und Erbe ein. — Ist so der Stoff mit grossem Geschick und feinem Takt dramatisch richtig geordnet, so gebricht ihm auch die künstlerische Form nicht im mindesten. Die Gruppen einen und sondern sich ebenso natürlich, als klar und gefällig, so dass alle Linien und Massen ein durchaus harmonisches Ganze bilden. Der höchste Werth des Bildes aber dürfte in der Karakterzeichnung liegen. Wenn ein Zuviel, dem der Künstler dabei so leicht ausgesetzt ist, hier glücklich vermieden ist, so ist das Zuwenig, das noch mehr schaden würde, eben so fern gehalten. Es sind wirkliche Individuen, die vor uns handeln, keine Begriffe, aber doch so gross gehalten, dass sie als Repräsentanten der Gattung dastehen. Zugleich sind sie durch eine Schärfe des Ausdrucks belebt, die — selbst ohne Karakterzüge — vollkommen individualisiren würde; und zwar beschränkt sich der Ausdruck nicht etwa auf Auge und Mund, und Kopf und Hände, sondern jedes Glied, die Stellung und Bewegung, Ellnbogen und Schultern, ja jede Falte im Kleid spricht und ist deutlich zu verstehen. Dazu ist alles sehr gut und sicher gezeichnet und die technische Behandlung frei, breit und leicht. Mit grosser Energie ist das Ganze gleichmässig durchgearbeitet und die Modellirung vollkommen, was bei der nicht sehr geringen Grösse der Figuren besonders gut wirkt. So ist auch die Haltung sehr geschlossen und ruhig, das Licht in der Mitte concentrirt und bei karakteristischer Farbenwahl im Einzelnen die Farbenharmonie im Ganzen ohne alle Störung, vielmehr äusserst wohlthuend, was bei drei Schwarzröcken nicht so sehr leicht zu erreichen gewesen sein mag. (Besitzer dieses Meisterbilds ist Hr. Ravené in Berlin.)

Flussgötter werden, je nach der fysischen Grösse und poetischen Würde des Stromes, bald als greise Männer, bald als Jünglinge gebildet, welche liegend auf eine ausfliessende, den Strom versinnbildende Urne sich stützen, ein Füllhorn in der Hand oder zur Seite haben und mit Schilf und Blumen bekränzt sind. An die rein menschliche Bildung reiht sich besonders in den ältern hellenischen Bildungsweisen, mit mannichfaltigen Abwechslungen oft bei demselben Flusse, die Stier-Idee, theils durch blose Hörner (wie beim Acheloos und Rhenus bicornis), theils durch einen Stierleib mit Menschenhaupte (wie beim Alpheios, sowie auch beim Acheloos auf Münzen von Akarnania und Oiniadä), theils durch völlige Stierbildung (wie beim Kephissos). Die Natur des Landes und die Schicksale des dem Flusse anwohnenden Volkes bestimmen Bildung und Beigaben des Stromgottes genauer, so bei der grossartigen Statue des Segenspenders Nilus, welchen die Dämonen der Nilüberschwemmung nach ihren sechzehn verschiedenen Graden umspielen, und beim gleichberühmten Bilde des machtvoll gebietenden Tiberis, der durch die Wölfin mit den

Kindern bezeichnet wird. S. die Abb. in den Art. „Nil" und „Tiber." Das Bild eines Flussgottes in Jünglingsgestalt, das des Orontes unter der Stadtfigur von Antiochia, s. im Art. „Eutychides."

Fogelberg, Benedikt, ein bedeutsamer Steinbildner schwedischer Herkunft, der um 1798 geboren und seit langer Zeit in Rom eingebürgert ist. Sein Vaterland nennt ihn mit Stolz neben Byström, den er zwar nicht an Fruchtbarkeit, wohl aber an reinem Geschmack und ernstem Studium übertrifft. Er hat sich im Süden und mitten unter den Eindrücken südlicher Kunst und Religion als eine nordische Natur bewährt; man rühmt ihn als den Choragen der wenigen neuern Bildner (wie Bissen, Freund u. A.), welche über den Göttern Griechenlands ihre vaterländischen nicht vergassen, sondern unsrer Zeit zeigten, wie unsre eigenen Gottheiten (die skandinavischen und germanischen) ausgeschaut haben. Da treten uns in der Werkstatt des schwedischen Meisters mit der Kraft und Fülle der Ursprünglichkeit und des Volksthumes die Nordlandsgötter Odin, Baldur und Thor entgegen. Baldur steht vor uns da als ein Jüngling von hoher Schöne, so zu sagen als ein Adonis des Nordens, mit halblangem wallenden Haare und einer Blumenagraffe in der Krone, sein Oberkörper unbekleidet oder vielmehr das Gewand von demselben an beiden Seiten zurückgeschlagen, um zu zeigen, dass die von den Beherrschern der Asenburg in heiterem Spiele auf ihn, den Unverwundbaren, entsendeten Pfeile zersplittert im Gefälte seines hüftumhüllenden Mantels hängen geblieben sind. Hier bietet sich uns das vollkommene Bild einer kräftigen Jugend, um deren Besitz die Schönheit, der Ernst und die Heiterkeit mit ihren Gaben ringen; die Formen sind breit und gross, die Massen des Gewandes nur da schwer, wo dessen Fall es bedingt; die Bewegung ist äusserst einfach, aber edel und ausdrucksvoll, und die ganze Gestalt ergreift das Herz. Thor daneben, der Herkules des Nordens, welcher in der Saga als Donnergott erscheint, ist das Bild herausfordernder männlicher Kraft; ein Bockfell über Kopf und Schultern, um die Hüfte gebunden, den zermalmenden Hammer über der linken Achsel haltend, den Kopf kühn emporgewandt, die Rechte zur Faust geballt, tritt er uns mit mächtigem Schritt entgegen. Seine Hände decken eiserne Halbhandschuhe, und seine Füsse sind bestiefelt. Die Formen sind durchaus gedrängt und stark entwickelt. Weiterhin sehen wir Odin (Wodan), den Götterfürsten, den nordischen Zeus mit niederwallendem Barte und dem mit der Herrscherbinde geschmückten Helme, an dessen Seiten sich zwei Raben zeigen. Sein Blick geht sinnend niederwärts. Panzer und Mantel bedecken den Göttergott; in der Linken hält er den Schild, in der emporgehobenen Rechten die Lanze. So tritt uns in dieser Gestaltendreiheit die ganze Grösse der Nordlandssage entgegen; wir sehen zum Erstenmale die altnordischen Götter statuarisch leibend und lebend aus ihrer Dämmerung ans Licht treten und können nicht anders als hocherfreut sein, dass ihnen, den wildgewachsnen, gar nicht nebenbuhlen wollenden Vettern der glatten Olympier, von einem so berufenen Genius der Spiegel vorgehalten worden ist. Möge Fogelberg fortfahren in der Neubildung der skandinavisch-germanischen Gottbegriffe, unbekümmert um den Einwand der Misslichkeit des Unternehmens, Gegenstände eines untergegangenen Volksbewusstseins mit den Hilfsmitteln der Fantasie beleben zu wollen. Des Meisters hoher Beruf zur Darstellung jener Naturgewalten von unbeugsamer Kraft liegt schon zu klar ausgesprochen vor, als dass man ihm diese neueröffnete Welt der Bildnerei widerrathen dürfte. — Fogelberg ist übrigens ein ebenso gründlicher Kenner wie ein warmer Verehrer der antiken Kunst. Davon zeugen sein Apollo und seine Venus mit dem Apfel (beide Statuen voll Anmuth, ohne süsslich zu sein, edel gedacht und höchst sorgfältig ausgeführt), das sehr freundliche Figürchen eines schalkhaften Liebgottes, der in einer grossen von einem Delfin getragenen Muschel sitzt, die ihm zugleich als Schirm dient (bei Hrn. Björkman in Stockholm), und Eros und Hymen, welche zwei Schmetterlinge verbinden und ebenso anmuthig in den Linien als fein in der Bewegung sind. — Ein drittes Feld, in welchem F. seine Meisterschaft erprobt hat, ist das der Bildnissgestaltungen geschichtlicher Personen aus neuerer und neuster Zeit. Unter seinen derartigen Leistungen heben sich hervor: die für die Stadt Gothenburg geschaffene Kolossalstatue Gustav Adolfs (ganz in der Tracht der Zeit dieses Heldenkönigs, mit Federhute und Lederkoller, die linke Hand in die Seite gestemmt, die Rechte ausgestreckt wie im Bewusstsein des Herrscherberufes, — eine so ritterliche Gestalt, dass man meint, die alten Nordlandsgötter müssten ihn trotz dem abweichenden Bekenntnisse in die Herrlichkeit ihrer Walhalla aufnehmen) und die dagegen freilich fremdartig erscheinende, wenn auch trefflich ausgeführte Statue Karls XIII. im prunkenden Königsornate mit zugetheiltem Lorberkranze, vieler Ordenspielerei auf der Brust, Scepter in der Rechten und Constitutionsakte in der Linken. — Im J. 1845 besuchte F. die schwedische Residenz wieder (von deren Akademie er den Titel Professor

hat) und verweilte auf der Rückkehr nach Italien auch in deutschen Kunststädten, namentlich zu München, wohin seine in Rom zusammengebrachte auserlesene Sammlung von Terracottafiguren infolge königlichen Ankaufs gekommen ist.

Fohr, Filipp und Daniel, Gebrüder, s. im Art. *Landschaftmalerei.*

Föhr, Insel in der Westsee, merkwürdig durch ihre Grabhügel, welche als Fundstellen nordischer Alterthümer die Aufmerksamkeit unsrer Forscher auf sich gezogen haben. In einem solchen Grabe aus der skandinavischen Heidenzeit fand man neuerdings z. B. eine Urne voll verbrannter Gebeine, auf welchen eine nach dem Ausglühen zusammengedrückte Eisenbuckel lag, die vermuthlich zur Kopfbedeckung oder zum Schilde gehörte; über der Urne aber lagen vier Bruchstücke eines merkwürdigen eisernen Schwertes, dessen Handgriff eine kurze Parirstange und einen grossen Knopf hatte. Die Klinge war 30 Zoll lang gewesen; die Bedeckung des 8 Zoll langen Hangriffes war verzehrt oder vielmehr verbrannt, denn man konnte deutlich vermerken, dass das Schwert im Feuer gelegen hat und dass es dann zusammengebogen und zerbrochen worden ist, um es über die Urne legen zu können und zugleich wohl um es unbrauchbar zu machen für jeden Andern, der etwa als Feind das Heidengrab stören und der Heidenasche die Ehre, die mitbegrabene Waffe rauben wollte.

Föhren, Fichten. Hauptwerk hierüber: Lamberts *Description of the genus Pinus, London* 1803. Der wichtige artistische Theil dieses Werks besteht in wundervoll ausgeführten Farbenblättern von der Hand des berühmten Pflanzenzeichners Ferd. Bauer.

Föhrenbach, gewerbfleissiges Städtchen im Badischen, oberhalb des durch seinen schönen Wasserfall berühmten Tryberg liegend, ein ächter schwarzwälder Ort in schier schauerlicher Einsamkeit, erquicklich aber für den, welcher die Schwellen der einfachen Wohnungen überschreitet. Hier schaltet und waltet die merkwürdige Schnitzbildnerfamilie Heer, aus welcher ein begabter Schüler und Gehilfe Schwanthalers stammt. Es ist der zweite Sohn des greisen Figurenschnitzlers Heer, bekannt durch Schnitzwerke für das Schloss zu Baden-Baden, die er neuerdings während eines Besuchs im Vaterhause ausgeführt hat. Föhrenbach ist auch der Betriebsort des weit und breit bekannten Spieluhrenmachers Welde, dessen Werkstätte nicht minder beachtenswerth ist.

Foist, der Heilige, wird dargestellt als Pilger mit dem Stocke in der Linken und mit der Königskrone in der Rechten. So erscheint er z. B. auf einem Blatte des Israel van Meckenen.

Foix, Hauptstadt des Departements der Arriège, liegt malerisch am Fuss der Pyrenäen und wird von einem Felsen überragt, der das alte von drei gothischen Thürmen flankirte Schloss der vormaligen Grafen von Foix trägt. Nahe bei diesem alten Orte der Stahlhammer St. Antoine, welcher jährlich über 300,000 Kilogrammes liefert.

Fokke, Simon, ein sehr gewandter Zeichner und Stecher, der im vor. Jahrh. in Holland blühte. Nach Ribera stach er den „Jakob, der die Schafe Labans hütet" (für das Dresdener Galleriewerk), nach Pieter Breughel eine Winterlandschaft, nach Hendrik Averkamp Land- und Seestücke, nach Josef Vernet Hafenansichten etc. Täuschend sind seine Handzeichnungen à la Berghem. In der Rumohrschen Samml. zu Dresden fand sich eine sehr schöne Zeichnung von Fokke: die Ansicht von *Hot te Zuildr naar den ingang* 1731, mit Feder und Tusche ausgeführt im Jahre 1735. Dies nette Blatt maas 9 Z. 9 L. in der Breite bei 6 Z. Höhe.

Foley, J. H., ein englischer Bildhauer neuester Zeit, der in der Figur einer am Wasser stehend gedachten, ihre Füsse benetzenden Jungfrau, sowie in einer Gruppe „Bacchus und Ino-Leukothea" sehr viel Sinn für Schönheit der Bewegung und für Entwickelung der Körperformen mit fast einseitiger Werthschätzung derselben offenbart hat.

Foligno oder Fuligno (lat. *Fulgineum*), Vaterstadt des Erzvaters und Grundtonangebers der Umbrischen Malerschule. Diese seit 1439 dem Kirchenstaat einverleibte, in den Jahren 1831 und 32 stark durch Erdbeben beschädigte Stadt liegt in einem fruchtbaren schönen Thale und weist mehre durch Werke der Kunst interessante Kirchen auf. Von Niccolò Alunno (*Niccolò da Foligno*), jenem Vorgänger des Perugino, haben sich in der Augustinerkirche die Haupttafeln eines seiner spätesten Altarwerke (aus dem J. 1492) erhalten: die Heilandsgeburt und darüber die Auferstehung, mit Heiligen zu beiden Seiten. (Die Altarstaffel, sehr bewegte Leidensgeschichtbilder enthaltend, ist der Kirche entwandert und ins Pariser Museum gekommen.) Fresken Alunno's findet man noch in Sta. Maria fuori la porta, doch sehr verstümmelt. Das Kloster delle Contesse, adeliges Fräuleinstift, hat eine der h. Anna geweihte Kirche, deren Kuppel vom Meister Bramante herrührt. Hier befand sich 1565 — 1798 das noch heute die *Madonna di Foligno* heissende, jetzt im Vatikan

aufgestellte grossartige Madonnenbild, welches von Raffael 1511 für Sigismondo Conti gemalt und durch eine Enkelin des Donators, Anna Conti, 1565 nach F. gebracht worden war. (1798—1813 befand es sich als Beutestück in Paris, wo es durch Hacquin vom Holz abgelöst und auf Leinwand übertragen und durch Matthias Roeser restaurirt ward.) In der Nähe Foligno's eine interessante Höhle mit Tropfsteinbildungen, ferner das Oertchen Monte Falco mit den Kirchen S. Francesco und S. Fortunato (worin Gemälde von *Fiesole* und *Benozzo Gozzoli*) und der Flecken Nocera (in dessen Hauptkirche sich die grosse Kindanbetung vom J. 1483 befindet, die zu *Niccolò Alunno's* vorzüglichsten Leistungen zählt).

Folkema, Jakob, ein verdienstlicher holländischer Stecher, dessen Leben in die Zeit von 1692 — 1767 fällt. Er war der Sohn eines Goldschmieds, arbeitete eine Zeitlang unter B. Picart und dann selbständig zu Amsterdam. Seine besten Blätter finden sich im ersten Galleriewerke: der Kristus nach Cima da Conegliano (damals Bellini benannt), das Porträt des Goldschmieds Morett nach Holbein (damals für Lodovico Sforza von Lionardo da Vinci geltend), eine Madonna nach Tizian und die Petrusmarter nach N. del Abbate.

Folo, Giovanni, ausgezeichneter Stecher aus Volpato's und Morghens Schule, geb. 1764 zu Bassano, gest. am 7. Juli 1836 zu Rom, wo er Mitglied der Akademie von San Luca war. Seine trefflichen Blätter sind meist grossen Formats. Darunter ragen hervor: die Andreasmarter nach Domenichino, die Madonna de' Candelabri nach Raffael, die Mater dolorosa nach Sassoferrato, die betende Muttergottes nach Demselben, die Zeit als Enthüllerin der Wahrheit nach Nicolas Poussin, der Kindermord nach Demselben, Erzengel Michael nach Guido Reni, Diana im Zelte von den jagdlustigen Nymfen bestürmt nach B. Nocchi, der Triumf des Silen nach Rubens, das Wunder zu Naim nach Caracci, ein Theil des Scipiotriumfes nach dem Gemälde von Pierin del Vaga im Palazzo Doria, Kristus am Kreuze mit Maria und Johannes nach Michelangelo, der wüthende Herkules nach Canova, Kristus nach Thorwaldsen etc.

Foltz, Filipp, geb. 1805 zu Bingen am Rhein, zählt zum Münchner Künstlerkreise und ist einer unsrer schätzbarsten lyrischen Maler, in dessen Compositionen sich viel von dem offenbart, was den Geist der nordländischen Romantik karakterisirt. Zu seinen schönsten Schöpfungen gehören: die enkaustisch ausgeführten Gemälde des Servicezimmers der Königin im Münchner Königsbau, welche uns Darstellungen nach Bürgers Balladen bieten (Bruder Graurock und die Pilgerin, Weiber von Weinsberg, Ritter Karl von Eichenhorst, Leonardo und Blandine, und das glokkentonige Lied vom braven Mann); die harrende Königstochter nach Schillers Taucher (schön wenigstens in der Auffassung, wenn auch in der Ausführung nicht ganz befriedigend); zwei Scenen aus Schillers „Gang nach dem Eisenhammer" (der Gräfin Auftrag an Fridolin, und der fromme Diener als Sakristan); der „Tod des Ritters Toggenburg"; der Graf von Habsburg (alle diese Scenen nach Schillerschen Balladen im Schreibzimmer der Königin im Münchner Residenzbau); den Gipfel der Foltzischen Kunstkraft aber bezeichnet das herrliche grosse Bild nach Uhlands Sängerfluch, das er nach einem zweijährigen Besuche Italiens Ende 1838 zu München ausstellte. Es schildert voll lebendiger Kraftentwickelung den Augenblick, wo der grausame tigerartig auffahrende König in seiner Wuth dem blühenden Sängerjünglinge das Schwert in die Brust wirft, der alte Vater den Sinkenden umfängt, die Königstochter in Ohnmacht vergeht und alle Diener erstarrt dastehen. Klar in der Darstellung und höchst gelungen im Ganzen wie im Einzelnen, macht dies Gemälde entschiedenste Wirkung. (Man sieht es nun im Museum der Stadt Köln, wo es sich in würdiger Gesellschaft, neben Bendemanns trauernden Juden und Lessings Klosterhofe, befindet. Der Kölner Kunstverein hat danach eine Steinzeichnung von Franz Hanfstängl erscheinen lassen.) Eine Perle romantischer Malerei ist ferner die warme Abendlandschaft, wo man einen Ritter, dessen Rosse unten am Hügel harren, mit seiner Braut unter schattenreicher Buche vor dem Pförtlein der väterlichen Burg im Minnegespräch bemerkt, während die Ferne uns eine bezaubernde Aussicht auf Münster, Stromburgen und Bergschlösser bietet, welche im Golde der scheidenden Sonne stralen (beim Grafen Arco zu München). Rühmend ist auch der rührenden Schilderung zu gedenken, wo uns Foltz eine Fischerin mit ihrem Knaben am Achensee vorführt. Sie erharrt in grössier Bängniss beim Ausbruch eines fürchterlichen Unwetters ihren Mann, der eben in einem schmalen Nachen über den wogenschlagenden See heimkehrt. Anmuthende Idyllen bieten zwei schöne Alpenlandschaften, deren eine „Jäger und Sennin in trautem Gekose" zeigt (beim Gafen Arco), während auf der andern eine Sennin vor ihrer Hütte sehnsuchtvoll den rückkommenden Bua erwartet (bei Hrn. von Eichthal). Endlich ist die schöne Zeichnung zu er-

wähnen, in welcher Foltz den „Abschied des zum König von Griechenland erhobenen Prinzen Otto aus dem väterlichen Hause zu München" geschildert hat. Diese Composition, welche 42 Bildnisse enthält, kann als ein Hauptwerk Foltzens betrachtet werden; Anordnung und Ausführung sind vortrefflich, und die Hauptgruppe ist ganz was sie sein soll, ergreifend und rührend wahr. Verbreitet ist diese Scheidescene durch ein grosses Blatt vom Lithografen Bodmer. Derselbe Steinzeichner hat nach Foltz wiedergegeben den „Dichter Bürger mit seiner Molly", den „frommen Fridolin" und den „Ritter Toggenburg" (alle drei nach den Gemälden in den Zimmern der bairischen Königin), sowie den „Ritter mit seinem Liebchen" (nach dem Bilde beim Grafen Arco). Friedrich Hohe hat nach Foltz lithografirt den „Gemsenjäger" und den „Gebirgsschützen mit der Sennin."

Fondi (*Fundi*), ein altes schönliegendes, in der Neuzeit als Räubernest verrufenes Städtchen in der Terra di Lavoro, zwischen Neapel und Terracina, ist interessant durch seine kyklopischen Mauern sowie durch viele schöne Denkmale aus dem Mittelalter. Die alterthümliche Kathedrale (vielleicht mit Resten der in den Briefen des Presbyters Paulinus von Nola beschriebenen bildreichen Basilika) hat schöne Säulen und Nebenaltäre, eine Thür mit Basreliefs, einen antiken Sessel, ein ganz mit Mosaik ausgelegtes Lesepult, und einen von drei graziös bewegten, reich und edel gewandeten Karyatiden getragenen Sarkofag mit drei als Medaillons angebrachten Heiligenbrustbildern. Auf jeder Seite dieses Sarkofags steht ein Engel, der mit der einen Hand einen Vorhang zurückzieht, mit der andern ein Rauchfass schwingt. Zwischen ihnen auf dem Sarkofage steht ein kleiner Sarg oder ein Paradebett, wo hinter dem zurückgezogenen Vorhange ein schöner geharnischter Ritter ausgestreckt ist, in dessen Zügen eine merkwürdig ergreifende Ruhe liegt. Das Ganze (Grabmal eines Grafen von Fondi) befindet sich unter einem gothischen Bogen, der ein Kreuzgewölbe bildet, das blau ausgemalt und mit goldenen Sternen verziert ist. In derselben Grabkapelle ist auch ein altes goldgrundiges Bild, eine schöne Verkündigung nebst zwei Heiligen. In einer andern Kirche sieht man eine Himmelfahrt Mariens, die von Pinturicchio zu sein scheint, neben andern alten schönen Gemälden und Bildwerken. Die meisten Bilder sind freilich restaurirt und modernisirt; nur was davon noch als Ruine besteht, spricht mit ächter Schönheit an. In den Ruinen eines Klosters liegt die Mauth, deren Hof einst Kirche oder Refektorium war, denn man sieht noch Mauern mit schönen reichen Fenstern und einzelnen Ornamenten. — Des Ortes Fundi geschieht schon Erwähnung in den Gedichten des Horaz und Martial, wie in den Schriften des Strabo und Plinius, und zwar des guten Weines wegen. In einer nahen Höhle fristete (laut Tacitus) Sejan dem Tiberius das Leben. Dann lebte und lehrte in einem Dominikanerkloster bei Fundi der heil. Thomas von Aquino, dessen Zelle man noch zeigt. Kaiser Friedrich der Rothbart erstürmte einst die Stadt und liess sie durch seine Mannen ausplündern, welche Scene man in einer der Kirchen dargestellt findet. Später, im J. 1534, wurde Fondi fast ganz von einer türkischen Flotte zerstört, welche die durch ihre Schönheit berühmte Giulia Gonzaga, Gräfin von Fondi, entführen wollte. Von dieser Giulia scheint noch ein Abglanz hier über den Weibern zu stralen. Es sind viele schöne Frauen hier, mit wunderschönem Haar (aber fast alle blond oder hellbraun und ins Rothe spielend), das sie in Flechten mit bunten Bändern durchwunden und mit einer grossen Silberspange festgehalten tragen.

Fondiken (französ. Fontiques) heissen die Gemeinhäuser der europäischen Kaufleute zu Alexandria in Aegypten. Es sind grosse Umfassungen eines Hofes, der ganz mit Hallen, durch die man in die Comptoirs gelangt, umgeben ist.

Fonseca, der einzige bedeutende Maler im heutigen Portugal. Wir können nur die dürftige Notiz beifügen, dass dieser Portugiese seine Studien in Rom gemacht hat. Graf Athanas Raczynski spricht von ihm in einem Aufsatze über die Lissaboner Kunstausstellung vom J. 1843. Vergl. das zu Paris gedruckte Werk des Grafen R.: „*Les arts en Portugal.*"

Fontainebleau, Schloss und Stadt im Departement der Seine-Marne, 14 Stunden von Paris, auf der Strasse nach Lyon. Der in einem waldumkränzten Thalgrunde liegende weltberühmte Schlosspalast ist ein Aggregat von Bauwerken vom 13. bis 18. Jahrhundert, denn von Louis VII. bis Louis XV. haben fast alle französischen Könige kürzer oder länger in Fontainebleau gewohnt und im Styl und Geschmack ihrer Zeit daran gebaut. Indem F. Proben von Architektur, Plastik und Malerei aus den verschiedensten Regierungsepochen bietet, gewährt es so zu sagen eine Musterkarte der französischen Kunstgeschichte. Freilich hält es schwer aus diesem Durcheinander das unter Ludwig dem Jüngern, Ludwig dem Heiligen und Franz dem Ersten Entstandene herauszufinden, wogegen sich die durch den zweiten und vierten Heinrich, durch den vierzehnten und funfzehnten Ludwig vorgenommenen Veränderungen und

Vergrösserungen leicht verfolgen und genau feststellen lassen. Das alte Schloss Filipp Augusts und des heil. Ludwig bestand, wie alle gleichzeitigen Schlösser, aus einem mächtigen Thurme oder Donjon mit einem Ringe von zinnengekrönten, durch Eckthürme verbundenen Mauern. Der von Jacques Androuet-Ducerceau (in „*Les plus excellents bâtiments de France*", *vol. II.* der Ausgabe von 1607) gegebene Grundriss des Schlosses um 1570 lässt in der regelmässigen Form des Thurmhofes (*Cour du donjon*) den Umfang der Hofburg Ludwigs des Jüngern und Ludwigs des Heiligen erkennen. Der dicke Pavillon, der nach dem heil. Ludwig benannt ist und den die Nachfolger dieses Königs stets bewohnt haben, war mit Thürmen flankirt, wovon nur einer noch übrigist. Das sogen. goldne Thor (*la porte dorée*) und der Halbzirkel der Saturninkapelle, welche auf dem Grundbau alter Burgthürme errichtet sind, beschreiben nebst der Porte dauphine (die an die Stelle des alten Thoreinganges und der Zugbrücke getreten ist) den ganzen Umkreis des ursprünglichen Schlosses, dessen Thürme oder damit verbundene Gebäude (vielleicht aus der Zeit des baulustigen Königs Karl V.) eine Umfassung von elliptischer Form bildeten, wonach dieser alte Burghof auch den Namen der *Cour ovale* erhielt. Franz I. und später Heinrich IV. veränderten ihn dermaasen, dass er nun nicht mehr ein ganz von hohen Gebäuden und Mauern eingeschlossenes Oval, sondern ein Hufeisen bildet, das auf der Morgenseite nur von einer niedrigen Gallerie mit einer Terrasse und von einem offenen Thorwege begrenzt wird, durch welchen Luft und Sonne in diesen alten Zwinger dringen. So leicht sich die Stelle des ursprünglichen Schlosses angeben lässt, so schwer hält es dagegen dessen Grundriss zu ermitteln oder gar dessen Aufriss herzustellen, da der Altbau ganz in Neubauten verbaut und in völlig abweichendem Style umgebaut ist. Man hätte selbst von dem Schlosse, das Franz der Erste verschönte und fast verdoppelte, einen vagen Begriff, wäre nicht in der von diesem Könige erbauten und nach ihm benannten Gallerie das eine authentische Ansicht bietende Wandbildchen aus jener Zeit vorhanden. Dies merkwürdige Architekturbild (hoch 12 Z., br. 14 Z.) gehört zur Ausschmückung der von Rosso und Primaticcio angeordneten und angefertigten Franzgallerie, ist entweder *affresco* an Ort und Stelle gemalt oder als Temperabild in die Wand eingelassen, wo es von einem reich gezierten vergoldeten Stuckrahmen eingefasst wird, und rührt vielleicht von Vignola (der erst Maler war und z. B. die Hintergründe der von Primaticcio für die Ulyssesgallerie componirten Bilder ausführte), wenn nicht von Maitre Charles (einem als trefflich gepriesnen Ansichtenmaler) oder von Bernard de Palissy. Leider ist es durch schlechte Uebermalung mit Oelfarben verdorben, doch lässt es noch die alte Meisterhand erkennen, die ein treffliches Verständniss in Perspektive, Zeichnung und Architektur und selbst geistreiche Behandlung in der Staffirung mit Figuren und Thieren zeigt. Die Ansicht ist aufgenommen vom grossen Weiher aus, der den Vorgrund des Gemäldes abgibt und den Fuss der Terrasse bespült, welche vor dem Schlosse mit der Franzensgallerie parallel läuft. Zur Rechten ist der Weiher von einem Damm eingefasst, der mit vier Reihen junger Bäume bepflanzt zur Porte dorée hinführt, die der Farbenton als einen Neubau andeutet. Rechts davon bemerkt man ein in der Gartenmauer durchgebrochenes Thürlein, das sich auch in Ducerceau's Grundrisse findet und noch zu Heinrichs des Vierten Zeit dawar. Weiter rechts vom goldnen Thore sieht man alte Gebäude (die bald nachher einer Festhalle Platz machten), überragt von einem dicken viereckigen Pavillon, der zur andern Seite des ovalen Hofs gehört und mit runden Thürmen flankirt ist. Zur Linken stösst der Pavillon des goldnen Thoreinganges unmittelbar an das damals schon umgebaute Schloss Ludwigs des Heiligen, das flankirt ist durch einen dicken Rundthurm, hinter dem die Spitze eines andern Thurmes oder höhern Pavillons vortritt. Derselbe befand sich in der Ecke des Brunnenhofes (der *Cour de la Fontaine*) und stand in Verbindung mit der neuen Gallerie, die Franz I. eben errichtet hatte auf einer vorspringenden Terrasse, welche von zwölf Rundbogenarkaden getragen ward, die man zugedeckt zu haben scheint, als man den sonst mit der Wasserfläche des Weihers horizontalen Boden erhöhte. Die Fasade der auf diesem alten terrassenartigen Damme gebauten Franzensgallerie gleicht bis auf Weniges der noch heute zu sehenden, stimmend mit den Abbildern von Ducerceau und Israel Silvestre. Sie stösst links an einen dicken quadratischen Pavillon und andre Gebäude, die rechtwinklich umbiegen und den Brunnenhof auf dieser Seite umschliessen. So sah das Schloss Franz des Ersten aus, wie es vor 1540 unstreitig von französischen Baumeistern erbaut worden war. Natürlich fehlen in jenem Gemälde die Zufügungen und Verschönerungen des Schlosses, die der König später veranstaltete; man sieht weder den schönen Brunnen, welcher der Cour de la Fontaine den Namen gab, noch den grossen Ballsaal, selbst nicht die Saturninkapelle in ihrer jetzigen Gestalt. — Man zählt über zwölf Schlösser, welche Franz I. neu

reichenden Bogen stützen. Eine Säule trägt das Datum 1528, das in arabischen Zahlen an einem mit sehr schön gearbeiteten Waffenbündeln verzierten Knaufe ausgehauen ist. — Durch die goldene Thorhalle zog bekanntlich Karl V. im J. 1539 in Fontainebleau ein. Primaticcio hatte den Durchgang mit Fresken aus der griechischen Mythologie geschmückt. Diese Bilder, welche durch das übertrieben Schlanke und Graziöse der Figuren genannten Meister verrathen, sind durch Kupferstiche aus den J. 1540 und 44 (mit der Angabe *Bologna inventor*) bekannt, an Ort und Stelle aber theils durch den Einfluss der Zeit, theils in Folge übelster enkaustischer Restauration nicht mehr geniessbar. In einem Zimmer über der Thorhalle findet man eine zweite Gemäldereihe von Primaticcio. Dies Lokal heisst nach der Maitresse Franz I. das „Zimmer der Frau von Etampes", nach dem Freskenschmuck aber das Alexanderzimmer. Die Bilder bieten sehr freie Vorstellungen aus dem Privatleben Alexanders des Grossen. So sieht man z. B. die Amazonenkönigin Thalestris die letzten Hüllen abwerfen und zum Helden ihrer Wahl ins Bett steigen. Die Kampaspe tritt zweimal verführerisch auf: einmal in der Vermählung mit Alexander, dann bei ihrer Uebergabe an Apelles. Durch Abel de Pujol sind diese Wandbilder nach grösster Verderbniss 1835 enkaustisch erneuert worden, aber so todtenfarbig, dass sie nun ganz spukhaft wirken.

Von besonderm Interesse für die Kunstgeschichte ist sodann die ebenfalls unter Franz I. umgebaute Kapelle des heil. Saturnin. Sie zählt zu den ältesten Theilen des Schlosses und ist seit Franzens Zeit eine Doppelkapelle, bestehend aus Unter- und Oberkirche, die nicht durch Ausgänge verbunden, sondern von einander völlig getrennt sind. Die eine war für die Königsfamilie und deren Hofstaat, die andre für die Domestikensippe bestimmt. Die alte Kapelle dient der neuern zum Unterbau. An der unregelmässigen Anlage, an den fantastisch gebildeten Kapellen, deren rohe Form auf das 12. Jahrh. deutet, erkennt man, dass die erste Kapelle noch auf derselben Stelle steht, wo sie im J. 1169 durch den nach Frankreich geflohenen Erzbischof Thomas Becket geweiht worden. Vom ursprünglichen Baue ist nichts mehr übrig als die gedrückten Gewölbe und die dreitheiligen Fensterkreuze, die neuerlich Glasgemälde erhalten haben (drei zu Sevres ausgeführte Heiligenfiguren nach Zeichnungen der verst. Prinzessin Marie). Das Schiff hat die Form eines Parallelogramms und endigt in Polygonschluss. Gewaltig dicke Pfeiler tragen die Tonnengewölbe und bilden im Innern neun Kapellen. Die äussern Strebepfeiler sind augenscheinlich unter Franz I. geschmückt und vielleicht sogar verstärkt worden. Ihre Vorder- und Seitenfronten zeigen composite Kapitelle, an den Ecken mit Hirschköpfen (einem der Zeichen des Königs Franz), wozwischen ein grosses geblümtes, mit einer Franziskanerschnur umwundnes *F* erscheint. — Die obere Kirche (laut Kolloffs Beweisführung nicht von Serlio, wie lange dem Abbé Guilbert nachgeschrieben worden ist, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach von einem einheimischen Architekten erbaut) gehört zu den kostbarsten Baudenkmalen der französischen Renaissance, ist aber leider gleich der Unterkapelle durch vielfache Veränderungen verdorben. Der Innerbau zeigt zwei Säulenstellungen übereinander, die erste mit dorischen Pilastern, die zweite mit Säulen von korinthischem Verhältniss, deren Gesims aber dem dorischen ähnelt. Die Base dieser Säulen ruht auf dem Knaufe der untern Halbsäulen. Die Kapitellmuster sind äusserst mannichfaltig; ihr äusserer Umriss hat zwar den korinthischen Zuschnitt, aber statt der Schneckenzüge und Akanthusblätter sieht man die Köpfe alter bärtiger Männer oder die von Engeln, welche mit ausgebreiteten Flügeln Kelch und Hostie beschirmen. Um den Chor herum findet man geflügelte, je nach der Knaufbiegung anmuthig bewegte Genien, die sich bei den Händen halten und unter Blumengewinde und Rosetten in lustigem Reigen zu drehen scheinen. In allen diesen Kapitellskulpturen herrscht ein so richtiges Gefühl für die Formen und die Bewegung der Figuren, ein solcher Reichthum und Schönsinn in den Ornamenten, dass ihre Ausführung durchaus auf einen ausserordentlichen Künstler schliessen lässt. Das Schiff hat auf beiden Seiten halbrunde Abschlüsse, deren senkrecht auf die Säulen aufsitzende Gurtbogen bündelweis im Scheitelpunkte des Tonnengewölbes zusammenstossen. Am äussern Chorschluss ist interessant die sinnreiche Anwendung des aus der Gothik bekannten Systems der geschmückten Strebepfeiler. Hier sieht man einmal antike Ordnungen zu solchem Zwecke mit grossem Takt und Geschick verwendet. Für ein Wunderwerk der Baukunst galt die über Mitten des Kapellendachs sich erhebende Thurmhaube, deren Druck aber dem Gewölbe so schädlich ward, dass sie Abbruch erfahren musste. (Eine Idee davon gibt die skizzenhafte Zeichnung der Saturninkapelle im o. a. Werke des Androuet-Ducerceau.) 1545 stand die Oberkapelle mit ihrem zierlichen Chorschluss vollendet. Sie zeichnete sich durch die Schönheit ihrer Bauverhältnisse, durch die Kühnheit ihres Gewölbes und ihrer Kuppel, durch

die Reinheit ihrer Profile sowie durch die saubere Vollendung ihrer reichen Steinmetzarbeiten aus. Unter Heinrich II. aber, Franzens kunstliebendem Sohne und Nachfolger, ward die Einheit und das schöne Ensemble ihrer Anlage zerstört durch Einfügung einer Orchestertribüne; später, unter Heinrich IV., ward die Kirche reich mit Vergoldungen und Malereien geschmückt und so der Karakter ihrer ursprünglichen Verzierung völlig verwischt. So blieb sie bis 1812, in welchem Jahre das Innere verstümmelt ward, indem man es zum Bibliothekzimmer herrichtete. Trotzdem macht noch das Schiff mit der reichkassettirten Gewölbdecke durch die geschmackvolle Gegensetzung und Verschmelzung der Farben und Vergoldungen eine gute Wirkung.

Ein herrliches Denkmal der Renaissance ist ferner der auf der Nordseite des Thurmhofes befindliche Prachtsaal, welcher als Ballsaal Heinrichs II. berühmt ist. Er verdankt seine ganze Ausstattung diesem Könige und gibt noch heute reiches Zeugniss von den wunderbaren Resultaten, welche das glückliche Ineinandergreifen der verschiedenen Kunstzweige im 16. Jahrhundert zu bewirken vermochte. Seine Länge beträgt 90, seine Breite 30 Fuss. Die flache Decke aus Nussbaum, ein Muster vollendeter Schnitzarbeit, besteht aus 27 grossen Achteckfeldern, worin Lilienwappen, Devisen, Sinnbilder und Namenszüge Heinrichs II. und der Diana von Poitiers (seiner *femme de campagne*) erscheinen, was alles mit Gold und Silber aufgehöht sich von farbigen Gründen oder vom Holze selbst abhebt und durchweg den Schönsinn der Renaissance offenbart. Um den Saal läuft ein prachtvolles Wandgetäfel aus Eichenholz, das sich durch kleine kannelirte Pilaster in grosse Fächer abtheilt, wo in kleinern mit Goldleisten verzierten Rahmen das Königswappen und die drei verschlungenen Halbmonde nebst den übrigen Sinnbildern Dianens von Poitiers geschnitzt sind. Das glückliche Gemisch von Gold, Silber und Holz im ganzen Saale macht köstlichste Wirkung. Ueber der Eingangsthür ist eine die ganze Saalbreite durchlaufende, von zierlichen Kragsteinen getragene Orchestertribüne mit gutgeschnitztem reichvergoldeten Holzgeländer; am andern Saalende aber befindet sich der grosse bis an die Deckenfelder reichende Prachtkamin, der, ausgezeichnet sowohl durch den monumentalen Karakter seines Ensembles als durch die feine Eleganz seiner Details, gewiss als das bedeutendste Kunstdenkmal dieser Art aus der Epoche der Renaissance zu betrachten ist. — An den breiten Pfeilern, welche die den Saalumfang bedeutend vermehrenden Seitenarkaden trennen und zugleich stützen, befinden sich acht mythologische Freskobilder; hinter der Orchestertribüne ein grosses Fresko, das in figurenreicher Zusammenstellung ein Concert schildert und uns alle im 16. Jahrh. übliche Instrumente vor Augen bringt; endlich zu beiden Seiten des Kamins vier Gemälde, darunter ein Jäger in damaliger Tracht, der einem grossen Luchse zu Leibe geht, und die nackte Diana von Poitiers mit dem Halbmond auf dem Haupte, sitzend mit Amor auf einem grünen Hügel unter Flammen, welche nebst dem angeketteten Cerberus im Hintergrunde auf den Tartarus anspielen. Kolloff ist geneigt, alle die bisher auf Primaticcio's Rechnung gebrachten Bilder des Ballsaals, weil sie einen kräftigern gesundern Styl zeigen, dem gewöhnlich nur als Ausführer genannten Niccolo dell' Abbati auch in der Composition zuzuschreiben. — In den J. 1834 und 35 hat der Ballsaal vollständige Restauration erfahren, indem ihn Louis Filipp zur Vermählung des Herzogs von Orleans einrichten liess. Seitdem erscheinen Getäfel, Decke und Vergoldungen wieder in vollem Glanze; auch sind die Wandgemälde, welche durch eingedrungene Nässe schauderhaft gelitten hatten, nach Möglichkeit wiederhergestellt worden. Letztere mühsame, sehr gewissenhaft durchgeführte Arbeit verdankt man dem Mr. Alaux.

Die Franzensgallerie an der Nordseite des Brunnenhofes, 188 Fuss lang, 18 F. breit, erbaut im J. 1530, ausgeschmückt mit Malereien und Stuccaturen von Rosso de' Rossi und nach 1541 von Primaticcio, ist in Betracht ihrer innern Dekoration nur noch ein bloser Schatten von dem, was sie einst gewesen, wogegen sich ihr Aeusseres ziemlich unverändert erhalten hat. Die reiche Vergoldung ihrer künstlich abgefachten Decke, die feine Delikatesse ihres zierlich wie die Decke aus Nussbaum geschnitzten Wandgetäfels, die schöne Politur und Transparenz der Stuckarbeiten, das alles ist jetzt mit schmählicher Oelfarbe überkrustet und die Wirkung, Harmonie und karakteristische Behandlung der theils allegorischen, theils mythologischen Fresken ist unter Schimmel begraben und vernichtet. — Diese Gallerie Franz I. hiess die kleine zum Unterschied von der grossen, 456 F. langen, 18 F. breiten Gallerie, welche derselbe König an einer Seite des „weissen Rosshofes" anlegte. Sie war mit den Hauptwerken Primaticcio's und Niccolo's dell' Abbati geschmückt, nämlich mit den 58 Freskobildern aus der Geschichte des irrfahrenden Odysseus, wonach sie die Ulyssesgallerie hiess. Im J. 1738 ward diese Prachtgallerie muthwillig

niedergerissen, um Wohnungen für das erbärmliche Hofgesinde Platz zu machen. Ueberhaupt ist die jämmerliche Zopfzeit eine grössere Feindin der Monumente Fontainebleau's gewesen als selbst die Revolution, denn während diese meist Unwesentliches (wie die kön. Zeichen) vertilgte und nur nebenbei Werthvolles (Bildwerke und Prachtmobiliar) wegschaffte, stiftete jene den kläglichsten Schaden durch besagte Niederreissung der „grossen Gallerie", durch den Verbau der „Hirschgallerie", durch die Zerstücklung der „Rehgallerie" und durch die Uebertünchung der obgenannten „kleinen Gallerie" (der *Galérie de François*).

Unter Napoleon war Max. Jos. Hurtault von Hüningen vielfach mit Wiederherstellung und Erneuerung alter Schlosstheile beschäftigt. Namentlich besorgte dieser Baumeister die bedeutenden Restaurationen des Dianensaals im Schlosse und der Dianenfontaine im Parke, sowie man ihm auch die Herstellung des Fischteichpavillons, der *Cascades du Tibre* und der Kapelle im Walde verdankt. Auch unter dem Friedensnapoleon, Louis Filipp, sind manche Schlosslokalitäten wiederhergestellt worden; besonders hat man unter diesem Regenten an die verwitterten Fresken gedacht, deren alten Glanz zurückzuzaubern freilich unmöglich ist und die auch in der Periode ihrer Frische und Unversehrtheit meist nur eben den sehr bedingten Kunstwerth von durch Farbe und scenischen Inhalt sinnenschmeichelnden Prunkmalereien gehabt haben.

Durch die B rufung und Uebersiedelung italischer Künstler nach Fontainebleau bildete sich hier eine bedeutende Schule aus, als deren leidiges Haupt der famose Gypser und Maler Primaticcio von Bologna übel auf die ganze nachfolgende französische Kunst gewirkt hat. Vorgänger Primaticcio's als Oberwerkmeister der Kunstunternehmungen Franz I. in F. war der Florentiner Rosso de' Rossi, der die Kunstweise Michelangelo's um 1530 nach Frankreich brachte und hier als *Maître Roux* nationalisirt ward. Unter ihm arbeiteten: Dominique Barbier von Troyes (der zugleich Maler, Stuccateur und Kupferstecher war und bei den Italiänern der Domenico del Barbieri hiess), Louis Dubreuil, Michel Samson, G. B. Bagnacavallo (Sohn des berühmten Bartolommeo), B. Miniati, Luca Penni (Bruder des Fattore Raffaels) und der Stuckarbeiter Paul Pontius Trebati von Bologna; ferner die Meister Claude von Paris, Simon von Orleans und Laurent le Picard, welchen vielleicht die Schnitzwerke der Franzensgallerie angehören, wo sich im Gegensatz zu den manierirten Stuccaturen florentinischen Styls die nationalfranzösische Renaissance aufs Zierlichste ausprägt. Nach Rosso's Selbstvergiftung fielen 1541 alle Arbeiten in die Hände des intrikanten Primaticcio, der schon seit 1531 in F. mitthätig war und nun Oberaufseher der kön. Bauten ward. Unter Franz I. begünstigte ihn dessen Maitresse, die Herzogin v. Etampes, unter Heinrich II. die Nymfe dieses Königs, Diana von Poitiers, und zuletzt wurde er noch durch die Katharina von Medici während der Regierungen ihrer Söhne Franz und Karl mit Gnaden überschüttet. Bei solcher Hofwirthschaft ward es ihm möglich sich in Frankreich zum Beherrscher aller Kunstgebiete zu machen. Er versammelte einen förmlichen Hof von ältern Gehilfen und jüngern Schülern um sich, sorgte aber stets dafür, dass die erstern (die erprobten Künstler, die er in Folge des gewaltig wachsenden Umfanges seiner Aufgaben anzunehmen genöthigt war) nach vollendeter Arbeit auf die Seite geschoben oder in solcher Abhängigkeit erhalten wurden, dass er, der Oberhofkünstler, als alleiniger Urheber der unzähligen Werke genannt blieb, die zu F. von 1541 bis zu seinem 1570 erfolgten Tode zu Stande kamen. Er machte sich selbst den ihn weit überragenden, aber wie es scheint persönlich zu gutmüthigen Modeneser Meister Niccolo dell' Abbati dienstbar, wogegen ihm empfindlichere Naturen, wie der Florentiner Franz Salviati, bald Vale sagten. Das Danaergeschenk, was Primaticcio der französischen Kunst brachte und womit er deren schönere Blüte, die ächt volksthümliche, für lange Folgezeit verdarb, war jene die Elemente des Unnatürlichen und Unschönen bergende Manier, die er als Zögling Giulio Pippi's aus der Mantuanerschule davongetragen.

Von ähnlicher, wenn auch nicht so weitreichender Wirkung war die Thätigkeit, welche der florentinische Goldschmied und Erzgiesser Benvenuto Cellini gleichzeitig in Frankreich entfaltete. Aus seinen allbekannten Memoiren weiss man, dass er für Fontainebleau eine Prachtfontaine entwarf, welche eine nackte riesige Marsfigur (von 54 F. Höhe) mit dem Kopfe des Königs Franz zum Hauptschmuck erhalten sollte. Ohne Zweifel war sie für die Terrasse am grossen Weiher des Brunnenhofes bestimmt, blieb aber in Folge eintretender Kriegszeit, welche kein Geld für ein so gigantisches Erzwerk übrigliess, unausgeführt. Sodann kennt man aus seiner Lebenserzählung den Verzierungsplan für die Porte dorée. Sein Modell, wonach dieses Schlossthor verschönert werden sollte, zeigte über der Thür ein Halbrund, worin er

ses aber in den Louvre geschafft. Man sieht es jetzt in einem Saale des pariser Antikenmuseums, wo es im Halbrund über der Tribüne mit den Karyatiden des Jean Goujon angebracht ist. Man nennt dies Bildwerk die Nymfe von Fontainebleau und schätzt es als die bedeutendste Arbeit, welche von Cellinischer Hand in Frankreich übriggeblieben. — Für seine kostspieligen Arbeiten abgespeist mit einer Abtei, reiste C. im J. 1545 missmuthig nach Florenz zurück.

Andre namhafte italische Künstler, welche Franz I. an seinen Hof berief und die zum Theil auch in F. wirkten, sind der Steinschneider Matteo del Nassaro von Verona (welcher Münzmeister des Königreichs ward), der Bildhauer Agostino della Robbia (Neffe des berühmten Thonbildners Luca della Robbia), der Maler, Erzgiesser und Baumeister Vignola von Modena und der Architekt Sebastian Serlio von Bologna. Vignola (Jacopo Barozzi) kam im J. 1537 nach F., wo er den Verschönerungsbau auf der Gartenseite des „weissen Rosshofes" (*Cour du cheval blanc*) übernahm. Namentlich gehört ihm, laut Kolloffs erwogener Ansicht, der Umbau der Dreieinigkeitskirche und der Eckpavillon auf derselben Fasadenseite an. Der Modenesische Meister schloss sich an das System an, was die französischen Architekten in den vorher gebauten Schlosstheilen, im goldnen Thorpavillon und in der Franzensgallerie aufgebracht hatten. Die Eigenthümlichkeit des durch antike Studien gereiften Talents Vignola's spricht sich, namentlich im Eckpavillon, durch den kräftigen Schnitt der Profile sowie durch das schöne Verhältniss der Pilaster und Arkaden aus. Seine Bindepfeiler an den Ecken und zwischen den Rundbogenfenstern in Gestalt vorspringender Pilaster sind aus behauenen Quadern und haben gleichfalls steinernes Gesims, während alles Uebrige aus blosen Bruchsteinen gebaut und überkalkt ist. Serlio, welcher um 1542 als Hofbaumeister auftrat und die Fortsetzung der drei den Rosshof vollends einschliessenden Fasaden übernahm, kehrte sich nicht an die Bauart der Vignola'schen Hauptfasade, sondern machte eine ganz verschiedene Fasadenanordnung und umgedrehten Gebrauch von der Vermischung der Hau- und Backsteine, indem er den Bruchstein für das Mauerwerk, den Backstein aber für alle Verzierungen anwandte. Wie schwer es diesem Schlossbaumeister ward, sich dem *modo francese* anzubequemen, bezeugen viele Klagestellen in seinen sieben Büchern über die Baukunst, wo er die öftere Verzwicktheit seiner Compositionen mit der Nothwendigkeit, den eigenen Baugeschmak der Franzosen berücksichtigen zu müssen, entschuldigt. Ueberhaupt zeigt Serlio in seinen Entwürfen zwar die Eleganz aber nicht die Reinheit Vignola's; bereits abgehend von der antiken Strenge neigt er sich dem Geschmacke zu, welcher bald in florentinische Manier ausartete und dann schnell zum Verfall der Renaissance führte.

Literarische Quellen und artistische Hilfsmittel zur Kunstgeschichte Fontainebleaus: Serlio's sieben Bücher über Architektur (wovon das fünfte 1547 in Paris, das sechste 1551 in Lyon und das siebente 1575 in Frankfurt am Main mit Holzschnitten erschien); Cellini's Selbstbiografie; Filibert Delorme's Abhandl. über die Baukunst; J. Androuet-Ducerceau's kostbares Werk über die vorzüglichsten Gebäude Frankreichs (*des plus excellens bâtimens de France, à Paris* 1576) mit den Grund- und Aufrissen und einer gedrängten Beschreibung des Schlosses; Theodors van Thulden Blätterfolge nach Franz Primaticcio's Fresken in der Ulyssgallerie (*les travaux d'Ulisse peints à F. par le Primatice, par Th. v. Th.* 1633, eine Reihe von 58 flüchtigen Stichen, die hie und da geistreiche Radirungen genannt werden, obschon sie nur über die Compositionen belehren, nicht aber hinsichtlich des Ausdrucks, der Zeichnung und des Umrisses der Primaticcischen Urbilder Aufschluss gewähren); Pater Dan's *Trésor des merveilles de Fontainebleau* (die älteste, 1642 zu Paris erschienene Ortsbeschreibung von F.); Israel Silvestre's *diverses vues du château et des bastiments de Fontainebleau* 1649 (10 Bl. in qu. 4.); Abt Guilbert's *Description hist. de Font.* (Paris 1733); A. J. Dezallier d'Argensville *Abregé de la vie des plus fameux Peintres* (Paris 1745—52); Baltard's *Paris et ses monumens* (Paris 1805, mit Abbild. verschiedner Gemälde des Ballsaals zu F.); Robit's, Oberbauconducteurs des Schlosses F. unter Napoleon, Grund- und Aufrisse der Saturninkapelle (im J. 1812 aufgenommen, leider ohne erläuternden Text erschienen); Charles Percier's kolorirte Zeichnungen der Hauptbilder des Ballsaals im Zustande vor der Restauration; Denecourt's *Guide du Voyageur dans le palais et la forêt de F.* (mit zwei topograf. Karten); Jamin's und J. Vatout's Gesch. von F.; E. Kolloff's gediegener Aufsatz über das Schloss und die Schule von F. (als ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Frankreich mitgetheilt in Raumers historischem Taschenbuche 1846). Den auf historische Kritik begründeten Angaben dieses neusten Gewährsmannes sind wir in obigem Art. vorzugsweise gefolgt. — Wer

eine schöne Zusammenstellung aller an F. geknüpften geschichtlichen Erinnerungen sucht, findet solche in H. Laube's französischen Lustschlössern (Mannheim 1840).

Zwei berühmte Kunstwerke tragen aus dem äussern Grunde, dass sie sich einst hier befanden, ihre Benennung von F.: das schon oben als Meisterwerk Cellini's erwähnte Erzbildwerk (die Nymfe von F.) und das gewöhnlich die schöne Gärtnerin (*la belle Jardinière*) genannte Madonnenbild Raffaels, welches aus Siena in die Kunstsammlung Franz des Ersten nach Font. gekommen war, daher es noch zuweilen, obwohl es schon lange in den Louvre versetzt ist, auch *la Vierge de Fontainebleau* genannt wird. (Auch ein andres jetzt den Louvre zierendes Werk Raffaels, der grosse Erzengel, der mit der Lanze den Drachen tödet, befand sich zu Franzens Zeit und noch ein Jahrh. später in Font.) — Sodann gibt es mehre namhafte Gemälde jüngerer Zeit, welche durch ihren geschichtlichen Inhalt unsre Erinnerung an Font. beleben. Wir citiren nur folgende: den heil. Ludwig am Grabe seiner Mutter zu F., vorzügliches Bild von *Charles Marie Bouton*; den König Franz, wie er in der Dianengallerie zu Font. das eben aus Rom angelangte heilige Familienbild Raffaels in Empfang nimmt, Composition von 31 Figuren im Kostüm jener Zeit, gemalt von N. Lemonnier (bekannt durch das grosse Blatt von Jazet); Napoleons Abschied zu F., berühmtes Gemälde von *Horace Vernet* (zweimal in Aquatinta gestochen durch Jean Pierre Marie Jazet) und Napoleon am 31. März 1814 schicksalgebeugt im Gemach zu F. sitzend, ein meisterhaftes Karakterbild von *Paul Delaroche* (im Besitze des Konsuls Schletter zu Leipzig), worüber Karl Gustav Carus in seiner 1848 zu Pforzheim erschienenen „Mnemosyne" einen schätzenswerthen Aufsatz geliefert hat. — In F. selbst trifft man eine grosse Schilderung Franz des Ersten zu Pferde, von *Louis Ch. Aug. Couder*. — Eine anziehende Abbildung des prachtvollen Staatsschlafzimmers der Königin im wiederhergestellten Palaste Fontainebleau's bietet sich uns in *The drawing-room scrap-book* von Mrs. Norton.

Fontana. Die Künstler dieses Namens (vier Architekten: die Gebrüder Domenico und Giovanni F. aus Mili am Comersee, Carlo F. aus Brusciato und dessen Neffe Girolamo F., sodann ein Maler: Prospero F. aus Bologna, und eine Malerin: Prospero's Tochter Lavinia) siehe im Art. *Italische Kunst*.

Fontanellum, der mittelalterlich lateinische Name für das Benediktinerkloster S. Vandrille an der untern Seine. Diese alte Klosteranlage enthielt mindestens neun grössere und kleinere Kirchen, wie ähnlich Kloster Göttweih in Niederösterreich acht dergleichen aufwies. Der Bau dieser Klöster fällt ziemlich in dieselbe Periode, in welcher der bekannte von Ferd. Keller neuerdings herausgegebene Bauriss des Klosters St. Gallen entworfen ward. Der St. Galler Plan enthält freilich blos Eine Basilika und zwei kleine Kapellen. Man beschränkte sich hier vorerst auf das Wesentliche, auf die Hauptkirche, während dagegen Fontanellum gleich unter dem heil. Wandregisil mit drei Kirchen begann. Die vielen Kirchen von St. Vandrille und Göttweih erklären sich durch den allmäligen Weiterbau dieser Klöster unter verschiedenen Aebten.

del Fonte oder della Fonte, Zubenennung des florentinischen Bildhauers Jacopo oder Giacomo di Pietro, der um 1400 die von Arcagno (Andrea di Cione) unvollendet hinterlassenen Ornamente und Bildwerke an der obern Aussenseite der Loggia dei Lanzi in Florenz beendigte. Später war er zu Bologna thätig, wo er im J. 1425 die Bildwerke des Haupteinganges von San Petronio schuf. 1429 verakkordirte man ihm den Thürschmuck im Innern ders. Kirche, jedoch ist was jetzt dasteht, von Pietro Tadolini aus dem 18. Jahrh.

della Fonte, Jacopo. So ward der ausgezeichnete sienesische Bildhauer *Jacopo della Quercia* als Meister der Fonte Gaja zu Siena genannt. Diese schöne Brunnenverzierung (auf dem Platze, wo jährlich am Tage der Marienhimmelfahrt Kampfspiele gehalten werden, welche die Zeiten der republikanischen Grösse Siena's zurückrufen) wurde in den J. 1402—1418 ausgeführt. Jetzt sind die Bildwerke dieser Brunneneinfassung leider sehr verdorben.

Fontenay le Comte, Stadt am gleichnamigen Flüsschen in der Vendée, malerisch gelegen und alterthümlich gebaut. Auszeichnung verdient die schöne Hauptkirche mit hohem Thurme von zierlicher Arbeit. In einem Kloster dieses Ortes nahm der Erzschalk Rabelais die Mönchskutte.

Fontenelles, kleines Dorf in der Gemeinde Venausault in dem Departement Vendée, unfern der Stadt Bourbon-Vendée. Hier ward im Jahr 1210 eine Augustiner-Abtei gestiftet, aus deren Trümmern jetzt ein kalter Mineralbrunnen strömt. In der noch erhaltenen Kirche sieht man das Grabmal der Stifter Wilhelm von Talmont und seiner Gemahlin. Die Ruinen des benachbarten Schlosses Essarts, in dem 2000 Seelen zählenden Städtchen dieses Namens, scheinen aus dem

Windsor bewundert. Der Fleischton dieses Bildes ist klar und blühend, die Formen sind von feiner Durchbildung und besonders die Hände sehr zierlich; vor allem aber zieht uns die Beseelung und das Gemüthliche des Kopfes an. Im Pariser Museum ist das berühmte Porträtstück, welches uns Helena mit ihren beiden Knaben vorführt. Sie hat das jüngere Kind auf dem Schoose, das ältere an ihrer Seite. Dies Bild ist leicht *alla prima* hingemalt, aber reizvoll seitens der geistreichen Lebensauffassung. Auch Rubens theuerster Schüler, Anton van Dyck, hat diese Gemahlin des Meisters geschildert.

Fornarina, *Raphaelis amicitia celeberrima,* über die so viel gefabelt worden und über die man so wenig weiss, wird in einem mit vielen und zum Theil wichtigen handschriftlichen Anmerkungen versehenen Exemplare der Giuntinischen Edition des Vasari, welches sich im Besitz eines Rechtsgelehrten zu Rom befindet, in zwei Randglossen Margarita genannt. Der Notizgeber lebte zu Ende des 16. Jahrh., war ein Römer oder wohnte wenigstens in Rom, wo die Tradition von der raffaelischen Geliebten sich bis dahin erhalten hatte. Von einer Fornarina (Bäckerstochter) weiss er nichts; diesen Titel der Carissima Raffaels hat erst Malvasia in seiner „Felsina pittrice" (Bologna 1678) aufgebracht. Misserini behauptet, sie sei die Tochter eines röm. Sodabrenners gewesen, der bei Sta. Cecilia jenseit der Tiber wohnte. Man zeigt noch ein Häuschen mit schöner alterthümlicher Fensterfassung von gebrannter Erde, Nr. 20 in der *Via Dorotea,* als ihr Geburtshaus. Dazu soll ehedem ein Gärtchen gehört haben, in das man über eine niedere Mauer hineinsehen konnte; darin soll nun die reizende Maid oft verweilt haben und so sei ihre Schönheit bald ruchbar geworden und habe den Zuzug zumal von Kunstjüngern bewirkt. Als Raffael in die Dorotheengasse gekommen sei, habe er das Mädchen grade beim Fusswaschen betroffen. Er sei im Moment für sie entflammt worden, habe sofort mit ihr angeknüpft und sie an Liebwürdigkeit und Adel der Seele weit über ihren Stand gefunden. Aber auch diese Erzählung beruht auf Fiktion. Nur die schöne Person (gleichviel ob Römerin oder Urbinerin) ist nicht wegzuleugnen, die Raffael bei sich hielt und die bis zu seinem Tode ihm nahblieb, obschon er auf Betrieb seines Freundes, des Kardinals Bernardo Divizio, mit Maria Bibbiena (einer kränklichen Donna, die ihm im Tode vorausging) verlobt worden war. — Das einzige als ächt anzunehmende Bildniss der sogen. Fornarina befindet sich in der Barberinischen Gall. zu Rom. Man liest da Raffaels Namen auf dem Armbande der nichts weniger als sentimental ausschauenden Schönen, die bis auf den Gürtel nackt dasitzt, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückend, einen Schal um die Haare geschlungen. Ihre Formen sind fein, nicht ohne Reiz, aber auch nicht ohne das Gepräge sinnlicher Bedürftigkeit. Ihre grossen Augen sind voll dunkeln lodernden Feuers und scheinen Zeugniss zu geben von schönern Tagen. Die Malerei des Bildes ist bei strengen Linien weich und zart. Stiche danach von Dom. Cunego, P. Fontana u. A. — Das mit 1512 bezeichnete, in der Florenzer Tribüne befindliche Brustbild einer Schönen, die mit ihrer Rechten den Pelzbesatz ihres Mantels hält und einen grün emaillirten Goldkranz im Haare hat, ist keine Fornarina, sondern entweder die Improvisatrice Beatrice da Ferrara oder die berühmte Vittoria Colonna, Michelangelo's Freundin. — Andre sogenannte Fornarinen wollen wir billig ungenannt lassen. — Auf eine frische Liebe neben der Margarita (wie wir die Hauptgeliebte Raffaels fortan nennen sollten) scheint das im Pittipalast befindliche jugendlichere Frauenbildniss aus Raffaels späterer Zeit hinzudeuten. Dies in der Haltung ächt römische Donnenbild (bekleidete Halbfigur, deren Kopf und heildamastener Aermel sicher von raffaelischer Hand sind) ist von höherem Liebreiz als die Margarita, ja bezaubernd schön, und überdies merkwürdig durch das Zusammentreffen der Züge mit denen der Sixtinischen Madonna, bei welcher letztern sie freilich idealisirt sind. — Eine ihrer Herkunft nach räthselhafte Zusammenstellung Raffaels und seiner Geliebten kennt man durch ein dreiplattiges Helldunkel von *Ugo da Carpi.* Sodann hat man ein Blatt von *S. William Reynolds:* Raffael und die Fornarina im Garten, angeblich nach Sebastian del Piombo. (In neuester Zeit sind mehre solche Darstellungen des göttlichen Urbiners und seiner Liebschaft gemalt worden, z. B. von Ingres, dessen Schilderung durch Pradiers Stich bekannt ist, von Ed. Biéfve u. A.) Die Geliebte des Meisters an dessen Todtenbette s. in dem herrlichen Lünettenbilde von Peter Cornelius, das wir auf S. 498 des 2. B. dieses Lex. mitgetheilt haben.

Fornax, latein. Bezeichnung des Ofens, des Kaminos der Griechen, wo die alten Töpfer ihre Kunstwaaren (*Fictilia* bei den Römern, Keramia bei den Griechen genannt) brannten. In der Regel wurden nur die feinern Thongebilde gebrannt (die gröbern liess man oft blos an der Luft erhärten). Das Brennen im Ofen erforderte grosse Sorgfalt. Die innere Einrichtung antiker Töpferöfen hat man durch Aufgra-

bungen an verschiedenen Orten, namentlich im Elsass und bei Waiblingen im Würtembergischen, kennen gelernt.

Fornes, William, ein vorzüglicher englischer Stecher, von dem man z. B. in *the best pictures of the great masters* (dem von Colnaghi Akerman zu London publicirten, mit Findens Gallery wetteifernden Prachtwerke) eine kostbare Landschaft nach Claude Gelée gearbeitet findet. Dies Blatt ist von herrlichem Tone und mit grosser Meisterschaft vollendet.

Fornich, oder Förnich, rheinischer Ort mit einer Kapelle aus dem J. 1369.

Fornix, Schwibbogen, auch längliches Gewölbe aus Schwibbögen.

Forolivio, Forlivio, altitaliänische Schreibung des *Forum Livii*, woher durch Abkürzung der heutige Stadtname Forli kommt.

Forster in Mannheim, ein Stillebenmaler in unsrer bewegten Zeit. Die Karlsruher Ausstellung 1845 brachte von ihm ein braves Stück, das sich durch klare Farbe und schöne Anordnung auszeichnete.

Forster, Franz, ein zu Paris lebender Hauptmeister im Stichfache, geb. 1790 zu Locle in der französischen Schweiz. Die Arbeiten dieses unter Langlois herangebildeten Meisters sind wahre Glanzwerke, in welchen Kraft, Zartheit und Lebendigkeit herrschen. Es heben sich folgende seiner Grabstichelleistungen hervor: die sogen. tizianische Geliebte nach *Tizian;* Eos und Kefalos, Aeneas und Dido, nach *Paulin Guérin;* Endymion nach *Girodet;* Franz I. und Karl V. nach dem Gemälde von *Gros* in der Luxemburger Gall.; die säugende Maria nach *Solario;* ein Frauenbild nach *Veronese* (Blatt im Musée Robillard); die mit Seifenblasen beschäftigten Kinder (nach einem Bilde in der Florenzer Gallerie); Brustbild des Königs Maximilian Josef von Baiern, und König Ludwig in Generalsuniform, nach *Stieler;* Albrecht Dürer, nach dem Bildnisse in München (für Artaria gestochen); Friedrich Wilh. III. von Preussen, und der Herzog von Wellington, nach *Gérard;* Heinrich der Vierte nach *Pourbus* dem Jüngern (für das Panthéon des Nations 1834); Alexander v. Humboldt, nach *Steuben;* die drei Grazien nach Raffaels Gemälde bei Lord Dudley and Ward (1841); die im Festschmuck in einer Landschaft stehende Königin Viktoria von England nach einem Bilde von *Winterhalter* (ein 17¼ Zoll hohes, 12½ Z. breites Grabstichelblatt vom J. 1846) und *la Vièrge a la légende* nach dem raffaelischen Bilde im Besitze des Hrn. Munro von Novar in England (1847).

Förster, Ernst, geb. am 8. April 1800 zu München-Gosserstädt an der Saale, hat sich als Maler in Oel und Fresko, weit mehr aber als Kunstschriftsteller namhaft gemacht. Nachdem er gleich seinem Bruder, dem Schriftsteller und Dichter Friedrich Förster zu Berlin, volle Universitätsbildung genossen, besuchte er die Kunstakademie zu Düsseldorf, wo Cornelius sein Meister ward. Als Cornelius nach München zog, folgte Förster mit Andern dem Meister nach und wählte die bairische Hauptstadt zum bleibenden Wohnort. Hier lebt er als Doctor der Philosophie und (seit 1842) als Mitredacteur des Cotta'schen Kunstblattes. Was seine Thätigkeit als Maler betrifft, so nahm er Theil an der Ausführung der Fresken in der Universitäts-Aula zu Bonn, wo die Schule von Cornelius ihre ersten Freskoversuche machte, und führte später in den Arkaden zu München das Fresko der „Befreiung des Passes Chiusa durch Otto v. Wittelsbach" aus; noch später ging eine Folge enkaustischer Bilder, nach Motiven aus Wielands Gedichten, im neuen Königsbau zu München aus seiner Hand hervor. Von Oelbildern kennen wir nur zwei Stücke von ihm: „Das befreite Hellas" (im Besitz des Herzogs v. Meiningen) und „Giotto und Cimabue" (beim Fürsten Metternich). Für den Kronprinzen Max v. Baiern machte er eine Sammlung von Handzeichnungen nach alten italiänischen Meisterwerken, zu welchem Zweck er Italien bereiste. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind hier anzuführen: „Leitfaden zur Betrachtung der Wand- und Deckenbilder des neuen Königsbaues zu München (1834); „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte" (Leipz. 1835); „Briefe über Malerei" (Stuttg. 1838); „München, ein Handbuch etc." (1838. 40. 43.); „die Wandgemälde der St. Georgenkapelle zu Padua," mit 14 Abbildungen, grösstentheils von ihm in Stahl gestochen etc. (Berlin 1841); das bewährte „Handbuch für Reisende in Italien" (mit Karten und Plänen, 3. Auflage 1846); das ähnlich angeordnete und wiederum für den kunstliebenden Touristen besonders schätzenswerthe „Handbuch für Reisende in Deutschland" (mit 11 Städteplänen, 24 Eisenbahnkarten und einer Reisekarte, München 1847); viele interessante Aufsätze, theils unter vollem Namen, theils unter der Chiffre ef, in dem von ihm und Kugler redigirten „Kunstblatt"; endlich die nach Schorns Tode übernommene Herausgabe des „verdeutschten Vasari" (im Cottaschen Verlage) mit gediegener Bearbeitung sämmtlicher Anmerkungen der frühern Ausgaben sowie mit eigenen Berichtigungen und Nachweisungen. — Im J. 1846 erschien zu Padua durch einen Kunstschriftsteller Italiens eine Uebertragung des Försterschen

Werks über die Georgenkapelle (*Dipinti nella Capella di S. Giorgio in Padova illustrati dal Dottore Ernesto Förster, traduzione dal Tedesco di Pietro Estense Selvatico, con note ed aggiunte del traduttore*). 1847 erhielt Förster vom Könige von Preussen die goldne Medaille für Wissenschaft als Anerkennung seiner kunstwissenschaftlichen Bestrebungen überhaupt und seines Werkes über die Paduaner Kapelle insbesondre. (Anschliessend sei bemerkt, dass sich im Besitze Dr. E. Försters zu München ein für die Geschichte deutscher Kunst kostbares Denkmal befindet: ein vorzügliches Gemälde aus der Schule des Meisters Stefan von Köln, darstellend den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen auf Goldgrund, darunter ein Kristof in stattlichster Zeittracht. Eigner in Augsburg hat dies seltne Werk rein wiederhergestellt.)

Förster, Ludwig, Architekt und akademischer Professor zu Wien. Als Künstler ist er uns bekannt durch das nach seinem Entwurf im Style der alten Basiliken aufgeführte Bethaus der Protestanten in der Wiener Vorstadt Gumpendorf; weitern Namen hat er jedoch als Kunstschriftsteller gewonnen, als Herausgeber der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung", welche seit 1836 besteht.

Fort, Siméon, geb. 1793 zu Valence im Dep. Drôme, Landschaftmaler zu Paris, bedeutender Aquarellist und Sepiazeichner. Von ihm sah man seit 1824 in den pariser Ausstellungen sowol reine Landschaften als auch An- und Insichten und selbst Volkstücke. Zeichnungen lieferte er in das „Album der Herzogin von Berry" und in das sogen. Griechenalbum, das durch Verloosung dem Louis Philippe zufiel. Aquarellgemälde seiner Hand zieren das kostbare Bilderbuch, welches Louis Philippe der Königin Viktoria als Andenken an ihre Reise nach Eu übersandt hat. Die Fortschen Bilder betreffen hier das Schloss von Montpensier mit dem Parke (alles Figürliche von Fr. Winterhalter), das Zimmer der Madame Louis Philippe, die Spazierfahrt nach Mont Huon und Treport, die Rückkehr durch den Park, das Déjeuner auf dem Mont d'Orléans im Walde von Eu, und den Postzug am Fürstenbaum in demselben Walde (5. Sept. 1843).

Fort l'Ecluse, eine in den dreissiger Jahren dieses Jahrh. verstärkte Veste an der französisch-schweizerischen Grenze, hoch über der durch felsiges Terrain sich windenden Rhone, wo es auf den Höcker der savoyischen Seite nur einen Katzensprung hinüberist. Das Fort bewacht den Engpass des Juragebirgthors, der Frankreichs Eingang bildet. Malerisch liegt es da oben wie ein Drachennest mit seinen in den Felsen gehauenen Arsenalen, Thürmen und Kasernen, seinen zierlichen, scharfkantigen Wällen und Bastionen. Das obere Fort ist mit der untern Felsenburg, durch welche die Chausse etwa 1000 Fuss hoch über dem unten in der Enge schäumenden Fluss führt, mittels eines Ganges verbunden, der mit seinen unendlichen Treppen gleichfalls in den Felsen gehauen ist und sein Licht durch Kanonenlöcher erhält. Weiter hinein in den Engpass, auf einer einzelnen Felsenspitze, liegt noch ein zweites kleineres Fort. Es beherrscht die dem erstern genüberliegenden Felsrücken, von denen aus die Oesterreicher im J. 1814 mit ihren schweren Geschützen die französische Felsenburg zusammenschossen. Die Strasse ist höchst romantisch. Immer in Schlangenwindungen zieht sie sich längs der Mitte der Felsen hin. Der bei Genf so prachtvoll breite, dann immer enger und enger werdende Rhonestrom windet sich kaum 15 Fuss breit durch die Klippen bei Fort de l'Ecluse, bis er bei Bellegarde, zwei Stunden weiter, mit einem nur 3 Fuss breiten Wasserzuge plötzlich zwischen Felsenplatten verschwindet. Diese Stelle heisst *Porte du Rhône*. Einen Flintenschuss weiter bricht der Strom von Neuem aus der Tiefe, um nun Lyon entgegenzubrausen.

Fortner, A., ein aus Prag gebürtiger Bildner, der seit Jahren in München lebt. Von ihm sah man 1847 auf der Prager Ausstellung zwei Thierstücke in Bronze. Wir finden ihn auch als Silberarbeiter erwähnt, als welcher er mit seinem Landsmanne Josef Max den vom böhmischen Adel dem Oberstburggrafen von Choteck als Ehrengeschenk gewidmeten silbernen Tafelaufsatz nach dem Entwurfe und den Detailzeichnungen des Prager Akademiedirektors Kristian Ruben ausgeführt hat.

Fortoul, Hippolyte, Autor eines Werks über die deutsche Kunst (*De l'art en Allemagne*), das 1842 bei Jules Labitte zu Paris in zwei grossen Oktavbänden erschienen ist, deren erster sich ausschliesslich mit der gegenwärtigen Kunst beschäftigt. Durch seine Vollständigkeit, Lebendigkeit und verhältnissmässig grosse Unbefangenheit verdient dies Werk unsere Aufmerksamkeit. Fortoul besucht zwar mit Eifer und Theilnahme Düsseldorf, Dresden, Stuttgart, Frankfurt, Weimar, Berlin und die andern deutschen Orte, wo einiges Kunstleben rege geworden, sucht aber die Hauptthätigkeit des deutschen Kunstgeistes zu München auf. Obwohl er in Düsseldorf ein gemüthlich heiteres und geistig angeregtes Künstlerleben und in Berlin sehr ansprechende Künstlernaturen wie Begas u. A. gefunden hat, wogegen ihm in München eine „tiefgewurzelte Feindseligkeit gegen Frankreich"

begegnet ist (nämlich „ein System diametral entgegengesetzt demjenigen, welches in Frankreich die grossen Geister belebt und deren bedeutendsten Werken zu Grunde liegt"), so widmet er doch fünf Sechstheile seines Buches der Münchener Kunst und fasst im letzten Sechstel die übrigen Städte Deutschlands zusammen, zum Beweise dafür, dass er sich (wie er sagt) nicht hat abschrecken lassen „den Bildungszustand eines Volkes kennen zu lernen, von dem das seinige nichts zu fürchten, das aber von Letzterm alles zu hoffen habe." — Fortoul ist auch Herausgeber des zu Paris 1842 erschienenen Todtentanzwerkes: *la Dance des Morts dessinée par Hans Holbein, gravée sur pierre par J. Schlotthauer, expliquée par H. Fortoul.* (*Essai sur poëmes et sur les images de la danse des morts. I. De la critique en matiere de beaux-arts. II. Premiere idée de la danse des morts. III. Trionfo della Morte par A. Orcagna et par Fr. Petrarque. IV. La danza general de la Muerte attribuée a Rabbi Santo etc.*) In 8.

Fortuna (griech. Tyche), eine der Schicksalsgöttinnen, die gewöhnlich als Göttin des guten Geschicks, als Glückgöttin gedacht und versinnlicht worden ist. Man hat sie mit und ohne Flügel dargestellt und durch verschiedene Bilder als Schicksalslenkerin, als Austheilerin der Menschenloose und als gabenreiche, aber flüchtige und launische Göttin des Zufalls karakterisirt. Von ihren vielen Beibildern mögen nur erwähnt sein: die Kugel oder das Rad (Kylindros), wodurch der Zufall versinnbildet wird; das Horn der Amalthea (zur Bezeichnung des segenreichen Geschicks); das doppelte Steuerruder (zur Andeutung der wechselnden Geschicke, der Launen des Schicksals); das einfache Ruder (Sinnbild der Vorsehung, des waltenden Schicksals); Delfin und Ruder (Sinnbild des Glücks auf dem Meere oder S. der Seeherrschaft); Diadem und Ruder (Zeichen der Weltherrschaft, wozu auf einem Wandgemälde selbst Zepter und Sternenmantel gesellt sind); die Urne (Deutungsbild für die Schicksalsloose) und der Wagen (Symbol der Eile zum glücklichen Ziele). Schulterflügel bezeichnen sowohl die Flüchtigkeit als die Allgegenwart der Glücksgöttin. Bupalos bildete seine berühmte, einst zu Smyrna stehende Tyche mit der Kugel auf dem Haupte und dem Horn des Ueberflusses in der Hand. Zu Aegeira in Achaja sah man sie als Liebeglück mit dem Füllhorne in der Hand und einem geflügelten Eros zur Seite; zu Elis hatte sie als Staatsglück den Knaben Sosipolis neben sich, den guten Dämon des Eleerlands; zu Thebe aber trug sie als Reichthumspenderin auf ihrem Arme den Plutos, den füllhornhaltenden Knaben. Zu Antiocheia hatte Eutychides sie als Stadtglück mit Mauerkrone auf dem Haupte und Kornähren in der Hand gebildet. Auf einer athenischen Tetradrachme in Silber mit dem Namen des Münzbeamten Herakleides zeigt das Siegelbild eine langbekleidete Flügelfrau mit Füllhorn, welche das Loos in die Urne (Kados) wirft. (Offenbar wählte Herakleides diesen Typus für seinen Siegelring als Anspielung auf die berühmte Loosung der Herakliden.) Fortunenkopf mit einem Kasten für die Loose ist Münzbild der *gens Plaetoria*. Ein Fortunenhaupt mit Diadem erscheint auf Familienmünzen der Arrier und Sicinier. Ferner findet man auf Münzen eine Trias von Fortunen mit Wagen. Unter den häufig als Erzgeräthfiguren vorkommenden Fortunenstatuetten aus römischer Zeit findet man mit Füllhorn und Ruder Thronende, auf der Erdkugel Stehende und merkwürdigerweise auch in der Gewandung Isisartige. Reich an bronzenen Fortunen ist vornehmlich das Neapler Museum; man trifft dort unter andern eine F. mit Modius, Ruder und Füllhorn, auf dem ein halber Mond befindlich; eine schwerbekleidete und mit stralenartig verzierter Stirnkrone begabte füllhornhaltende F., deren Augen und Ohren eingesetzt waren; eine mit Stirnkrone und Füllhorn, deren Tunika von der rechten Schulter gestreift ist, und eine mit Lotus, Füllhorn und Ruder. (Lauter Erzgeräthfiguren.) Auch auf den Gemmen kommt F. gar häufig vor. Im Neapler Museum sieht man unter den tiefgeschnittenen Steinen ein Bild der jugendbeglückenden Göttin, die in der Rechten das Horn hat und mit der Linken einen vor ihr knieenden Knaben aufhebt, ferner ein Bild des Handelsglücks: Merkur neben Fortuna.

Ueberaus stark war die Verbreitung des Fortunendienstes in Italien; davon zeugen schon die gehäuften Attribute, noch mehr aber die vielen römischen Beinamen, unter denen sie ebensoviele grössere und kleinere Heiligthümer (zu Rom, Antium, Präneste und anderwärts) besass. Während wir die Tyche der Hellenen nur unter den Zubenennungen „Agathé" (die Gute), „Akraia" (die Burgbewohnerin), „Despoina" (die Herrscherin), „Pherépolis" (die Staatenerhalterin) und „Soteira" (die Retterin) verehrt antreffen, finden wir die Glückgöttin der Römer in der mannichfaltigsten Auffassung, als *Fortuna averrunca* (Unheilabwenderin), *F. barbata* (welcher

von bartwünschenden Jünglingen geopfert ward), *F. blanda* (Schmeichelglück), *Fortuna bonae spei* (Göttin der guten Hoffnung), *F. brevis* (Geberin kurzen Glücks), *F. conservatrix* (Erhalterin der Glücksgüter), *F. muliebris* (welcher ein Tempel bei Rom geweiht war zum Andenken daran, dass Coriolan auf Bitten seiner Mutter und andrer Frauen von Rom abliess), *F. obsequens* (willfahrende Göttin, Wunscherfüllerin), *F. parva* (Spenderin kleinen Glücks), *F. primigenia* (welche einen Tempel hatte und in Beziehung zur Erstgeburt stand), *F. privata* und *publica* (welche ebenfalls Heiligthümer besassen, erstere das Hausglück, letztre das Staatsglück fördernd), *F. regina* (Beherrscherin der Geschicke), *F. redux* (Geberin glücklicher Rückkehr), *F. respiciens* (Gewährerin glücklichen Rückblicks), *F. virginalis* oder *virginiensis* (in deren Tempel die jungen Frauen ihr Jungfernkleid und ihren Brautgürtel niederlegten), *F. virilis* (zu welcher die Frauen beteten, um immer frisch reizend und den Männern angenehm zu bleiben), *F. viscata* (Göttin des klebrigen, treubleibenden Glücks) u. s. w. Diese vielen Nüancirungen des Glückbegriffs sind karakteristisch für das Römervolk, dessen Glücksjägergeist sich darin aufs Deutlichste abspiegelt. Ueberdies schmeichelte sich der römische Egoismus mit dem Gedanken, dass Fortuna beim Eintritt in Rom ihre Flügel abgelegt, ihre Schuhe ausgezogen und die stets sich wendende Kugel verlassen habe, um ewig hier zu bleiben.

Zu Antium und Präneste waren vielbesuchte Orakel der Göttin. Man verehrte zu Antium zwei Fortunen als Meerbeherrscherinnen; Bilder derselben, mit Delfinenattribut, sind noch erhalten. Vergl. über die Antiatischen Fortunen wie über die F. der Römer überhaupt Ed. Gerhards antike Bildwerke. Von den zahlreichen Fortunentempeln sind nur zwei übriggeblieben. Der eine steht zu Rom und ist durch Verwandlung in eine Kirche der Maria von Aegypten gerettet worden. Dieser der *Fortuna virilis* geweiht gewesene Tempel ist ein Pseudoperipteros in Form eines länglichen Vierecks; er hat Säulenhallen und Pilaster ionischer Ordnung und stammt vielleicht noch aus der Zeit des republikanischen Roms. Der zweite erhaltene befindet sich in Pompeji, ein kleines aber schönes Gebäude, mit einer Nische für die Göttin. Die Inschrift am Architrav besagt, dass Marcus Tullius Cicero diesen Tempel der *Fortuna Augusta* geweiht hat. Nebenan ist auch noch die Priesterwohnung erhalten. — Einige Archäologen haben eins der alten Grabdenkmale, welche auf der Strasse von Rom nach Albano beim zweiten Meilensteine zum Vorschein kommen, für einen Tempel der *Fortuna muliebris* angesehen; das Grab jedoch schweigt und der antiquarischen Ansicht fehlt weiter nichts zur Begründung als der Tempel.

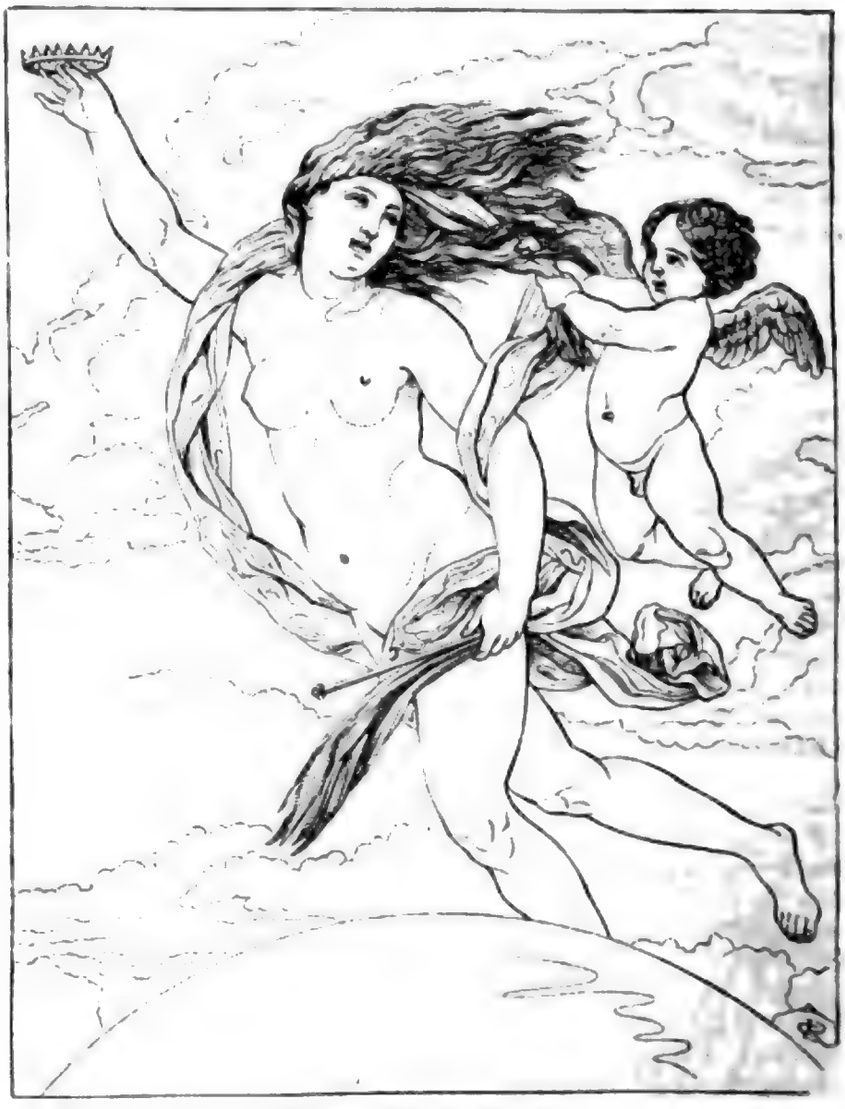
Die neuere Kunst hat in angenehmer Erinnerung an das götterglückliche Heidenthum auch den Fortunenkult wieder aufgenommen. Namentlich hat die Malerei dieser theuersten Göttin brillante Opfer gebracht. Zunächst sei das heiter naive, höchst sauber ausgeführte Gemäldchen von Giovanni Bellini erwähnt, das man unter mehren allegorischen Bildchen desselben Meisters in der Gallerie der Venediger Akademie vorfindet. Hier sieht man Fortuna als schöne Blondine in weissem halboffenen Gewande, umgeben von kleinen nackten Genien und sitzend in einem Kahne; mit der Rechten hält sie einen auf ihr Knie gelegten Globus, gegen den sich ein Genius anstützt; vorn im Nachen bläst ein Andrer die Doppelflöte, Zwei aber ziehen wohlgemuth plätschernd den Kahn durch die stille Flut. Hinten Felsufer. — Sodann ist die grosse Fortuna von Albrecht Dürer zu nennen, zwar kein Gemälde, aber doch eine malerische Erfindung, die man von Dürers eigner Hand gross und trefflich gestochen besitzt. Es ist ein nacktes Flügelweib, welche auf der Kugel über Wolken steht und in der Linken ihr Gewand und Geschmeide, in der Rechten ein kostbares gedeckeltes Gefäss hält. Unten ist die ungarische Landschaft von Eltas bei Gula angebracht. Man hält die Figur für Dürers Agnes, die freilich eine böse Fortuna war und die hier im Becher statt Honig nur Galle bieten möchte. (S. unser verkleinertes Abbild, auf Holz gezeichnet von G. Kühn, geschnitten von G. Flegel.) Man hat noch ein andres Fortunenblatt von Dürer, die sogen. kleine F., deren Abbild im Art. „Dürer" gegeben ist. — Geflügelte und Globushaltende Fortuna mit dem Amor auf dem Arme unter einem Portikus, sprechend zu einem ans Pferd gelehnten Jünglinge, — eine wahrscheinlich irrig dem *Raffael* zugeschriebene Erfindung, bekannt durch einen Stich in E. Vico's Weise mit der Schrift: *Io son fortuna buona etc.* — Fortuna auf einer geflügelten Kugel in einer auf dem Meere schwimmenden Muschel, Erfindung von dem in Venedig gebildeten Kristof Schwarz, gestochen durch Egidius Sadeler, Blatt mit dem Spruch: *Faber quisque fortunae suae.* — Die Glückgöttin auf einem Rade sitzend, mit der Rechten Krone, Zepter und Reichthümer austheilend, mit der Linken Dornen streuend, — Gemälde von Otho

van Veen in der Belvederegallerie zu Wien. (Figur in Drittellebensgrösse.) — Gabenspendende Fortuna, Gemälde vom Haarlemer **Cornelis Cornelisz**, in der

(*Die Glückgöttin Albrecht Dürers.*)

Vallardischen Samml. zu Mailand. Diese „blinde“ Glückgöttin kennt man durch den sehr seltnen, grossen, zweiplattigen Stich von Jan Müller aus dem J. 1590, mit der Widmung: *Prudentissimis Reipublicae Harlemensis — — — Cornelius Corneliades*

pictor, gratus civis, dedicabat. (Höhe des Blattes 18 Zoll 2 Lin., Breite 33 Zoll.) — Die in vielen Exemplaren (im Kapitolinischen Museo, in der Schleissheimer Gallerie, im Berliner Museo, im Louvre und anderwärts) vorhandene Fortuna von Guido Reni: ein nacktes über der Erdkugel schwebendes Weib, das ein Genius an Schleier und Haaren zu halten sucht. Dies an und für sich schöne Bild ist nicht ganz klar in der Ausprägung des Gedankens, da es verschiedene Auslassungen zulässt. Hat Guido damit sagen wollen, dass das Genie das Glück im Moment ergreife? oder dass Amor das Glück fessle? oder dass Fortuna zwar eine Allerweltbeglückerin sei, aber als Geliebte doch ganz dem Genius angehöre? Mit Rücksicht auf die verschiednen Be-



(*Nach Guido Reni.*)

steller wird es geschehen sein, dass Guido in einigen Ausführungen dieses Bildes die Göttin eine Krone emporhalten, in andern aber eine Börse ausschütten lässt. Eine Börsenfortune ist das im Berliner Museo befindliche Exemplar; mit erhobener Rechten schüttet sie den goldregnenden Glücksbeutel über den Erdkreis aus, während sie in der Linken Palme und Zepter hält. Diese Schwebefigur ist nicht ohne Grazie, lässt jedoch grössere Lebensfülle zu wünschen. Sie gehört wohl mit unter jene hingeworfenen Arbeiten, womit Reni seine Spielschulden zu decken suchte. Nach der Beutelfortune hat man eine Radirung von Hieronymus Scarsello. Das Fortunenbild im Museo des Kapitoles ist bekannt durch den schönen Stich von Franz Pievillano. Unser Holzschnitt nach Reni gibt das im Pariser Museum befindliche Bild wieder.

Fossano, Ambrogio; s. *Borgognone.*

Fossati, Giorgio und Scipione. Jener blühte als Architekt und Stecher sowie als Kunstschriftsteller um Mitte des vor. Jahrhunderts. Bekannt ist sein sechsbändiges Fabelwerk mit Kupfern, das in Grossquart 1744 zu Venedig erschien; seine nach Félibiens Werke besorgte Architektengeschichte, welche in zweiter Ausgabe in Oktav mit 12 Kupfern 1755 zu Venedig herauskam (mit einer Abbildung der Plinianischen

Villa und einem Aufsatze über antike und gothische Architektur), und seine Sammlung von Abb. nach Palladio's Bauten, nebst Plänen von Venedig, Bergamo und Genf, welches Werk in Grossfolio durch Pasinelli zu Venedig edirt ward. — *Scipione F.* heisst ein jetztlebender Archäolog, von dem wir z. B. eine Abhandlung „über die Münzen, Maase und Gewichte der alten Franken unter dem ersten und zweiten Königstamme" besitzen (s. den 1844 ausgegebenen fünften Band der neuen Reihe von Denkschriften der kön. Akademie zu Turin).

Fotius, Matthäus, Baumeister der Dresdener Elbbrücke, s. B. III. S. 42.

Fougères, Amanda, eine begabte Volksmalerin unsrer Zeit. Von ihr sah man auf der Lyoner Ausstellung 1847—48 das liebliche Bild zweier Waisenmädchen, eine Composition voll Einfalt, Anmuth und fesselnden Interesses. In beiden Kindern ist die Verschiedenheit des Alters so richtig aufgefasst wie ihr ungleicher Karakter. Die Aeltere ist nachdenkend mit einem Anfluge von Schwermuth, sie scheint schon das Vorgefühl einer stürmischen Zukunft zu haben. Die Jüngere ist voll kindlicher Unbefangenheit und hat keine Ahnung von dem, was in der Folge kommen kann. Die malerische Verkörperung dieses Gegensatzes im Ausdrucke zweier Mädchen ist der Künstlerin durchaus gelungen. Auch das Beiwerk ist mit Geschmack behandelt, nur die Hände könnten besser ausgeführt sein.

Fouquet, Jehan, der grösste Miniaturmaler Frankreichs, war gebürtig von Tours und arbeitete in der Periode von 1460 bis 1490 unter Karl dem Siebenten und Ludwig dem Elften. Eine erst nach 1488 geschriebene Notiz, welche Dr. Waagen in einem Manuskripte der Pariser Bibliothek gefunden, nennt ihn *le bon paintre et enlumineur du Rois Louis XI.* Gedachtes von Fouquet ausgeschmückte Manuskript ist eine französische Uebersetzung der Geschichtbücher des Josephus. Die Hand des trefflichen Malers, wie sie sich hier offenbart, hat Waagen wieder erkannt in den kostbaren 40 Pergamentblättern, welche als ausgeschnitten aus einem Gebetbuche (von dem sich jede Spur verloren) in den Besitz Georg Brentano's zu Frankfurt am Main gekommen sind. Man sieht sie in einem Zimmer dieses Frankfurter Kunstfreundes sehr elegant und passend unter Glas aufgestellt; so kann man sie entweder als eine zusammenhängende Gallerie mustern, oder auch, da je zwei und zwei in Buchform zusammengebunden sind, abwechselnd herausnehmen und am Fenster betrachten. Was man in der Miniaturmalerei von Reichthum, Pracht und Feinheit sehen kann, vereinigt sich in diesen Gemäldchen. Sie geben einen hohen Begriff von der Ausbildung dieser Kunst im 15. Jahrh. und von der Fertigkeit eines einzelnen Meisters, der eine so grosse Reihe von Bildern, so angefüllt mit Figuren, Gebäuden, Landschaften und Ornamenten der mannichfaltigsten Art, so von Anfang bis Ende mit den prächtigsten und kostbarsten Mitteln der Malerei vollendet zu Stande bringen konnte. Das Buch, wozu sie gehörten, war ein Brevier; es enthielt den Kalender in kleinern, dann Bilder aus dem alten und neuen Testamente und aus den Heiligensagen in grössern Vorstellungen. Die Bilderfolge scheint ziemlich vollständig erhalten zu sein, wenigstens kennt man bis jetzt nur ein einziges Blatt, was wahrscheinlich dazu gehörte (in der Sammlung des Dichters Samuel Rogers zu London). Demnach möchte dies Breviarium an Grösse und Schönheit den zwei prächtigsten Handschriften dieser Art — dem Gebetbuche des Kardinals Grimani in der Venediger Markusbibliothek und dem der Anne von Bretagne in der Pariser Bibliothek — ähnlich gewesen sein. Vom Grimanischen Brevier wissen wir nur durch die Tradition eines Unbekannten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh., dass die reichen darin enthaltenen Klebmalereien von Hans Memling, Gerhard von Gent und Livin von Antwerpen herrühren; vom Gebetbuche der bretagnischen Anna aber ist der sonder Zweifel französische Meister nirgends genannt. Auch auf den Miniaturen bei Hrn. Brentano findet sich kein Name, kein Monogramm, kein Zeichen, in welchem der kunstreiche Maler nur eine Andeutung seines Daseins gegeben hätte, denn nur der Name des vornehmen Mannes, der dieses Werk bestellte, ist an den Architekturen auf mehren Blättern angebracht, wo man in Goldschrift: *Maitre Etienne Chevallier* liest. Ein günstiger Zufall hat es gefügt, dass Hr. Brentano, lange nachdem diese Miniaturen in seinen Besitz gekommen, irgendwo auch das Bildniss dieses Etienne Chevallier (welcher Schatzmeister Karls VII. war) in einem grossen Oelgemälde vorfand. Des Dargestellten Name ist beigeschrieben; neben dem Manne steht sein Namensheiliger, St. Stefan. Die Tafel, welche offenbar den Flügel eines Altarblattes ausmachte, ist sichtlich von derselben Hand wie die Miniaturen, und beweist, dass der Künstler — der nun durch Waagens Forschung erwiesene Fouquet — mit gleichem Erfolge im Grossen wie im Kleinen arbeitete.

Nirgends hat dieser Künstler ein Verlangen gezeigt, seinen Namen auf die Nachwelt zu bringen, und doch hat er seine Werke mit der wunderbarsten immer gleichen

Sorgfalt und dem innigsten Gefühl vollendet. So erscheint er uns als einer jener liebenswürdigen Altmeister, welche sich in Demuth und Liebe ganz unbedingt dem Dienste ihrer Kunst geweiht. Jean Fouquet versteht alle Dinge der ihn umgebenden Welt darzustellen, alle Arten von Landschaften mit Bäumen, Blumen und Thieren, alle Gebäude mit ihren Verzierungen und Räumlichkeiten, alle Geräthe und Trachten der Menschen, und ganz vorzüglich weiss er alle menschlichen Gestalten und Eigenthümlichkeiten, Leidenschaften und Seelenzustände lebendig vor Augen zu bringen. Mit leichtem Pinsel zeichnet er die ruhigsten wie die bewegtesten Scenen, und wenn er die einen hinstellt als hätte er sie nur eben aus dem Leben abgeschrieben, so erhebt sich sein Kunstgefühl bei Gegenständen höherer Art zu den prachtvollsten und fantasiereichsten Erfindungen. Er steht an Lebendigkeit wie an Feinheit der Auffassung zwischen Memling und dem Meister des Breviers der Anne von Bretagne. Jener ist noch zarter und geistiger, dieser weit lebloser und conventioneller. Auch in der Ausführung hält Fouquet die Mitte zwischen beiden. Während Memling und seine Gehilfen sich überall nur der reinsten gesättigtsten Wasserfarben, aber keines Goldes ausser zu Gründen für Blumen und Zierwerk bedienen, sind in dem Buche der Anne de Bretagne alle Gewänder, Ornamente und Architekturen mit feinem geriesellen Golde gehöht, wodurch die Malerei in eine ganz fantastische Färbung übergeht. Jean Fouquet nun macht zwar einen ähnlichen Gebrauch vom Golde, verfährt aber mit grösserer Mässigung und feinerem Naturgefühl, indem er die Färbung doch immer der natürlichen nahzuhalten und ohne Verletzung der Harmonie durch die mannichfaltigsten und künstlichsten Töne hindurchzuspielen weiss. Dabei ist seine Farbe noch gesättigter als die seines unbekannten Landsmannes. Ein vortreffliches Bild dieser Art, dessen Wirkung ganz ins Fantastische und Zauberhafte geht, ist die Gemeinschaft der Heiligen, wo Vater, Sohn und Geist als drei gleiche Personen mit weissen Gewanden bekleidet in einer lichten Glorie thronen, und unter ihnen in unabsehbaren Reihen geordnet die Heiligen. Das sonnenhelle von der Dreieinigkeit ausstralende Licht verwandelt sich in Gold auf den Häuptern und Gewanden der Heiligen, und so ist die Versammlung, deren feierliche Ruhe noch durch die schöne Vertheilung der Massen und den einfach schönen Styl der Linien erhöht wird, von wahrhaft überirdischem Schimmer übergossen. (S. Ludwig Schorns hinterlassene Tagebuchblätter von einer Sommerreise 1841, mitgetheilt in den Monatblättern zur Erg. der Allg. Zeit. Mai 1847.)

Fourvières, die steil bergansteigende Vorstadt von Lyon, von welcher aus das Auge bis tief in die Hochgebirge von Savoyen hineinblickt. Auf dem vielgepriesenen Hügel von F. wohnte einst der Mordkaiser Caligula, und hier wurde auch dessen besserer Nachfolger Claudius geboren. Auf der Stelle jenes römischen Palastes, der die beiden Cäsaren beherbergt hatte, steht jetzt wie durch eine Ironie des Schicksals ein Irrenhaus. Den Gipfel des Berges krönt die kleine Wallfahrtskirche Unsrer Lieben Frau von F. Die ganze Umgebung der Kirche ist mit Klöstern und Pfaffenwohnungen besetzt. Auf dem Grundstücke der Brüder der kristlichen Lehre hat man im Juni 1841 einen archäologischen Fund gemacht. Etwa vier Metres von der östlichen Fasade des neuen Gebäudes, welches die Brüder zur Vergrösserung ihres Etablissements haben bauen lassen, kamen drei Paar goldene Armbänder zu Tage, zwei derselben mit einer Münze des Commodus und eins mit dem Kopfe der Crispina geschmückt; ferner ein einzelnes Armband in Gold und zwei Goldringe, deren einer mit drei Smaragden verziert ist, während der andre die tiefgeschnittene Inschrift: *Veneri et Tutelae votum* trägt; sodann mehre andre Ringe, Ohrringe, Halsbänder (zum Theil mit Amethysten besetzt), Ketten u. dergl.; ausserdem aber auch mehre Hunderte von Silbermünzen aus der Zeit von Vespasian bis zu Septimius Severus, zwei Münzen aus Neronischer Zeit und ein goldner Quinarius des Kaisers Commodus.

Foyatier, Denis, ein bedeutsamer Bildner zu Paris, geb. 1793 in Lucière, Schüler des Lyoner Meisters Marin und des Parisers Lemot. Im J. 1819 ärntete er durch eine Faunstatue den akademischen Goldpreis. Sein nächstes Werk war ein riesiges Standbild des Evang. Markus (im Dome zu Arras). Unter seinen fernern Leistungen befinden sich: ein junger Hirt, welcher ein Grab mit Blumen bestreut (sehr schön), das Standbild des Spartakus im Tuileriengarten (ein herrliches Werk, das in der neuern Bildhauerei Epoche macht), die Büste der Louise Labey im Lyoner Museum (welche *la belle Cordière* genannt wird und dem Meister 1828 eine Goldprämie verschaffte), die Bildnisse Andrea's del Sarto und Primaticcio's im Pariser Musée sowie die des Dr. Gall und des Bildhauers Lemot im Lyoner Musée; Friesreliefs (in einer Länge von 32 Ellen) am Triumfbogen de l'Etoile; sodann das 1844 für einen Brunnen zu Lyon beschaffte Modell zur Statue des Lyonesers Claude Martin, der als englischer General in Ostindien lebte und bei seinem 1800 erfolgten Tode eine reiche Stif-

tung zur Errichtung einer Schule in seiner Vaterstadt machte; die Figur einer Satyrin, welche auf der Münchener Ausstellung 1845 gesehen ward (im Einzelnen gut gearbeitet, aber den ästhetischen Sinn durch den Gegenstand an sich sowie durch das unschöne Verhältniss des Niederkauerns verletzend); endlich der Entwurf zu einem für die Place du Martroi zu Orleans bestimmten Monumente der ritterlichen Jeanne d'Arc.

Forum Appii, bekannt durch Horaz, durch Cicero (*ad Atticum II.* 10.) und durch den Apostel Paulus (Apostelgeschichte 28. 15.), lag bei Velitrae, dem h. *Velletri*, und war bei Gründung der Strasse des Censor Appius Claudius Cäcus entstanden. Jetzt steht an der Stelle Torre Treponti. Von hier führte ein 19 Miglien langer Kanal nach Anxur oder Trachina, dem h. *Terracina*.

Forum civile, s. Pompeji.

Forum Cornelii, von Sulla gegründete Stadt im cispadanischen Gallien, an der Via Aemilia zwischen Bononia und Faventia; das heutige Imola.

Forum Gallorum, wo Antonius von Hirtius geschlagen ward, lag in Gallia Cisalpina an der aemilischen Strasse zwischen Mutina und Bononia; jetzt Castel Franco.

Forum Gigurrorum, röm. Pflanzstadt in Asturien; jetzt Cigarrosa, wo noch Ruinen vorhanden.

Forum Hadriani auf der Insel der Bataver in Gallia Belgica, jetzt Voorburg. Neuere Nachgrabungen haben hier bedeutende Ueberreste zu Tage gefördert. Vergl. die Jahrbücher für Philologie, Jahrg. II. 3. Heft des 2. Bandes, S. 336.

Forum Julii, der römische Name des heutigen Frejus, sowie des heutigen Friaul.

Forum Livii (so genannt von *Livius Salinator*, der es, nach dem Siege über Hasdrubal am Metaurus, an der Via Aemilia gründete), das jetzige Forli.

Forum Popilii. So hiess in der Römerzeit 1) ein Ort in Kampanien, wo (laut Dionys von Halikarnass) Trümmer der alten Pelasgerburg Larissa standen; 2) eine Stadt in Gallia Cisalpina an der Aemilischen Strasse bei Cäsena, auch *Forum populi* genannt, daher jetzt noch der Fleckenname Forlimpopoli; 3) ein Ort in Lukanien, das heutige Polla, wo im Gasthause die merkwürdige Urkunde des M. Aquilius Gallus auf einer Steintafel erhalten ist.

Forum Romanum, s. Rom.

Forum Sempronii, ein umbrisches Municipium der Römer, das jetzige Fossombrone.

Forum Tiberii, lag in Helvetien, doch lässt sich hier die Stelle nicht mit Sicherheit bestimmen. Man räth auf Kaiserstuhl, Zurzach und Steckborn.

Fossa, Durchstich, Kanal. *Fossa Corbulonis*, der von Domitius Corbulo angelegte Kanal in der Insel der Bataver, welcher die Maas mit dem Rheine verband und laut Dio Kassius höchstens 170 Stadien lang war. *Fossa Neronis*, ein kolossales Projekt des Nero, den Averner See bei Bajä durch einen breiten Kanal von 160 Millien Länge mit der Tibermündung zu verbinden. Die Ausführung ward mit ungeheurer Anstrengung begonnen, gerieth jedoch bald ins Stocken. — *Fossa Carolina*, Karlkanal, der Versuch Karls des Grossen zu einer Kanalverbindung von Rhein und Donau, im J. 792 an der Stelle begonnen, wo die schwäbische Rezat ihren Ursprung nimmt. Vollendet wurde eine Kanalstrecke von 5300 Fuss, wovon jetzt in Folge Trockenlegung nur noch das 400 Fuss lange Stück beim Dorfe Graben übrigist.

Fra, oder Frate (vom latein. *frater*), Bruder, wird in Italien jeder Mönch genannt, der einem der vier grossen Bettelorden oder einem der verschiednen Zweige derselben angehört. So mag man Fra als einen Eufemismus für Bettelmönch nehmen. Mehre Kunstgrössen führen von ihrem Leben in Bettelklöstern den Titel Fra: so Angelico da Fiesole, Filippo Lippi der Aeltere, Bartolommeo di San Marco u. A.

Fra Albertino Mazzanti, Sohn des Cambio (vielleicht ein Verwandter Arnolfo's di Cambio), geb. 1260 zu Florenz, führte nach Fra Ristoro's Tode den Bau von Sta. Maria novella weiter und starb 1319.

Fra Alessandro della Spina, Miniaturmaler des 14. Jahrh. in Santa Caterina zu Pisa.

Fra Bartolommeo, Mönchsname des *Bartol. Corradini* und des *Baccio della Porta* (*Bartol. di San Marco*), sowie des *Bartol. di Pietro Perugino*, der 1411 für den Dom zu Perugia ein grosses Fenster (von 95 Palmen Höhe und 34½ P. Breite) gemalt hat, das noch erhalten ist.

Fra Beato Angelico, s. Fiesolaner Meister.

Fra Benedetto, Name zweier mönchischer Miniaturmaler in S. Marco zu Florenz,

des Ben. da Magello oder Mugello (s. Fiesolaner Meister) und des Ben. di Paolo, gen. Bettuccio, der um 1492 verstarb. Dieser Bruder Benedikt war ein feuriger Schüler Savonarola's und wurde von demselben nur mit Mühe abgehalten mit in den Tod zu gehen.

Fra Benvenuto von Bologna, ein als Baumeister berühmter Dominikaner, der mit Fra Niccolo da Imola S. Agostino in Padua und S. Niccolo in Treviso erbaute.

Fra Bernardino, ein Dominikaner und Glasmaler, gest. 1450.

Fra Borghese, geb. zu Florenz um 1250, war am Baue von Sta. Maria novella thätig und starb 1313.

Fra Carnavale ward der Dominikanermönch Bartolommeo Corradini von Urbino seines guten Humors und lustigen Aussehens wegen genannt. Dieser Karnevalsbruder war ein glücklicher Maler, der z. B. in Urbino das Bild von Santa Maria della Bella malte. Diese von Vasari erwähnte Tafel befindet sich jetzt in der Brera zu Mailand und ist in der J. R. Pinacoteca di Milano gestochen. Bekanntlich studirte der Urbiner Bramante in seiner Jugend eifrig die Werke dieses Fra Bartolommeo oder Fra Carnavale.

Fra Caro Bellocci, Miniaturmaler, gest. 1316 in Florenz.

Fra Domenico, ein schmelzmalender Dominikaner in Santa Caterina zu Pisa, gest. 1340. Sein Familienname war Pollini.

Fra Eustachio, Mönch und Kleinmaler im Kloster San Marco zu Florenz, lebte 1473 — 1555. Von ihm im Chore daselbst ein Psalter mit Miniaturen aus dem J. 1505.

Fra Felice, der Mönchsname Sixtus' V.

Fra Filippo, s. Lippi.

Fra Giacomo, Name zweier Glasmaler, des Giac. di Andrea, welcher für Sta. Maria novella zu Florenz schmelzmalte, und des Giacomo von Ulm, über den die Art. „Glasmalerei" und „Jakob von Ulm" berichten.

Fra Giocondo, *Frater Jocundus,* geb. um 1430 zu Verona, war ein sehr gelehrter und baukundiger Franziskaner, hielt sich eine Zeitlang beim Kaiser Max auf, trat dann in die Dienste Louis XII. von Frankreich, unter welchem er die Notredamebrücke zu Paris 1500 — 1506 erbaute, kehrte in letzterm Jahre nach Italien zurück, leistete der Stadt Venedig grosse Dienste als Wasserbaumeister, baute ferner die Börse der Deutschen daselbst, lieferte auch 1513 eine schöne Zeichnung zu einer neuen Rialtobrücke, verliess aber Venedig unter dem Verdrusse, einen obskuren Architekten für den Brückenbau sich vorgezogen zu sehen, und setzte seinen Fuss nach Rom, wo er mit Freuden empfangen und im Febr. 1514 beim Baue der Peterskirche mitangestellt ward. In dieser Stellung verblieb Fra Gioc. bis zum 27. März 1518. Hierauf ging der hochbejahrte Meister in seine Vaterstadt Verona zurück, wo er noch um 1521 die massive Brücke vollendete. Ueber seine klassische Gelehrsamkeit ist hier zu sprechen nicht der Ort; nur muss hier erwähnt werden, dass er eine sehr verbesserte und zugleich illustrirte Ausgabe des Vitruv besorgte. Sie erschien mit Widmung an Papst Julius II. 1511 zu Venedig und neu aufgelegt 1513 und 23 bei Giunta zu Florenz. (Der Druck von 1523 gilt als der bessere und genauere.)

Fra Giovanni, Mönchsname des Guido di Pietro (Beato Angelico da Fiesole) und des baukundigen Brachetti de' Campi, welcher mit Fra Jacopo Talenti die Kirche Marianovella in Florenz beendigte.

Fra Guglielmo di Pisa, Baumeister und Bildhauer, Schüler von Niccola Pisano, geb. zu Pisa um 1238 aus der angesehenen Familie der Agnelli. Um 1257 trat er in den neuerrichteten Konvent der Dominikaner zu S. Catarina in Pisa, und war bei dem Bau ihrer Kirche und des Klosters, so wie als Bildhauer vielfach thätig; baute den Glockenthurm der Badia von Settimo nahe bei Florenz, war 1293 beim Bau des Domes von Orvieto angestellt und führte 1313 die Fasade von S. Michele in Borgo zu Pisa aus, in welcher noch heute die Urkunde dieser seiner Thätigkeit in lateinischen Versen zu lesen ist. Bruder Wilhelm war aber nicht nur ein sehr thätiger Künstler, sondern auch ein sehr frommer Mann; er konnte sich von seiner Frömmigkeit sogar zu einem Diebstahl verleiten lassen, und sein Lebelang denselben verschweigen, bis der herannahende Tod das Geständniss ihm abpresste, was den Verfasser seines Nekrologs im Klosterbuche veranlasste, die Geschichte zu erzählen. So unbedeutend sie ist, so verdanken wir ihr doch das erste sichere Dokument über eines der bedeutendsten Kunstwerke Italiens aus dem 13. Jahrhundert. Bruder Wilhelm war in Bologna zugegen, als am 5. Juni 1267 der Leichnam des heil. Dominicus aus seiner bisher unansehnlichen Ruhestätte in den neuen mit Skulpturen gezierten Sarkofag gebracht wurde. Um jedem frommen Diebstahl der heiligen Reliquien zuvorzukommen, hatte der Dominikaner-General mit päpstlichem Konsens die Exkommunikation über jeden verhängt, der sich zu einem Diebstahl der Art würde verleiten

lassen. Aber Fra Guglielmo konnte der Versuchung nicht widerstehen, in die er durch eine begünstigte Stellung bei dem schätzbaren Skelett gekommen, entwandte dem Heiligen ein Rippchen, und verbarg dasselbe nach seiner Rückkehr nach Pisa unter dem Altar der heil. Maria Magdalena in S. Caterina mit grossem Jubel, verschwieg indessen die fromme Sünde bis zu seinem Tode, wo er sie aus Furcht vor dem ewigen Richter beichtete. Der Nekrolog von S. Caterina berichtet darüber mit folgenden Worten: „*Frater Guilielmus conversus magister in schultura peritus, multum laboravit in augmentando conventum. Hic, cum beati Dominici corpus sanctissimum in sollempniori tumulo levaretur, quem sculpserant Magistri Nichole de Pisis, Policretior manu, sociatus dicto architectori, clam unam de costis sanctissimis de latere eius extorsit, non memoria magistri ordinis cum excommunicatione lata præcepti, qui tunc cum generali capitulo Bononie præsens erat, dictamque costam portavit Pisas et in altari sancte Marie Magdalene reverenter abscondit, quam in morte, petendo veniam de innocenti, ut sic loquar, culpa lacrimabiliter revelavit. Quam invenienter Fratres ubi ipse predixerat in sacristia venerabiliter posuere. Obiit postquam vixit in Ordine 56 annis quæ fuit ætas completa: cuius spiritus sine tempore in sinu Abrahæ feliciter quiescit.*“ Dieses Dokument ist wichtig, weil es beweist, dass die berühmten scenischen Bildwerke am Marmorsarkofage des heil. Dominikus zu Bologna (*Arca di San Domenico* mit Ausschluss des zwei Jahrhunderte später zugefügten Statuettenaufsatzes) von Meistern aus der Werkstatt des Nicchola Pisano herrühren, nicht von Nicchola selbst, wie man lange auf die irrige Angabe Vasari's hin blindlings geglaubt hat. Vasari lässt die Reliquien-Lade des erst 1233 kanonisirten Heiligen durch Nicchola in den J. 1225—1231 ausführen, welcher handgreiflich falschen Angabe die spätern Kunstgeschichtschreiber (selbst noch Cicognara) folgten, ohne dass ihnen aus dem Style des Werkes ein Zweifel aufgestossen wäre. Auch Malvasia zweifelte nicht an Nicchola's unmittelbarer Betheiligung, trug jedoch gerechtes Bedenken, ob die Wunder des Heiligen schon vor dessen Heiligsprechung und vor der kirchlichen Anerkennung jener Thaten hätten öffentlich dargestellt werden können. Ernst Förster war der Erste, der (in seinen „Beiträgen zur neuern Kunstgeschichte“, 1835) aus dem Karakter des Werkes schloss, dass die Arca dem Nicchola Pisano ab- und dessen Schule zuzusprechen sei. Diese Annahme findet sich denn nun durch die neuesten Forschungen, in deren Folge das obige historische Dokument zu Tage gekommen, aufs Ueberraschendste bestätigt. Durch jene Notiz des klösterlichen Todtenbuches von S. Caterina zu Pisa stellt es sich aber zugleich als wahrscheinlich, wenn auch noch nicht als gewiss heraus, dass Fra Guglielmo Agnelli bei der Arbeit an dieser Heiligenlade betheiligt gewesen. (Nach dem Bericht im Kunstblatt 1845 über Padre Marchese's Memoiren zur Künstlergeschichte des Dominikanerordens.)

Fra Guido, Dominikaner und Buchmaler, gest. zu Florenz 1348, wird im Nekrolog des Marianovellaklosters genannt.

Fra Jacopo, s. Frater Jacobus.

Fra Matteo Marconaldi, gest. 1348, war als Schönschreiber oder Buchmaler zu Florenz thätig.

Fra Mazetto, seit 1298 im Dominikanerkloster von Sta. Maria novella zu Florenz, baute San Domenico in Prato um 1300 (welchen Bau Vasari irrig dem Giov. Pisano zuschreibt) und starb zu Prato 1310.

Fra Niccolo von Imola, Architekt zu Padua und Treviso; vergl. Fra Benvenuto von Bologna.

Fra Paolo Pistolese (oder Fra Paolino, Bruder Paulchen) stammte aus der Familie Signoracci oder del Signoraccio und hatte zum Vater den Maler Bernardino, einen Nachahmer Domenico Ghirlandajo's. Paul ward Dominikaner im Markuskloster zu Florenz, brachte es bis zum Diakonus und starb in einem Alter von 57 Jahren am 3. Aug. 1547 zu Pistoja. In San Marco war er Schüler und Liebling des Fra Bartolommeo geworden; er erbte auch des Meisters ganze Hinterlassenschaft und benutzte dessen Handzeichnungen zu vielen Tafeln, wovon noch zwei in der Kirche S. Domenico zu Pistoja (Anbetung des Kindes durch die Könige, über dem Altare Melani, und der Gekreuzigte mit der Maria und St. Thomas Aquinas, über dem Altare Papagallo) sich befinden, während ein drittes, aus dem Katharinenkloster stammendes Bild: Kristus und Maria mit der Siener Katharine, der heil. Magdalene und dem heil. Dominik, in der Sakristei daselbst aufbewahrt wird. Ein viertes Gemälde Paolo's in Bartolommeo's Style, ein grosses Altarblatt, trifft man in der k. k. Gall. zu Wien. Es zeigt uns die Muttergottes mit dem Kinde, das ein Kreuzchen hält, auf dem Throne sitzend, umgeben von den Heiligen Dominik, Petrus Martyr, Magdalena, Barbara, Theresia und Katharina. Auf dem Postamente des Thrones steht das Datum 1510 und

die Inschrift: *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix!* Auf dem Throne aber liegt ein Zettel mit der Aufschrift: *Caritatem habete. Humilitatem servate. Paupertatem voluntariam possidete. Castitatem mentis et corporis custodite.* (Sonach ist dies Bild aus der Kirche eines Dominikanerklosters. Die Figuren sind unter Lebensgrösse. Höhe des Gemäldes 6 F. 7 Z., Breite 6 F. 3 Z.) Aus Paolo's Besitze gingen Bartolommeo's Zeichnungen an die Dominikanernonne Plautilla Nelli über, welche ebenfalls davon profitirte.

Fra Paolotto hiess als Franziskaner der glückliche Bildnissmaler Vittore Ghislandi, der 88 Jahre alt 1743 verstarb. Er war Sohn des Freskomalers Domenico Ghislandi von Bergamo.

Fra Pietro von Tramoggiano restaurirte 1577 im Florenzer Markuskloster die Bücherminiaturen des Fra Bened. da Magello, leider jedoch nicht zu deren Vortheile.

Fra Ristoro und Fra Sisto, baukundige Dominikanermönche des 13. Jahrh. Sie übernahmen (laut Fineschi's 1780 erschienenen *Memorie istoriche per servire alle Vite degli Uomini illustri del Convento di S. Maria novella*) im J. 1256 den bereits begonnenen Bau der Marianovella zu Florenz, stellten 1269 die Brücke alla Carraja daselbst wieder her und versahen (in welchem Jahre? ist uns unbekannt) den Priorenpalast [nicht den Palvecchio, sondern den Palast del Podestà oder del Bargello] mit Gewölben. In spätern Jahren trennten sie sich; Fra Sisto starb im Dienste der Nonnen zu San Sisto in Rom 1289, nachdem er den päpstlichen Palast hergestellt hatte, Fra Ristoro aber 1283 zu Florenz, wo er am Baue der Marianovella allein zurückgeblieben.

Fra Sebastiano, s. *Frate del Piombo.*

Fra Sisto, s. bei Fra Ristoro.

Fra Tommaso, gest. 1336, und *Fra Tommaso di Romena*, gest. 1358, waren *pulchri scriptores* im Dominikanerkloster zu Florenz.

Fraccaroli, Innocenzio, gebürtig von Verona, zählt zu den namhaftesten lombardischen Bildhauern der Gegenwart. Er empfing seine Bildung in der Mailänder Akademie und gewann daselbst 1829 durch seinen „Dädalus, welcher dem Ikarus Flügel ansetzt", die grosse für die beste Gruppe dieser Art ausgesetzte Prämie. Der sehr angenehm gestaltete Ikarus hält den Flügel, zu dessen Befestigung am Körper durch Dädalus das Band zurechtgemacht wird. Man rühmt an dieser Gruppe die Schönheit der Linienführung und die grosse Weichheit der Fleischbehandlung. Bei Gelegenheit der Krönung Kaiser Ferdinands zum König der Lombardei ward ihm eine Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord aufgetragen. Dies Werk kam, in Marmor ausgeführt, um 1847 zur Vollendung und ward der Sammlung neuerer Skulpturen im Wiener Belvedere einverleibt. Die Gruppe stellt sich als eine der besten Leistungen der Mailänder Bildnerschule heraus und ist jedenfalls das gelungenste Marmorwerk, das der Skulpturensaal der Wiener Gallerie aufweist. Ein kräftiger Krieger fasst mit der Rechten das Schwert, das ein zu Boden gesunkenes Weib, in deren Zügen sich gewaltige Seelenbewegung ausspricht, mit beiden Händen packt, während jener mit seiner Linken ihr Kind am Kleide fasst und hoch in die Luft hebt. Das Kind streckt wehklagend seine Händchen nach der Mutter. — Fraccaroli hat seine Werkstatt an Ponte de' Medici zu Mailand.

Fragonard. Der ältere Künstler dieses Namens, mit den Vornamen Honoré Nicolas, war aus Bouchers Schule und einer der gehätscheltsten Maler der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Sein Feld war vornehmlich das erotische Genre, worin er Manches nicht ohne Geist aber zu Vieles mit verdorbener Fantasie lieferte. Er ging auf magische Wirkung seiner Erotika aus, war salopp in der Zeichnung, liebte das Affektirte in Stellungen und Visagen und brachte in seiner Farbenkünstelei wahre Regenbogenbilder zuwege. Seine Zeitgenossen waren entzückt von dem Sinnenschmeichler und vergoldeten seinen schlüpfrigen Pfad, bis die Revolution zu Paris ausbrach und den venusischen Rosenmaler in die Dornen warf. Sein Luxemburger Gold verrollte und er endete im Elend 1806 zu Paris. — (Seine Gemälde sind kleinen Formats und zuweilen auch heiligen Inhalts! Uebrigens kursiren von ihm Bisterzeichnungen aus dem Lustgenre und manche Aetzungen heiliger Geschichten, letztre nach Italiänern wie Tintoretto, Lanfranco, Liberi, Ricci und Tiepolo. Seine grössten Blätter sind: *l'Armoire* [eine geistreiche Composition] und Franklins Genius, nach eigner Erfindung.) — Der jüngere Fragonard, Alexandre Evarist, geb. 1783 zu Grasse im Var, ist Geschichtmaler aus Louis Davids Schule und zugleich Bildhauer. Seine Darstellungen sind voll Gespreiztheit und streifen oft ans Fantastische; er ist der potenzirte Honoré und hat die Gunst des Publikums gefunden wie weiland jener. Reichen Bildstoff bot ihm die Geschichte Altfrankreichs: namentlich gern bewegte er sich in den Besondergeschichten des ersten Franz und

des vierten Heinrichs. In einem Saale des Louvre sehen wir von ihm zwei elegante Schmuckmalereien, welche Scenen aus Franzens Leben bieten. Der „Ritterschwur", den der König am Altare vor dem von Damen, Rittern und Bannerträgern umgebnen Bayard leistet, zeigt uns den galanten Fürsten in prächtig weissem Atlasstoffe, das Barett mit wallenden Straussfedern geschmückt; aber in der Zusammenwirkung der Farben ist keine Ruhe, in der Composition kein Ernst, und gradezu komisch wirkt's, dass die Kerzenflammen nach der einen, die Banner nach der andern Seite wallen, schier als ob diese vor jenen und jene vor diesen sich fürchteten! Ferner Franz, der mit seiner Schwester Margarethe die Stufen zu einer Kapelle hinansteigt, um das von Rom angelangte Madonnenbild zu betrachten; Gefolge von Kardinälen, Hofnarren, Damen, Pagen und Zwergen begleiten ihn, — wieder eine bunt zerrissene Pracht! — Als Hauptwerke Fragonards gelten die drei Gemälde: der Einzug der Jungfrau von Orleans, die Bürger von Calais vor König Eduard im Zelte, Maria Theresia mit ihrem Sohn auf dem Arme vor den Magnaten Ungarns, und die beiden grossen Zeichnungen: Henri quatre als Kind (gestochen von Allais) und Derselbe bei seiner Gabrielle (gestochen von Giraud). — Ueber den Plastiker Fragonard belehren: der Fronton der französ. Deputirtenkammer, die Fontaine an der Plaçe Maubert, die Kolossalstatue des Generals Pichégru u. a. W.

Fraikin, ein junger Brüsseler Bildhauer, in dessen Leistungen sich ein Künstler ersten Ranges ankündigt. Von seiner Hand ist ein Theil der statuarischen Arbeiten, womit neuerdings das Aeussere des herrlichen gothischen Rathhauses zu Brüssel geschmückt worden ist (oder noch geschmückt wird). Sein Modell einer Venus, welche im schnellen Laufe zu dem auf ihren Schultern schwebenden Liebgotte aufblickt, sah man 1845 auf der Brüsseler Ausstellung; dasselbe musste anerkannt werden als ein Werk voll Grazie und richtigen Gefühls aller Formen des weiblichen Körpers, über welchem ein hellenischer Hauch weht.

Français, ein namhafter belgischer Genre- und Thiermaler. In Berlin sah man 1846 bei Sachse ein schönes Kabinetstück von ihm: das Innere eines Kuhstalles.

Francavilla, s. den Art. *Francheville.*

Franceschi, Paul, zu Venedig *Paolo Fiamingo* genannt; s. im Art. „Landschaftmalerei."

Franceschini, Baldassare, genannt *il Volterrano giovine,* Schüler des Domenichinisten Matteo Rosselli. S. den Art. „Italische Malerei."

Francesco di Giorgio Martini, ein berühmter Sienesischer Architekt, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. blühte und namentlich als Kriegsbaumeister thätig war. Derselbe ist auch Autor eines *Trattato di Architettura civile e militare,* der neuerdings an Professor Promis zu Turin einen gediegenen Herausgeber gefunden hat.

Francesco di Maestro Simone, Mitschüler des Stefanone bei dem Meister Simone, der zu Neapel den germanischen Malereistyl einführte (im Laufe des 14. Jahrhunderts). Von Francesco sieht man noch das Fresko einer Maria und der heil. Dreifaltigkeit links vom Haupteingange in Santa Chiara zu Neapel.

Francheville, Pierre, geb. 1548 zu Cambray, gest. zu Paris um 1612, war einer der tüchtigsten Schüler des Michelangelisten Giam-Bologna und arbeitete unter diesem lange in Italien, bis er endlich 1601 durch Heinrich IV. nach Paris berufen ward, wo er den Titel als erster Bildhauer und Baumeister des Königs empfing. Giam-Bologna, sein Meister und Landsmann, bezeichnete ihn einst dem Grossherzoge Ferdinand I. von Florenz (in einem durch Gaye's Carteggio bekannt gewordnen und wegen des Gemisches von Französisch-Italiänisch höchst komischen Schreiben) als ein *bon suget pratiqusino per Loro Signoria.* Aus dieser Empfehlung des Praktikers kann man bequem das kunstgeschichtliche Urtel über Fr. herauslesen. Von der Hand dieses Künstlers sind die sechs nach Giam-Bologna's Entwürfen ausgeführten Heiligen, welche man ausser der von G. B. selbst gearbeiteten Antonsstatue in der Antoniuskapelle der Florenzer Markuskirche antrifft; ferner die Bildsäulen der Demuth, Keuschheit und Klugheit, welche in der Capella Niccolini in Santacroce zu Florenz stehen; die vier Evangelisten mit den Heiligen Stefan und Ambrosius in einer Kapelle der Genueser Kathedrale, und ein Theil der Erzreliefelder an der Hauptthür des Pisaner Domes. Man schreibt dem Francheville (in Italien *Francavilla* genannt) auch die Köpfe zweier berühmter Werke Giambologna's zu: die der Sabinerraubgruppe und jene der Gruppe des Herkules mit dem Kentaur. — Francheville's Bildniss, von Purbus gemalt, trifft man in den Uffizien zu Florenz.

Francia. Diesen Namen führen der berühmte Bologneser Goldschmied, Niellator, Stempelschneider und Maler Francesco Raibolini und dessen in der Malerei ihm nachfolgender Sohn Giacomo. Ueber Beide hat der Art. „Italische Kunst" zu berichten. — Ein jetztlebender Francia zählt zu den belgischen Künstlern

und hat sich als Seemaler ausgezeichnet. Man nennt von ihm das Seestück mit dem Herzoge von Guise, der Marseille verlässt um Neapel anzugreifen. (Die Staffage von Gallait.)

Franciabigio, Florentiner Meister aus Mariotto Albertinelli's Schule; s. den Art. „Italische Malerei."

Franciac hiess eine Veste, welche Karl der Grosse nach Erwerbung Aquitaniens immitten dieser Provinz erbaut hatte. Der Name klingt noch im heutigen Fronzac wieder.

Francisca Romana, eine 1440 (9. März) gestorbene Heilige, welche die Congregation vom Oelberg stiftete. In das Kloster ihres Ordens konnten sich Frauen von der Welt zurückziehen, ohne ein Gelübde zu thun. Man nannte diese Ordensfrauen Oblaten oder Collatinen. Die römische Franziska wird als Nonne dargestellt, mit den auf ihre Visionen bezüglichen Attributen: einem als Diakon gekleideten Schutzengel zur Seite, und einer Monstranz in der Luft, von wo Stralen ihr Herz treffen. Geschildert ward die heil. Franziska durch *Giov. Dom. Capellino,* der ihre Wundergeschichte in San Stefano zu Genua malte, und durch *Guercino,* dessen Bild in der Turiner Gallerie durch den Stich von Rosaspina bekannt ist. — Das Olivetanerkloster von Santa Francesca Romana zu Rom ist in die Reste des Hadrianischen Tempels der Venus und Roma eingebaut; es besteht aber nicht mehr im ursprünglichen Bau, denn dieser ward unter dem französischen Regime abgetragen, worauf später die heiligväterliche Regierung natürlich mit Wiederherstellung antwortete.

Francisquo, gewöhnliche Bezeichnung des niederländischen Poussinisten Franz Milet, über den der Art. Landschaftmalerei berichtet.

Franck. Die niederländischen Künster dieses Familiennamens: Frans der Alte (1540—1606), Hieronymus (1542—1620), Ambrosius (1544—16..), Sebastian (1573—1624) und Frans der Jüngere (1580—1630) s. im Art. „Niederländische Kunst." Sie werden auch Francken, Vranck, Vrancx und Vranx geschrieben. Letztere Schreibung bietet sich z. B. auf dem von Anton van Dyck geätzten Blatte mit der Halbfigur des jüngern Frans Franck, wo die Schrift lautet: *Franciscus Franx Antverpiae pictor humanarum figurarum.* So liest man jedoch nur in den ersten Drucken des Blattes, denn in den spätern ist Vr. in Franck verändert.

Franck, Hans, Formschneider von Lützelburg; s. Lützelburger.

Franck, Hans Ulrich, Maler und Stecher, geb. 1603 zu Kaufbeuern, gest. 1680 zu Augsburg, war tüchtig in kleinfigurirten Geschicht- und Genrebildern, ist aber mehr durch seine Aetzungen als durch Farbenstücke bekannt. Seine Blätter sind sehr lebendig und geistreich. In schönem Druck sah man von ihm in der Rumohrschen Samml. das seltene Blatt in Queroktav: Zwei Soldaten in einem Wirthshause am Tische bei zwei Frauen, dazu im Hintergrunde ein küssendes Paar und rechts ein Geiger. Links unten bezeichnet: *H. U. F.*

Franck, Franz Friedrich, geb. zu Augsburg 1627, gest. allda 1687, war Sohn und Schüler Hans Ulrichs. Von ihm die Geschichte Jakobs und Esaus in der Annenkirche zu Augsburg, der sterbende Franziskus im Obermünster zu Regensburg, und das Brustbild eines Mannes mit unbedecktem Haupte, langem Barte, dunklem Pelzkleide und schmalem vorstehenden Hemdkragen, im Belvedere zu Wien.

Franckendorfer, Konrad, ein alter Buchmaler zu Nürnberg, von dem noch auf dasiger Stadtbibliothek eine Handschrift in Folio aus dem J. 1498 Zeugniss ablegt. Sie enthält die Evangelien und Festtagsepistein mit 43 Bildern, ist gut erhalten, aber ein ziemlich handwerksmässiges Machwerk, obgleich der Maler am Ende des Buchs versichert sehr zierlich gemalt zu haben. „Geschafft" wurde dies Evangelienbuch für den Abt Friedrich des Klosters Michelfeld.

Franco, Battista (dêtto „Semolei") von Udine, ein in der Zeit von 1536—1561 blühender Maler und Aetzer, in dessen Arbeiten sich florentinischer Styl mit der venezianischen Richtung verbindet. Anziehend ist er vornehmlich in kleinern Malereien, wie in den Schmuckbildern am Gewölbe der Sala d'oro des Dogenpalastes, während er in grössern Gemälden, wie man solche z. B. in der Capella Giustiniana der Venediger Kirche S. Francesco della Vigna findet, mehr ausgeartete Kunst offenbart. Als seine beste Leistung wird das vortreffliche Bildniss Sansovino's im Berliner Museo betrachtet. Die zahlreichen auf ihn lautenden Kupferblätter mit Darstellungen aus Bibel, Legende und Mythus, gehören nur, wenn sie blose Aetzungen von freier Behandlung sind, rein der Hand Battista's an; die übrigen mit dem Stichel retuschirten, welche eine dem Maler fremde Frostigkeit an der Stirn tragen, haben ihre Nacharbeit von Giacomo Franco, der (wol ein Verwandter Battista's) gegen Ende des 16. Jahrh. als Stecher und Kupferdrucker zu Venedig lebte.

Franco Bolognese, ein von Dante im Purgatorio (Canto XI. 83.) erwähnter Meister, der sich in seiner thronenden Madonna aus dem J. 1312, welche man jetzt im Palazzo Hercolani zu Bologna vorfindet, als ein die byzantinische Befangenheit verlassender und zu naturgemässerer Darstellung übergehender Maler zeigt.

François, Alessandro, ein praktischer Archäolog, der in unsrer Zeit durch die glücklichen Resultate seiner Ausgrabungen bei Cortona und im Nonnengehölze bei Chiusi zu Namen gekommen ist. Vergl. die Art. Chiusi, Gräberfunde und Hypogäen.

François, Jules, ein Pariser Stecher, der z. B. „die Pilger auf dem St. Petersplatze zu Rom" nach dem in der Raczynskischen Samml. zu Berlin befindlichen Bilde von Delaroche gestochen hat. Dies Blatt erschien 1847.

François le Jeune, Pierre, ein Brüsseler Künstler, geb. 1721. Notiz über ihn in dem Schriftchen: *Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-bas, par Ph. Baert, publiés par le Baron de Reiffenberg.*

François, Pierre Josèphe, geb. zu Namur 1789, Geschichtmaler zu Brüssel. Von seinem Leben und seinen Leistungen berichtet Naglers Künstlerlexikon.

Francucci — *Innocenzio da Imola* — s. im Art. „italische Malerei."

Frangipane, Niccolò, ein Paduaner oder Udiner, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrh. blühte. Er ist ein radikaler Naturalist, der sich besonders den Titel eines Faunmalers verdient hat. Seine Thätigkeit reicht von 1565 bis 1595. Ausser den vielen komischen Figuren aus der Mythe kommen von ihm auch kirchliche Bilder vor, z. B. eine Kreuztragung im Palazzo Doria zu Rom, deren Heilandskopf schön im Ausdrucke edler Weltentsagung sein soll.

Frangipani, ein berühmtes, noch in Italien und Friaul bestehendes Geschlecht, das gleich den Conti von Segni und Anagni von der altrömischen *gens Anicia* abstammen will, welcher Papst Gregor der Grosse angehörte. Eine starke Rolle spielen die Frangipani in der Geschichte der städtischen Unruhen Mittelitaliens, wo sie meist als Anhänger der Päpste, oft aber auch als Antipäpstler auftreten. Die Ableitung ihres (lateinisch *Frangepane, Frajapanes etc.* geschriebenen) Namens ist unbekannt. Im J. 1014 erscheint ein *Leo qui vocatur Frangepane.* Im J. 1094 hielt Papst Urban II. sich in ihren Burgen verborgen, als der Gegenpapst Guibertus den grössten Theil der Stadt Rom und das Kastell Sant' Angelo im Besitz hatte. Wenige Jahre nachher kam es zwischen dem Haupte der Familie, Cencius Frangipani, und dem neugewählten Papste Gelasius II. (einem Caetani) zu persönlichem Streite. Die Frangipani nahmen den Papst gefangen; vom Volke befreit, entfloh er, kehrte zurück, ward aufs Neue von ihnen angegriffen, während er in Santa Prassede Messe las, und entkam mit genauer Noth aus der Stadt und nach Frankreich. Innocenz II. hingegen fand im J. 1130 während seiner Streitigkeiten mit dem Gegenpapste Anakletus Schutz bei den Frangipani: nur diese und seine korsischen Söldner blieben ihm treu. Dasselbe war im J. 1169 mit Alexander III. der Fall. So rühmte nachmals Honorius III. (im J. 1218) die unwandelbare Treue der *Magnifici viri antiqui Frajapanes.* Dies hinderte die Familie freilich nicht, unter Friedrich II. sich zur kaiserlichen Partei zu halten: bekanntlich verschuldeten sie aber den Untergang des Hohenstaufischen Hauses. In Rom hatten die Frangipani eine Reihe Burgen, zu denen vom Forum her der Titusbogen, durch den festen Thurm *Turris cartularia* geschützt, den Eingang bildete. Ihnen gehörte das ganze Thal des Colosseums nebst dem Circus maximus bis nach dem Velabrum zu; die Reste ihrer Befestigungen an und auf dem Bogen, den man *Janus quadrifrons* nennt, wurden erst vor wenigen Jahren abgetragen. Seit dem Ende des 12. Jahrhunderts gehörte ihnen längere Zeit Astura, die durch nachmalige Ereignisse verhängnissvolle Inselburg in der Nähe von Nettuno.

Frank, Michael Siegmund, Glasmaler und Wiedererwecker der Glasmalerei in unserm Jahrhundert, geb. zu Nürnberg, woselbst er auch seine Laufbahn betrat, gestorben zu München 1847 in einem Alter von 77 Jahren. Näheres über ihn im Art. „Glasmalerei."

Franke-Denkmal zu Halle an der Saale, s. im Art. über die Stadt.

Frankenberg bei Aachen. Auf einem ziemlich hohen, bebuschten und rund von einem Teiche umgebenen Felsen erhebt sich die ebenso geschichtlich merkwürdige als durch ihre reizende Lage ausgezeichnete Burg der Franken. Von der Veste aus der Frankenzeit sind einzig die Reste eines zerfallenen, nun efeuumrankten Thurmes erhalten, die, jetzt zu einem Rundthurm ergänzt, sich an das weit neuere Gebäude (vom J. 1642) anlehnen, das in neuester Zeit ausgebaut und mit einem zweiten eckigen Thurme versehen worden ist. Von seinen Fenstern eröffnet sich ein lieblicher Blick auf Aachen und den dahinter gelegenen Lousberg. Ueber den umgebenden

Schlossteich führt auf vier Schwibbogen eine steinerne Brücke zu dem vorderen Wirthschaftsgebäude, das auch neuerdings erst zu seiner jetzigen Gestalt restaurirt worden ist. An Frankenberg hat die Sage eine ihrer schönsten Bildungen angeknüpft. Ursprünglich war es ein Jagdschloss Karls des Grossen, wo dieser Kaiser seinen Lieblingssitz gehabt haben soll. An den See, der die Burg umfloss, bannte, so heisst es, ihn ein mächtiger Zauber. Denn als Karls heissgeliebte Gemahlin Fastrada starb, wollte er von der schon verwesenden Leiche nicht lassen, zum grossen Schrecken seines Gefolges. Endlich unternahm es der weise Turpin, dieser geheimnissvollen Zuneigung auf den Grund zu kommen, und fand bei näherer Untersuchung in Fastradens Munde einen Ring, den ihr einst der Kaiser geschenkt. Er nahm ihn zu sich, worauf Karl sogleich Fastraden begraben hiess, Turpin aber nicht mehr von sich lassen wollte. Sich von diesem unnatürlichen Zauber zu befreien, warf derselbe daher im Vorbeireiten den Ring in den Frankenberger See, und von da an war die vom See umringte Felsenburg Karls liebster Aufenthalt. Auch soll auf Frankenbergs Schlosshofe der Kaiser die Tochter Emma erblickt haben, wie sie den geliebten Eginhard über den Schnee zurücktrug. Geschichtlich steht das hohe Alter der Burg auf dem Frankenberg fest; später war sie eine Unterherrschaft des Herzogthums Jülich und gehörte als solche den Herren von Merode. Jetzt ist das Frankenberger Schloss ein Besitzthum des Hrn. von Coels zu Aachen, unter dem es Erneuerung erfahren hat. Dicht bei Frankenberg entspringt auf freiem Felde ein heisser Quell, dessen Abfluss in Verbindung mit dem Ausfluss der Burtscheider Quellen den hart am Eisenbahn-Viadukt liegenden „warmen Weiher" bildet. Neben diesem grossen Teiche fliesst ein Felsbach, in dessen Bette man Wagenspuren bemerkt, die aus Römerzeit übrigsind und von der alten Römerstrasse, welche von Tongern über Aachen nach Trier führte, ein Zeugniss ablegen.

Frankenberg in Kurhessen, eine etwa sechs Stunden von Marburg entfernte Stadt, welche sich an eine Höhe anlehnt, die östlich beginnend allmälig gegen Westen aufsteigt, hier eine schöne Platte bildet und dann steil und jäh wieder zu Thal sich abstürzt. Auf dem Gipfel, von dem man das rings von bewaldeten Höhen umschlossene Ederthal überschaut, stand bis 1374, wo sie von den Bürgern zerstört ward, eine landgräfliche Burg. Nahe der nun völlig geebneten Burgstätte, zwischen dieser und der Stadt, liegt die schöne Liebfrauenkirche, welche hoch und ernst über der Stadt thront und eine der schätzbarsten altdeutschen Bauten im Hessenland ist. Ihr Portal, ihre Fensterverzierungen, ihre schlanken Säulen und ihr leichtes Gewölbe, dazu die Harmonie ihres Styles und die Sauberkeit ihrer Ausführung, kurz Alles zeugt aufs Entschiedenste von dem durchgebildeten Kunstsinne ihres alten, leider unbekannten Baumeisters. Im J. 1286 legte Landgraf Heinrich der Erste von Hessen den ersten Stein zu diesem Gebäude. Die Bauführung dauerte bis nach Mitte des 14. Jahrh., denn erst 1360 war der Thurm soweit erwachsen, um eine grosse Glocke aufnehmen zu können. Ohne den Thurm war die Kirche im J. 1337 fertig, sodass schon von da an Altäre gesetzt werden konnten. Dass man sich Zeit nahm beim Baue, lag einerseits in der Spärlichkeit der Beisteuern, andrerseits in der Drangsalsigkeit des Werks, da für den Gottesdienst die ältere Kirche noch vorhielt und man allemal, wenn man Geld hatte, ein Stück von jener niederriss, wodurch die alte allmälig von der neuen Kirche in aller Freundschaft total verdrängt ward. Vom Jahr 1302—92 gehörte sie zum Kloster St. Georgenberg, dann war sie bis zur Reformation Eigenthum der Johanniter, welche ihretwegen den Ordenssitz vom benachbarten Wiesenfeld nach Frankenberg verlegten. Eine grosse Feuersbrunst, welche am 9. Mai 1476 die Stadt verheerte, brachte auch der Kirche ansehnlichen Schaden. Sie stand in Folge davon zwei Jahre hindurch dachlos, sodass Regen und Schnee dem ohnehin schon feuerbeschädigten Gewölbe noch weiteren Nachtheil brachten. Man sah sich gemüssigt, im Chore und über einigen Altären Strohschuppen zu errichten, um den Priester während des Gottesdienstes vor dem durchs Gestein dringenden Regen zu schützen. Die Wiederherstellung ging langsam vor sich; die Abgebrannten konnten ihrer Lieben Frauen nicht helfen, und so musste Landgraf Heinrich der Dritte im J. 1481 eine allgemeine Sammlung dafür durchs ganze Land ausschreiben. 1527 trat hier wie im übrigen Hessen der evangelische Kult an die Stelle des katholischen. Auch das Kloster St. Georgenberg nahm die geläuterte Lehre an, bestand aber noch bis zum J. 1570. Im J. 1607 brannte der Thurm der Kirche zum Zweitenmal völlig aus. Zum Letztenmal ward die Kirche beschädigt, als im J. 1762 der französische General Conflans um den verschanzten und von einem Häuflein Hessen äusserst tapfer vertheidigten Kirchhof einen zweitägigen Kampf bestehen musste. — Schliesslich sei bemerkt, dass die Frankenberger Kirche sowol in den Säulen, Kapitellen und Profilen als in der gleichen Höhe des Mittelschiffs und der Seitenschiffe ganz mit den

übrigen grössern Kirchen der Gothik in Hessen (denen zu Marburg, Alsfeld, Friedberg, Grünberg, Haina, Wetter und Wetzlar) übereinstimmt.

Frankfurt am Main. — Der Dom, gegründet im J. 854 durch Ludwig den Deutschen, damals dem Welterlöser, seit dem J. 1238 aber dem heil. Bartholomäus (dessen Schädel hieherkam) gewidmet, verdankt seine gegenwärtige Gestaltung und Ausdehnung dem vierzehnten und seinen 260 Fuss hohen Thurm dem funfzehnten Jahrhundert. Von dem ältesten Baue ist nichts mehr übrig, dagegen hat sich von dem Baue aus den J. 1238 und 39 das dreifache auf sechs Säulen ruhende Schiff erhalten, in dessen Mitte sonst das Taufbecken stand. Die nach Süden gerichtete Hauptthür zu diesem Schiffe ist ebenfalls noch vorhanden, jetzt aber nur im Innern sichtbar, da gegen Ende des 15. Jahrh. an diese Südseite drei Kapellen angebaut wurden, welche jetzt, nachdem man die Wände durchbrochen hat, gleichsam als viertes niedrigeres Schiff neben den ältern drei Schiffen sich hinziehen. — Da sich im Verlaufe des 13. Jahrh. die Bevölkerung vermehrt und die Stadt erweitert hatte, konnte auch diese einzige Pfarrkirche Frankfurts nicht ohne Vergrösserung bleiben. Man begann im J. 1315 mit dem Chore und vollendete dasselbe 1338. Nach Mitte des 14. Jahrh. wurden die beiden Flügel des Kreuzes fertig. Indessen scheint man schon daran, wol infolge der grossen Verluste, welche das Stiftsvermögen unter Ludwig dem Baiern erlitt, langsamer gebaut zu haben. Noch ungünstiger war die zweite Hälfte des Jahrhunderts durch die zwischen Rath und Zünften ausgebrochnen Streitigkeiten, denen bald die starkbewegten Zeiten König Wenzels und im J. 1389 die Niederlage der Bürger in der Fehde mit den Rittern von Kronenburg folgte. Erst mit Beginn des 15. Jahrh. trat eine ruhigere Zeit ein, aber man hatte nun nicht mehr den Muth ein neues Schiff zu bauen, sondern liess das alte, obgleich niedriger als der neue Chor und dessen Flügel, stehen und unternahm lieber den Bau eines neuen grossen Thurmes. Der Werkmeister, den man dazu annahm, war Meister Madern Gertner, der schon für die Stadt gearbeitet und z. B. 1399 die Schwibbögen der Mainbrücke gebaut hatte. Seine Anstellung am Dombau erfolgte 1411 (mit zehn Gulden Gehalt und zwei Gulden Geschenk jährlich). Man war damals beschäftigt Verschiednes nachzuholen, was an den Kreuzflügeln noch unvollendet geblieben. Um den Thurm beginnen zu können, brach man im J. 1414 den Frasskeller, das alte Rathhaus, sowie auch die beiden kleinen Glockenthürme der alten Kirche ab. Viele Schiffe mit Steinen kamen von Miltenberg, und in den Steinmetzhütten wurde ämsig gearbeitet. Holz zu den Grundbäumen ward von den Bürgerknechten sowie von den Knechten der Deutschherren und der Johanniter aus dem Walde gefahren, und die Fischer und Sachsenhäuser dienten dem Bau, indem sie den Sand fuhren. Nachdem 141 Grundpfähle eingerammt worden, legte man wolgemuth am 6. Juni 1415 den Grundstein des „nuwen Thorns." Zu den Fundamenten verwendete man Bockenheimer Steine; zu den Thür- und Fensterfassungen sowie zu Eckstücken nahm man rothen Miltenberger Sandstein, zum Mauerwerk aber Bruchsteine, Muschelkalksteine, die man aus dem Buchwald herführte. Des Winters arbeiteten die Steinmetzen bei Licht umsonst, um Gotteswillen, nur dass ihnen das Licht bezahlt ward. Im J. 1423 ward der grosse Schwibbogen, das erste Gewölbe im Domthurme, geschlossen. Der Weiterbau erheischte viel Steinmetzarbeit, daher Meister Madern mit seinen drei bis fünf Steinhauern nicht mehr auskam und sich an die wohlhabenden Frommen wandte, um Tagelöhne für mehre Hangesellen zu erhalten. Um 1432 starb Meister Madern. Zu Pfingsten selbigen Jahres trat Meister Leonhard an dessen Stelle. Dieser errichtete einen neuen Krahnen und eine neue Steinhütte und führte mit sechs Steinmetzen und Maurern den Thurmbau weiter. 1434 ward Meister Michel Werkmeister. Er schützte den Krahnen mit Schindeldach und baute an den Schnecken (Wendeltreppen) des Thurmes. Auch er verstarb bald und ihm folgte Meister Jost der Steinmetz, der 1440 als Werkführer mit einem Jahrgehalte von sechs Gulden angenommen ward. Die Gelder zum Bau gingen immer spärlicher ein; um so erfreulicher war die lebhafte Theilnahme, welche die Wittwe des Meisters Madern Gertner am Thurmbau bezeugte, indem sie dafür bei ihrem 1445 erfolgten Tode ein Legat hinterliess. Im J. 1468 erhielt Meister Bartholomeo, der schon einige Jahre hindurch als Bauverweser fungirt hatte, sechs Pfund Heller; 1470 aber empfing Meister Jörgen der Steinmetz achtzehn Gulden für das Gerüst zum Gewölbe und 1472 der Maurer Schlusshenne ein Pfund Heller für die in fünf Tagen besorgte Setzung der Bogensteine. (Sieben Gulden gab man für drei Zentner Blei aus, um die Bogensteine und Ringe des Gewölbes zu vergiessen.) Im J. 1480 wurden Hans von Ingelheim als Werkmeister mit 10 Gulden Jahrgehalt und Hans von Lich als Parlier beim Thurmbau angenommen. Von Ersterem ist der schöne Plan, der noch im Stadtarchive Frankfurts bewahrt wird und bekanntlich durch Dr. Georg Moller pu-

blicirt worden ist. Am 8. März 1483 vereinigten sich endlich Geistlichkeit und Rath, den Bau mit eignen Mitteln rüstig fortzuführen, ohne weiter auf Spenden des Publikums zu rechnen. Freilich regten sich allerlei Bedenklichkeiten über den Weiterbau; aus den Baurechnungen ergibt sich, dass man zur Entscheidung darüber den berühmten Ulmer Baumeister Matthäus Böblinger kommen liess. Nachdem dieser gehört worden, durfte der Ingelheimer sein Werk mit Kraft angreifen und er brachte bis Ende 1490 den Thurm soweit, dass der grösste Theil des Achtecks fertig stand. Jetzt aber hatten auch Rath und Priesterschaft ihre Mittel erschöpft und der Bau musste wieder einen sachten Gang nehmen, daher der Ingelheimer Meister seinen Abschied forderte und erhielt (am 21. Januar 1491). Im J. 1494 wurde Niklas Quecke, Steinmetz von Mainz, zum Oberwerkmeister auf fünf Jahre angenommen. Dieser bekam 20 Gulden Jahresgehalt, hielt aber den (noch vorhandnen) sehr förmlichen Kontrakt nicht. Quecke wollte an der guten Visirung Hansens von Ingelheim nicht festhalten; ihm stand es nicht an, dass die Thurmzeichnung ein Gewölbe unter dem vor Dachbeginn angegebenen, für die Wächter bestimmten Umgange vorschrieb. Glücklicherweise ging der Rath auf Queckens Absichten nicht ein, sondern befragte (im J. 1497) den Bauherrn und Meister Hans von Friddeberg, dessen guter (mit zwanzig Hellern bezahlter) Rath die treue Befolgung des Ingelheimerschen Aufrisses empfahl. Infolge dieses Gutachtens bekümmerte sich Meister Quecke so wenig als möglich um den Bau, der indessen immer fortgeführt wurde, da Meister Jakob von Ettlingen, der Parlier, die Stelle des Werkmeisters vertrat. Im J. 1503 ward Quecke abgedankt und Jakob von Ettlingen förmlich als Werkmeister mit 15 Gulden Gehalt angenommen. Dass auch dieser Meister den Plan zu ändern geneigt war, bezeugt der zweite im Stadtarchive bewahrte Riss, der aus dem J. 1504 datirt. Hiernach sollte der Thurm ohne Wölbung und krönenden Spitzhelm, in eine Plattform mit einem Geländer endigen, vor welchem an den acht Ecken ebensoviele geschmückte Spitzen ragen sollten. Indess behielt Meister Jakob seine Idee für sich und baute fort nach dem Plane des Ingelheimers. Gediehen war der Thurm 1504 bereits bis zum obern Theile der Schallfenster. Im folg. Jahre schoss der Rath so viel Geld zu, dass der Bau durch siebzehn Steinmetzen gefördert werden konnte. (Für vier grosse Schlusssteine und zehn Quadern wurden 7 Gulden bezahlt; ausserdem kamen noch 24 Last Quadern aus Miltenberg.) 1507 gebrach es wieder an Geld, und zwar so sehr, dass die Steinmetzen davongingen. Da trat Meister Jakob mit bittrer Klage vor den Rath, worauf ihm acht Steinhauer bewilligt wurden, sowie auch sein Gehalt auf 30 Gulden erhöht ward. Zu Anfange Novembers 1508 war schon das obere Gewölbe unter dem Wächterhaus, bis auf die Ausgiessung mit Blei, zu Stande gebracht. Noch einmal förderten den Bau „andächtige Personen“, welche 20 Lasten Miltenberger Steine bezahlten. 1509 wurde Gerüst zum obersten Gange gemacht und das Gewölbe mit Platten belegt, 1510 aber das Wächterhäuslein in Stein begonnen, zu dessen Vollendung Jemand im Spätsommer 1512 funfzig Gulden vermachte. Dies ist die letzte Nachricht, welche man aus jener Zeit über den Thurmbau besitzt; der Thurm aber, wie er noch steht, bezeugt selbst, dass die Bauführung nach Ausbau des Wachthauses aufgehört hat. Die Thurmhöhe bis zum Schlussstein des Wächterhauses oder der obersten Wölbung beträgt 260 Frankfurter Werkschuhe; etwa 25 F. kommen auf den Sockel, 60 F. bis ans zweite Fenster, 65 F. bis an die Brüstung, wo das Achteck beginnt, 86 F. auf das Achteck bis zur Höhe der obern Umgangsbrüstung; 24 F. ragt das Gewölbe des Wachthauses über letztgenannte Brüstung; die Thurmbasis hat 65 und der Durchmesser des Achtecks 26 Fuss. Nach dem Plane Hansens von Ingelheim würde das die Wölbung krönende Gehäus mit der Spitze noch 47 F. Höhe erhalten, wodurch die Gesammthöhe des Domthurmes, unter Mitrechnung des Kreuzes, 307 F. erreichen würde. In neuster Zeit ist die mangelnde Zuspitzung wieder lebhaft zur Sprache gekommen. Der Ingelheimersche Entwurf zum Pyramidalaufsatze ist so bescheiden und die Mittel des heutigen Frankfurts sind so bedeutend, dass bei aufrichtiger Liebe der Stadt zu ihrem erhabensten Baudenkmale die Vollendung desselben durchaus nicht schwer fallen kann.

Die beste Uebersicht des sehr umkramten Domes gewinnt man von der Südseite, obschon auch hier die Kirchhofmauer und die angebauten schwarzen Butiken stören. Chor- und Querbau sind von bedeutendem Umfange und geschmackvollen Verhältnissen; beide stellen das gedrückte ältere Schiff völlig in Schatten. Auch in den Einzelheiten des Aussenbaues zeichnen sich jene sehr vor diesem aus; die hohen schlanken Fenster haben schönes einfach-zierliches Stabwerk; oben im Schlusse bildet die Rosette die Hauptverzierung; die Profilirungen aber sind durchweg scharf. Den meisten Reichthum entfaltet die Nordseite des Querbaues; das Portal ist immitten durch eine Säule abgetheilt, an welcher auf einem Tragsteine die Kindmarie steht, und oberhalb

erfreut eine meisterlich ausgeführte Rosette. Ueber dem Portale stehen unter Schutzdächelchen mehre zum Theil verstümmelte Statuetten. Auch der südliche Eingang ist mit solchen geschmückt. Betrachten wir die Himmelshand des Domes, den Thurmbau, so bestaunen wir zunächst die kolossalen Steinmassen des ersten Stocks, welche sich auf das Deutlichste und Einfachste gruppiren. Jedes Stockwerk des Vierecks enthält an der Hauptfasade ein grosses, gut construirtes, hübsch gegliedertes Fenster. Starke Strebepfeiler an den vier Seiten endigen mit freistehenden Pyramidalthürmchen. Jedes Gestock ist durch ein Gurtgesims horizontal abgetheilt. Durch solche Gurtungen, wie sie auch an den Münsterthürmen Freiburgs und Strassburgs vorkommen, werden die grössten Massen scheinbar kleiner und fallen günstiger in die Augen. Sie durchschneiden freilich die aufstrebenden Linien, erscheinen aber, weil nicht zu häufig angebracht, doch nicht störend und sind dann gleichsam die zusammenhaltenden Fassungen der unaufhaltsamen Vertikalen. Die obern Stockwerke des Thurms zeichnen sich vornehmlich durch schöne Verhältnisse, kunstreiche Struktur und meisterlich zierliche Details aus. Die Fenster sind schlank und schmuck; zuoberst aber sollte, wie man noch aus den Ansätzen dazu sieht, ein Kranz von Giebeln oder zeltförmigen Pyramiden (wie am Mainzer Pfarrthurme) gleichsam das Galla-Barett des Thurmes abgeben. Die Strebepfeiler an den Obergestocken laufen wieder in pyramidale Freithürmchen aus und erhöhen dadurch die Belebung des Ganzen. Um den Eindruck des Thurmes entschieden günstig zu finden, muss man sich nur das ärmliche rohe, kuppelförmig eingedeckte Steindach wegdenken, das dem himmelanstrebenden deutschen Riesen wie eine polizeilich erlaubte Schlafmütze aufsitzt.

Das Innere des Domes enthält viele interessante Skulpturen. In der Kapelle links vom Chore ist von Wichtigkeit das grosse Steinbildwerk, welches den Tod Mariens vorstellt und etwa ums letzte Viertel des 15. Jahrh. entstanden ist. Sodann sind mehre schöne altdeutsche Grabsteine vorhanden, z. B. das Grabmal des 1371 verstorbnen Hans von Holtzhusen.

Ganz besondere Beachtung verdient das Grabdenkmal Günthers von Schwarzburg, der am 6. Februar 1349 zum Römischen König erwählt worden war, aber schon am 14. Juni desselben Jahres (wahrscheinlich an Gift) verstarb, nachdem er noch auf dem Sterbebette (er starb im Johanniterhofe in der Fahrgasse zu Frankfurt) auf die Krone Verzicht geleistet hatte. Seine Beisetzung erfolgte im Dom vor dem Hochaltare. Drei Jahre nachher errichteten ihm seine getreuen Anhänger (die Reichsministerialen in Frankfurt) ein Grabmal, das früher immitten des Chores stand und erst im 18. Jahrh. seine heutige Stellung an der Chorwand zur Linken des Hochaltars erhielt. Es besteht aus rothem Sandstein, ist bemalt und hat noch seine ursprünglichen Farben. An seiner frühern Stelle lag der Sarkofagdeckel horizontal und die Statue Günthers darauf ausgestreckt. Betrachtet man die spitzbogige Umfassung und die Lage der zu Günthers Füssen ruhenden Löwen, so ersieht man, dass dieses Monument ursprünglich für die vertikale Aufstellung berechnet war. In den beiden Ecken des Quadrats zunächst des Spitzbogens befinden sich fantastische Gestalten bärtiger Männer, die einen fliegenden Zeddel halten mit der Inschrift: *falsch undrowe schande cyymt, des stede drowe schaden nymt; undrowe nam gewinnes hort, undrowe falsch mit giftes wort.* Bekleidet ist Günther mit dem ärmellosen Waffenrock seiner Zeit, der, obschon anliegend, sich noch nicht zum Lendner verengt hatte; dieser Waffenrock ist mit Günthers Wappenbilde, dem Löwen, blasonnirt. Vorn, beinah bis zur Höhe der Hüften aufgeschnitten, zeigt er an den umgeschlagenen Ecken das Pelzwerk, womit er gefüttert ist. Der alte Name dieses Pelzwerkes ist „Kleinspalt," nicht zu verwechseln mit Hermelin, der bei dieser Figur, wie jedes andre Abzeichen königlicher Würde, völlig vermisst wird. Die Arme sind durch Panzerärmel geschützt; darüber sind am Ober- und Unterarm Schirme von gepresstem und gestepptem Leder befestigt. Sie sind in den innern Biegungen der Achsel und des Ellbogens ausgeschnitten, um die Bewegungen nicht zu erschweren. Zwischen den breiten Streifen, von gesottenem Leder, sind sie gesteppt und mit kleinen Knöpfen oder Buckeln verziert. Die Ellbogen sind mit eisernen, hier vergoldeten, bauchig geschmiedeten Kacheln versehn, die durch einen Riemen befestigt waren. Die sorgsam gearbeiteten eisernen, mit geschienten Fingern versehenen Handschuhe geben Zeugniss von den Fortschritten der Plättner jener Zeit. Die Beine sind mit denselben Lederschirmen bekleidet wie die Arme. Um die Kniee sind hier verzierte Lederbinden befestigt, auf welchen wiederum die ausgebogenen Eisenplatten befestigt sind. Die Schuhe sind von Leder, ebenfalls gesteppt. Die Sporen mit breiten durch Buckel verzierten Riemen werden mittels einer oben auf dem Reihen sitzenden Schnalle gehalten. Die Beckenhaube mit dem Ringkragen hat einen herunterhängenden Nasenschirm mit einem Oehr, um an der Beckenhaube befestigt zu werden.

Deutlich erkennt man, dass der Ringkragen an die Haube mittels Oehren und durchgesteckte Spangen befestigt ist. Der mit Schnalle und Buckeln verzierte Rittergürtel ist noch nicht so breit und hängt noch nicht so tief über die Hüften herab wie später. Rechts ist der Dolch daran befestigt und links das Schwert. In der Rechten hält Günther den Stechhelm seines Geschlechts, die Linke ruht auf dem Schwerte, dessen Griff leider abgestossen ist, und auf dem Schilde. Die Farben sind: die Beckenhaube polirtes Eisen, die Ohren und Spangen Gold, der Ringkragen Silber. Der Waffenrock blau, die gekrönten Löwen darauf golden; das Pelzwerk weiss, mit schwarzen halbmondförmigen Flecken; der Gürtel hellroth, Buckel und Schnalle golden; die Dolchscheide schwarz, das Beschläge daran sowie der Griff golden; die Panzerhemdärmel silbern; die breiten Armlederstreifen golden, das gesteppte Leder braunroth; die Buckel darauf golden. Die Handschuhe golden, das innere Futter des Daumens lederfarben. Die Ellbogenschirme golden, der Riemen daran schwarz; die verzierten Kniebinden golden, die Platten darauf golden; die Beine so wie die Arme. Die Schuhe braunroth; die Buckel darauf golden, die Sporen ebenfalls golden, die Riemen daran hellroth, Buckel und Schnalle darauf golden; Rachen und Ohren inwendig roth; der Pfauenwedel in seinen natürlichen Farben. Die Helmdecke aussen Gold, innen blau. Die Schwertscheide schwarz; Parirstange und unterstes Beschläge der Scheide golden; der Schild blau, der Löwe darin golden; das innere seines Rachens und der Ohren, sowie die Krallen, roth. Der Grund des Teppichs, von dem die Gestalt sich abhebt, dunkelroth mit schwarzen Kreuzen. Die Hohlkehle darum blau, mit goldenen Sternen; die obere Leiste golden. Die Löwen zu Günthers Füssen golden; ihre Ohren und Rachen roth. (J. von Hefner: Trachten des christlichen Mittelalters, Abtheilung II. Nr. 27.)

Der hohe Chor des Domes ist mit Wandmalereien aus dem J. 1427 geschmückt, die aber nicht allzuviel zu bedeuten haben. Sie sind (wahrscheinlich von einem Kölner Scholaren) für das gute Geld eines Grafen von Ingelheim, der damals Scholastikus des Domes war, beschafft worden. Gleich einem Teppich ziehen sie sich über und längs den Chorstühlen zu beiden Seiten bis hinter den Altar. Ueber den Chorstühlen, wo ihre Höhe 4½ Fuss beträgt, betreffen die Darstellungen das Leben des Kirchenpatrons, des heil. Barthel. An den Altarseiten dagegen, wo die Bilder bedeutend grösser sind, findet man eine Vision aus der Offenbarung und die Erscheinung des Herrn bei der Magdalena im Garten geschildert, — alles roh, deutschmichelgrob, am Ende nur interessant seitens der ziemlich guten Erhaltung. (Seit 1846 malt Filipp Veit für den Domchor ein grosses Altarblatt, das die Himmelfahrt Mariens zum Gegenstand hat.) In der Kapelle rechts vom Chore wurde die Kaiserwahl und im hohen Chore dann die Kaiserkrönung vollzogen.

Die Nikolaikirche auf dem Römerberge, interessant durch ihren zur obern Hälfte neu aufgeführten gothischen Thurm. Der untere Theil von zwei Stockwerken stammt noch vom Baue Kaiser Konrads des Dritten, der im J. 1143 vor der Sala auf dem Samstagsberge eine Schlosskapelle bauen liess, weil die alte, noch stehende im Palaste (dem Saalhofe) zu klein war. Das Obergestock des Thurmes und das Wächterhaus sind mit geringen aber vortheilhaften Abweichungen nach dem Vorbilde des ehemaligen Aufbaues im Spitzbogenstyl sehr schön in gehauenen Steinen erneuert worden; der Helm mit durchbrochner Zierde ist von Gusseisen im Style des Freiburger Münsters ausgeführt. Obgleich der Thurm von keiner bedeutenden Höhe ist, gereicht er doch zur wahren Zierde der Stadt, besonders zu der des alterthümlichen Römerbergs. Dieser vom Stadtbaumeister Henrich geleitete und vor Winter 1843 vollendete Bau erhielt so allgemeinen Beifall, dass er bei den Frankfurtern auch Muth und Lust erweckte, den Domthurm auf ähnliche Weise zu beenden.

Die Liebfrauenkirche von 1322 mit alten Gemälden und Bildwerken in Stein und Holz. Grabstein des 1322 verstorbenen Wigelo von Wannebach.

St. Leonhardskirche. Lersners Frankfurter Chronik berichtet: „*Dass der Franken Residenz und urraltes Schloss an dem Ort nächst am Mayn, wo jetzt St. Leonhardspfort und Thurm steht, gewesen seie, wird von allen Scriptoribus bestätigt. Als nachmals Ludovicus Pius anno 822 diese Residenz geändert und den Saalhof davor gebauet, ist der Platz öde gelegen und nichts als der Thurm stehen geblieben, das erhellet aus der Donation Friedr. II., da er anno 1219 (Sept. 18, datum Frankfurt) der Burgerschaft zu Fr. aream unam vel turrem imperio et nobis attinentem et jacentem juxta Forum Frumenti verehrte, damit sie in honorem sanctae Dei genetricis Virginis et beati Georgii Martyris eine kleine Kapell dahin bauen sollten.*“ Diese Marienkapelle ward noch im Rundbogenstyl erbaut, 1317 aber (zur Stiftskirche erhoben) so verändert und vergrössert, dass das ursprüngliche Gebäude in das nunmehrige wie in eine

Schachtel eingeschoben erscheint. 1323 erhielt die Kirche ihren gegenwärtigen Namen, nachdem aus Südfrankreich der Arm des heil. Leonhard hieher spedirt worden. Der Vordertheil von St. Leonhard nach dem Thore hin ist durch die Veränderungen, durch die moderne Thür und Treppe wie durch den Verputz und andre Erbarmungswürdigkeiten unter alle Kritik gekommen. Aussen sieht man vom ursprünglichen romanischen Baue nichts weiter als die beiden steinernen Thürme neben dem Chore. Der in der o. a. Stelle der Lersnerschen Chronik als letzter Rest von der Frankenburg erwähnte Thurm stand südwestlich und ist erst ums J. 1828 verschwunden. Ins Innere geschoben haben sich noch zwei Portale schweren Styles von der rundbogigen Kapelle erhalten. Das eine, auf der linken Abseite, ist merdwürdig durch seinen Kapitellschmuck und durch seine typischen Figuren im Segment. In einer Chorkapelle derselben Abseite schaut man als architektonische Seltenheit die von Mitte der Kreuzgewölbe frei (ohne Füllungen) absteigenden Rippen, welche sich mehre Schuh von der Decke in einem Kranze oder Knoten vereinigen. Der Chor ist von ansehnlicher Höhe und hübschen Verhältnissen; an seinen Wänden steigen die Halbsäulen, wie die im Münsterchor Freiburgs, ohne Kapitelle gleich Aesten empor und durchkreuzen die Gewölbe mannigfach. Das übrige Innere der Kirche ist vielfach restaurirt, namentlich seit 1698, wo die gewölblos gestandene Seite von 60 F. Länge und 15 F. Breite durch ordinäre Maurerhand mit Backsteinen gewölbt ward. — Im Mittelfenster des Chores haben sich alte gemalte Scheiben erhalten. Ein historisch interessantes Besitzthum der Kirche ist der von Ludwig dem Baiern hieher geschenkte Reichsadler, der ein Dankeszeichen für den vom Leonhardsstifte gegen den päpstlichen Bannfluch bewiesenen Trotz sein sollte.

Die Paulskirche, Hauptkirche der Protestanten, 1832 vollendet, jetzt berühmt als Sitz des deutschen Parlaments. Diese die Stelle der frühern Barfüsserkirche einnehmende Kirche ist italisirenden Styles und im Oval erbaut, hat an der Hauptseite einen stark vortretenden quadratischen Thurm und an der Rückseite zwei vortretende quadratische Treppenhäuser. Man erkennt hier kein bestimmtes Stylbestreben; es ist ein Bau ins Blaue hinein, zu dem ein Zimmermann den Plan verfertigte. Das Beste daran ist der wirklich kunstreiche Dachstuhl. Begonnen wurde die Paulina 1786. Im J. 1799 ward der Bau beanstandet; von da an dienten die fertigen Räume zu Waarenniederlagen, bis 1824 wieder ans Werk gegangen und der Saulus zum Paulus gemacht ward. Man brauchte zur Vollendung acht Jahre und hatte zuletzt ein Werk, das den Meister nicht lobt.

Das Rathhaus, genannt der Römer, ein karakterloses Bauungethüm aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts. Im J. 1405 kaufte der Frankfurter Rath das mittlere Hauptgebäude von der Familie Kölner (in deren Besitz es schon das Haus zum Römer hiess), um es zum Rathhaus einzurichten, da das bisherige Magistratslokal dem Domthurme hatte weichen müssen. Mehre Nachbarhäuser wurden dazugekauft, vor allen das zunächst rechts in der Fronte liegende Haus Löwenstein. So sehen wir denn ein grosses, aber möglichst unmalerisches Aggregat von zwei Vorderhäusern und vielen Mittel- und Hintergebäuden, das sich in keinen Vergleich mit den schönen mittelalterlichen Stadthäusern anderer Grossstädte bringen lässt. Baulich bedeutsam sind nur die grossartigen Hallen unter dem Römer, welche Friedrich Königshofen, Zeitgenosse Madern Gertners und Stadtwerkmeister zu Fr., im J. 1407 erbaut hat. (Sie wären würdig mit Wandmalerei geschmückt zu werden.) Historisch merkwürdig dagegen ist der lange, ziemlich schmale, dunkle Kaisersaal mit gewölbter hölzerner Decke, der im Obergestock sich befindet und sonst als Festsaal bei der Kaiserwahl und Kaiserkrönung gedient hat. In der Neuzeit hat dieser Saal einen ausserordentlichen Schmuck erhalten durch die lebensgrossen Bildnisse der zu Fr. gekrönten 45 Kaiser. Da treten uns aus den zugespitzten Wandnischen entgegen: Konrad I. (geschildert von *Ballenberger* in Frankfurt), Heinrich der Vogler (von *Zwecker* in Fr.), Otto der Grosse (von *Veit* in Fr.), Otto II. (von *Teichs* in Braunschweig), Otto III. (von *Settegast* in Koblenz), Heinrich der Heilige (von *Passavant* in Frankfurt), Konrad II. (von *Klasen* in Düsseldorf), Heinrich III. (von *Stilke* in Düsseldorf), Heinrich IV. (von *Mengelberg* in Düsseldorf), Heinrich V. (von *Kiederich* in Düss.), Lothar II. von Sachsen (von *Bendemann* in Dresden), Konrad III., der Kreuzzügler (von Dr. *Fellner* in Stuttgart), Friedrich der Rothbart (von *Lessing* in Düsseldorf), Heinrich VI. (von *Zwecker* in Frankfurt), Filipp, der durch Otto von Wittelsbach Gemordete (von *Rethel* in Frankfurt), Otto IV., der dem römischen Drachen zu Leibe ging und darüber den Thron verlor (von *Oppenheim* in Fr.), Friedrich II., der siegreich den Papst bekämpfte, aber vergiftet ward (von *Veit* in Fr.), Rudolf der Habsburger (von *Lasinski* in Köln.

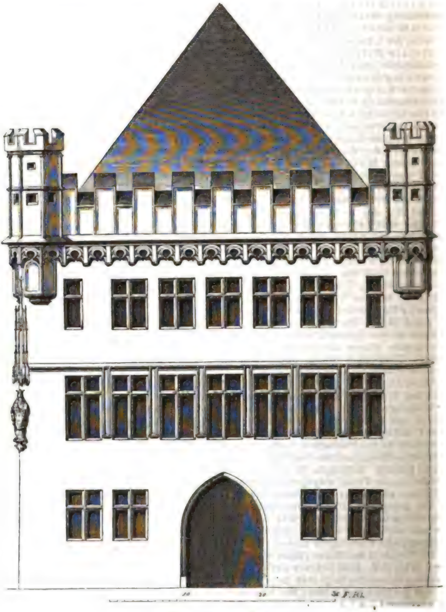
Adolf der Nassauer (von *Mücke* in Düsseldorf), Albrecht der Schlechte (von *Steinle* in Frankfurt), Heinrich VII. oder der Luxemburger (von *Veit* in Fr.), Ludwig der Baier (von *Ballenberger* in Fr.), Günther von Schwarzburg (von demselben Meister), Karl IV., welcher die noch im Römer aufbewahrte „Bulla aurea" erliess (von *Brentano* in Fr.), Wenzel der Böhme (von *Hensel* in Berlin), Ruprecht der Pfälzer, Gegenkaiser (von *Ballenberger*), Sigismund der Erbärmliche, der erst dem edeln Huss einen Geleitsbrief gab und dann der Verbrennung seines Schützlings durch die römische Camarilla jesuitisch zusah (von *Foltz* in München), Albrecht II. oder der Gute (von *Binder* in Wien), Friedrich III., der Langweiligste aller deutschen Kaiser (von *Hübner* in Dresden), Max I., der letzte Ritter (von *Brentano* in Frankfurt), Karl V., der Falscheste und Undeutscheste aller Kaiser, der die ganze Welt mit der spanisch-österreichischen Tyrannis beglücken wollte, der Deutschland nur wie eine Provinz betrachtete, die „peinliche Halsgerichtsordnung" hinterliess [die berüchtigte *Carolina*] und nach seiner Abdankung den Dämon seiner eiteln Herrschergelüste in einem spanischen Kloster zum Schweigen brachte (von *Rethel* in Fr.), Ferdinand I., der die Religionsparteien zu versöhnen wünschte (von *Ender* in Wien), Maximilian II., der ebenfalls in Religionssachen versöhnlich gesinnt war (von *Rethel*), Rudolf II., der Sterngucker, der die Regierung den Jesuiten überliess (von *Hemmerlein* in Mainz), dessen Bruder Matthias, der den dreissigjährigen Krieg zu verhindern vergebens bemüht war (vom Galleriedirektor *Krafft* zu Wien), Ferdinand II., der Nichtswürdige, Haupt der jesuitischen Liga in Verfolgung der Protestanten (zur Bezeichnung dieses Pfaffenkaisers hätten von *Eduard Steinle* drei Kreuze genügt), Ferdinand III., der nicht weit vom Stamme fiel und nach mehren Züchtigungen durch Franzosen und Schweden den freie Religionsübung im Reiche garantirenden westfälischen Frieden unterschrieb (24. Oktober 1648), Leopold I., der mit den Türken und Franzosen zu thun hatte und unter dem eine Menge Reichsvesten, darunter das 1681 mitten im Frieden durch Louis XIV. geraubte Strassburg, verloren gingen (von *Kupelwieser* in Wien), Josef I., unter dem das Haager Concert stattfand (ebenfalls von *Kupelwieser*), Karl VI., der letzte Habsburger, unter dem der spanische Erbfolgekrieg, wo die Völker um elende dynastische Interessen bluteten, durch den Frieden zu Rastatt beendigt ward (von *Waldmüller* in Wien), Karl VII. von Baiern, der gegen Maria Theresia, die Tochter und Erbin Karls VI., sich geltend machte, bald aber so viel Unglück hatte, dass er sein eigenes Land fliehen und im Exil seine Kaisergelüste büssen musste (von *Hailer* in München), Franz I. von Lothringen und Toskana, Theresiens Mann, unter dem der siebenjährige Krieg, 1756 — 63, geführt ward (von *Chiaconi* in Wien), Josef II., Theresiens Sohn, einer der edelsten Kaiser, der überall Licht in die Finsterniss brachte, unter dem 1773 die Aufhebung der Jesuiten und 1786 die Vereinigung der deutschen Erzbischöfe zur Wahrung der Rechte der deutschen Kirche gegen den Papst erfolgte (von *Oppenheim* in Franfurt), Leopold II. und Franz II., letzter nach Niederlegung der deutschen Kaiserkrone als Franz I. Kaiser von Oesterreich (beide von *Kupelwieser*). Für den Letzten blieb im Kaisersaale durch ironischen Zufall keine ganze Nische mehr übrig. Im Auftrage des Städelschen Kunstinstituts hat *Eduard Steinle* für denselben Saal das Urtheil Salomo's gemalt. Gelungen ist in dieser Schilderung besonders die niedergekauerte schuldbewusste Frau, wogegen der richtende König im Ausdrucke verfehlt ist, da er wenig oder nichts von Verstandesschärfe zeigt, die Salomo bei jener Gelegenheit an den Tag gelegt. Statt die Darstellung eines scharfsinnigen gerechten Urteils in der Composition hervorzuheben, was hier die für ein solches Bild wie geschaffene Stelle durchaus verlangte, hat der fromme Steinle die Mutter des noch lebenden Knaben die Hauptstelle einnehmen lassen. So fällt denn die komplimentarische Anspielung auf die Weisheit des Kaiserthums weg, vielleicht in Berücksichtigung der geschichtlichen Wahrheit, laut welcher auf Einen Weisen gewöhnlich ein Dutzend geistig und moralisch schwache Regenten folgten.

Zur Rechten und Linken des Römers liegen die ebenfalls geschichtlich merkwürdigen Häuser Limburg (links) und Frauenstein (rechts), worin vor Zeiten adelige Stubengesellschaften theils zu politischen theils zu geselligen Zwecken zusammenkamen. Noch heut gehört das erstere der Gesellschaft Limburg, wogegen das Haus Frauenstein von der Stadt für öffentliche Zwecke erworben worden ist. Die untern gewölbten Räume beider Häuser dienen in der Messzeit zu Kaufläden.

Das sogen. steinerne Haus, das mit seinem gothischen Gesimse, seinem auf der Seite liegenden Treppengiebel und seinen vielen ringsum stehenden Mauerzinnen sich am Römerberge bemerklich macht, mag 1400 — 10 entstanden sein und ist wichtig als eins der wenigen aus germanischer Stylzeit erhaltenen Privatgebäude. Die

nette Architektonik deutscher Hausbauten aus früherer Periode dieses Styles ist an diesem Exemplare freilich nicht zu verspüren. (Wir geben es hier im Holzstiche von Aloys Brunner nach einer grössern Zeichnung von Kallenbach.)

Der Domkirche genüber ragt das alte Kaufhaus der Stadt, das sogen. „Leinwandshaus“ mit seinem von vier Eckthürmchen umgrenzten Spitzdache, und daneben die



(*Das steinerne Haus.*)

„Stadtwaage“ mit ihrem Giebeldache. — Unweit von der Mainbrücke liegt das Haus „Fürsteneck“, dessen zuerst im Schöffengerichtsprotokoll von 1424 Erwähnung geschieht. Es ist ein hohes steinernes Gebäude, dessen Alterthümlichkeit nur im Innern vollkommen erhalten ist, während sein Aeusseres in neuerer Zeit Umwandlungen erfahren hat. Die hohen Spitzbögen über den Thüren hat man zugemauert und das Dach bis an die vier Eckthürmchen und die Zinnen vorgebaut.

Die ernst und fest über den Strom gewölbte Brücke nach Sachsenhausen, von welcher man die schönste Ansicht der Stadt hat, datirt aus dem J. 1340. Einige Schwibbögen derselben sind zu Ende des 14. Jahrh. durch Madern Gertner errichtet worden. Dies ergibt sich aus einer Verschreibung vom J. 1399, worin sich Gertner verpflichtet den Schaden zu tragen, welcher aus den Rissen an den von ihm gebauten Bögen der Mainbrücke entstehen möchte. — Auf derselben die Kolossalstatue Karls des Grossen, modellirt von Wendelstädt, in röthlichem Sandstein ausgeführt von Zwerger. Karl steht da im Kaiserornate, ein Bild von würdigem Gesichtsausdruck, imponirender Haltung und kühnem Schwunge.

Wartthürme aus den Jahren 1470—76. Die Sachsenhäuser Warte (auf der gleichnamigen Höhe an der nach Süden führenden Strasse) besteht aus einem grossen Rundthurme, von dem man ringsum die weiteste Aussicht hat, und einem Gehöfte, dessen Umfangsmauern mit Schiessscharten versehen sind. Die Holzbedachung des Thurmes ist neu; das ältere Dach war wahrscheinlich ringsum mit kleinen Thurmspitzen geschmückt, wie man solche in der Abbildung einer andern Frankfurter Warte auf einem ältern Holzschnitte bemerkt.

Das „Bockenheimer Thor" vom Stadtbaumeister Hess im Style der zu Pompeji aufgegrabnen Wachtthore erbaut.

Das „Waisenhaus" nach dem Entwurfe von Heinrich Hübsch durch Burnitz erbaut, seit 1829 bezogen. Ein einfaches, zweckgemässses, gelungenes Bauwerk. — Das „Hospital zum heil. Geist", 1830 begonnen von Rumpf, ernst gehalten und imponirend durch seinen Umfang. In den Nischen neben dem Portale die sinnbildlichen Figuren der Krankheit und Genesung, aus Sandstein gearbeitet von Launitz. — Das „Judenhospital" von Burnitz, mit geringen Mitteln soviel wie möglich im Karakter einer solchen Anstalt ausgeführt. — Die „Stadtbibliothek" vom Stadtbaumeister Hess, malerischen Ansehens, hübsch in den Längen- und Breitenverhältnissen, wie in der horizontalen Eintheilung der Stockwerke. Die Hauptfasade mit reicher Kolonnade geschmückt. Das Innere passend und mit Geschmack eingerichtet; überall heitere Räume. In der Hausflur die marmorne Kolossalstatue Goethe's, welche Pompeo Marchesi zu Mailand 1838 vollendet hat, — ein so Manches zu wünschen übriglassendes Werk, seit 1839 hier aufgestellt. Ebendaselbst die Marmorbüsten der Frankfurter Geschichtschreiber Thomas und Kirchner, die des Ersten von *Zwerger*, die des Letzten, der einige Aehnlichkeit mit Luther hat, von *Launitz*; beide mit Liebe ausgeführt. In den obern Sälen zwei alte sehr tüchtige Bildnisse Luthers und seiner Käthe, das Lutherbrustbild vielleicht von Kranach, die Käthe aber von andrer Meisterhand.

Die neue Börse, eingeweiht am 15. Nov. 1843. Ganz von grauem Sandstein mit Schichten rothen Sandsteins aufgebaut, bietet sie je nach den drei freien Seiten verschiedenen Anblick dar. Die Hauptfronte nach der Paulskirche hin zeigt zu ebener Erde sechs hohe Bögen, von welchen die vier mittleren Fenster die beiden äussersten Eingänge sind. Sieben Statuen, den Handel, die Industrie und die Welttheile darstellend, von den Professoren Launitz und Zwerger, schmücken die Winkel, welche die Fensterbögen mit einander bilden. Den Raum zwischen den Bögen und dem flachen Dach unterbricht nur eine Reihe (etwas kleiner) viereckiger Fenster. Die andre Fronte nach der neuen Krämzu gewährt einen gefälligeren Anblick. Auf jeder Seite des gewölbten Eingangs in der Mitte finden sich vier Bogenfenster für die dort angebrachten Läden. Der Raum über denselben ist in zwei Stockwerke getheilt, Alles in angenehmen Verhältnissen. Auf dieser Seite stehen nur zwei Statuen in der Höhe neben dem Eingang. Die dritte nach einer Nebenstrasse gerichtete Seite hat ebener Erde vier Bogenfenster, wie die der Hauptfronte. Der Börsensaal entspricht nicht der Simplicität des Aeussern und — der vorherrschenden Meinung nach — auch nicht der Bestimmung des Gebäudes. Auf acht kostbaren schwarzmarmornen Säulen ruht das Gewölbe, welches ebenso wie die Seitenwände etwas bunt ausgeschmückt ist. Ueber den Kapitellen der Säulen breiten sich nämlich fächerartige, weisse, mit gemalten Basreliefs geschmückte Schirme aus, welche an grossen vergoldeten Rosetten im Gipfel der Bögen ihre Begrenzung finden. Das ganze auf Aktien gegründete Gebäude soll nahe an 300,000 Gulden kosten. Riss und Zeichnungen für dasselbe hat Hr. Stüler von Berlin geliefert. (S. Kunstbl. 1843, Nr. 70, S. 290.)

Kunstinstitut und Museum.

Testamentarisch gestiftet 1815 *durch den Handelsmann Joh. Friedr. Städel. Ins Leben geführt nach* 1828.

Frankfurt ist unvergänglichen Dank dem Manne schuldig, der den Gedanken fasste sein grosses Vermögen (über eine Million Gulden) für die Begründung einer

Anstalt zu bestimmen, die einem fühlbaren Bedürfniss des geistigen Lebens so glänzend begegnen sollte. Vor Gründung dieses Instituts war ausser einigen Privatsammlungen wenig von Kunstliebe in Frankfurt zu vermerken. In einer grossen Stadt, wo Transithandel und Wechselgeschäfte herrschen und die Genüsse des äussern Lebens vollauf zu haben sind, wendet sich der Sinn der Bürger ausschliesslich den materiellen Bedürfnissen zu. Frankfurt hatte überdies den Ruhm einfacher Sitten und zurückgezogener Häuslichkeit der Familien; es fehlte mithin das Element der Oeffentlichkeit, in welchem die Kunst vorzüglich gedeiht. In einem solchen Mittelpunkte Deutschlands aber konnte eine frühe Theilnahme an dem allgemeinen Emporstreben der Kunst nicht ausbleiben. Trotz manchen Missgriffen seitens der Verwaltung gestaltete sich dies Institut doch bald so grossartig, dass sich bereits seine mannichfaltigen Segnungen über die Stadt verbreiten. Eine Lehranstalt für alle Zweige der Kunst ist schon an sich hochzuschätzen; doch leistet sie immer nicht ganz was sie sein soll, wo gute Meister und die Gelegenheit zu grossen Arbeiten fehlen. Beides gewähren aber die reichen Mittel der Anstalt. Nicht allein dass in kurzer Zeit eine reiche Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen, Kupferstichen, Gypsabgüssen aufgestellt werden konnte, es wurden auch lebende Künstler beschäftigt, und der Fond ist bedeutend genug um fortwährend Neues und Ausgezeichnetes herbeizuschaffen. Erwerbungen an trefflichen ältern Gemälden schmücken die Sammlung in den Augen der Kenner, bedeutende Werke lebender Meister beschäftigen überdies die Neugierde des grössern Publikums und erwecken allmälig auch bei Privaten die Lust an Kunstbesitz.

Die Ausstattung des Gebäudes, worin das Institut seinen Sitz hat, ist nicht völlig befriedigend. Die Säle der Sammlung gewähren zwar noch Raum genug, sind aber für grosse Bilder zu niedrig. Unglücklich war die Anordnung einer sehr farbigen Dekoration, die meist den Kunstwerken schadet und dem Auge wehthut. Gypsabgüsse, an welchen der Künstlerblick sich üben, feine Formen und zarte Schatten studiren soll, darf man nicht an hochrothen Wänden aufstellen, gegen die sie nur wie schwere weisse Massen erscheinen. Für Gemälde sind starke Grundfarben oft wohlthätig, aber das Auge will nicht durch bunte und schreiende Ornamente abgezogen sein, die mehr Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nehmen als ihnen nach Verhältniss und Bestimmung gebührt. Der Luxus, den wir mit dem Ornament treiben, ist in allen Beziehungen viel zu gross; man bedenkt nicht, dass es nie den Mangel guter Anlage ersetzen dann. Zur Umgebung von Gemälden sind aber Gold und einfache Gründe immer das Geeignetste; bunte und vielfach gebrochene Farben schaden allemal ihrer Wirkung.

Zu Seiten der Treppe sind die Büsten der beiden Hauptvertreter der neuern Kunst, Raffael und Albrecht Dürer, aufgestellt. Beide Büsten sind aus karrarischem Marmor gearbeitet, die Raffaelische durch den Karlsruher Lotsch, die Dürersche durch den Frankfurter Zwerger. In den drei Mittelzimmern befindet sich die Sammlung von Zeichnungen und Kupferstichen. Hier die ächte Zeichnung einer Heilandsgeburt von Martin Schongauer; vier Handzeichnungen von Albrecht Dürer (die Kreuztragung, die Auferstehung, der heil. Sebastian und der heil. Rochus); die Farbenskizze zum jüngsten Gericht von Peter Cornelius (nämlich der Entwurf zu dem 90 Fuss hohen in der Münchener Ludwigskirche ausgeführten Fresko); Bleistiftzeichnung von *Nikolaus Hoff* nach Perugino's schönem Gemälde von 1495 im Pittipalaste (der vom Kreuz abgenommene, von den Frauen und Jüngern beweinte Kristus); kolorirte Kupferstiche von *Volpato* nach Raffaels vatikanischen Fresken und *Steinla's* Zeichnung zu seinem Meisterstiche der Madonna di San Sisto. In zwei Fenstervertiefungen stehen Glaskasten mit Abgüssen antiker und einiger moderner Gemmen, sowie auch deutscher und italischer Bildnissmünzen aus dem Mittelalter. Sodann trifft man in diesen Zimmern kolorirte Abbildungen mehrer antiker Malereien aus den Titusbädern und zweier Schwebefiguren aus Herkulanum; auch eine alabasterne Gruppe des Perseus und der Andromeda von florentinischer Kunsthand. Darauf folgen in zwei Sälen die Gypsabgüsse antiker Bildwerke (vornehmlich der Skulpturen vom Parthenon und vom Phigalischen Tempel), sieben etruskische Vasen aus der Samml. des Fürsten von Canino etc.

In den reichen Gemäldesälen Werke von ältern und jüngern Meistern der italiänischen, hochdeutschen und niederdeutschen Schulen. Ein Bildchen von Jan van Eyck und ein andres (Thronmarie mit Engeln) vom seligen Giov. da Fiesole gehören zu den frömmsten Werken des 15. Jahrhunderts. Mehre schätzbare Werke der Eyckschen Schule, darunter eine an Huberts grossen Styl erinnernde Muttergottes mit St. Hieronymus und St. Franz von Pieter Christophsen aus dem J. 1417, eine köstliche Thronmarie mit Petrus und Johannes, Kosmas und Damian.

und dem Wappen von Florenz, wahrscheinlich für Pietro und Giovanni de' Medici von Rogier van Brügge gemalt, als sich derselbe im J. 1450 in Italien befand, und drei kostbare Täfelchen von einem Schüler Rogiers, mit Scenen aus der Täufergeschichte. Eine Folge von zwölf in zwei Rahmen gefassten Bildern, darstellend die Martern der zwölf Apostel, von einem Altkölner aus Stefans Schule. Zwei den Eyckschen Einfluss zeigende Altarbilder mit Flügeln von dem um 1470 zu Frankfurt blühenden Konrad Fyoll, aus Frankfurter Kirchen. Ein Stammbaum der Maria und ein Stammbaum der Dominikaner aus dem J. 1501, in karaktervollen Halbfiguren von Hans Holbein dem Aeltern. Altarblatt mit Flügeln aus dem J. 1524 (im Mittelbilde die Beweinung des todten Kristus durch die heil. Frauen und Jünger, auf dem linken Flügel die Veronika mit dem Tuche, auf dem rechten Josef von Arimathia die Dornenkrone haltend) von demselben Kölner Meister, von dem das berühmte Todesbild der Maria in der Münchner Pinakothek herrührt. Bildniss eines ältlichen Mannes mit einer Nelke in der Hand, an einer Brüstung, auf der ein Apfel liegt, der Hintergrund eine felsige Landschaft, von einem andern Niederdeutschen, der aber in nahem Bezuge zum vorgenannten Kölner steht. Fragment einer Kreuzigung: der linke Schächer nebst den Halbfiguren des Römerhauptmanns und einer andern Person auf gemustertem Goldgrunde von Rogier van der Weyde. Lebensgrosse Bildnisse des Frankfurter Patriziers Nikolaus von Stalburg und dessen Frau Margaretha, einer Gebornen von Rhyn, von einem Oberdeutschen aus dem J. 1504 (beide Bilder auf Goldgrund, oben mit erhobnem Schnitzwerk verziert). Eine Grablegung in halben lebensgrossen Figuren, wahrscheinlich von Bernard van Orley, sehr ähnlich dessen Bilde gleichen Gegenstands im Brüsseler Museo. Der leidende Hiob von Albr. Dürer (Theil eines äussern Flügelbildes, dessen andre Hälfte mit zwei spielenden Pfeifern im Kölner Museo sich befindet, während die abgesägten Innenbilder mit je zwei Heiligen in der Münchner Pinakothek hängen). Die Halbfiguren des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen und seiner Gemahlin von Lukas Kranach. Ein treffliches Altarbild von Hans von Kulmbach. Ein schönes Porträt aus Holbeins des Jüngern früherer Zeit (darstellend einen Mann in mittlern Jahren, der sein zartes, etwas kränkelndes Kind vor sich hat). Stattliches Bildniss eines Mannes, das mit der äussern Erscheinung uns den innern Menschen zugleich gibt und an lebendiger Wahrheit unübertrefflich ist, fälschlich Knipperdolling benannt und noch fälschlicher dem Quintin Messys beigeschrieben. Es ist Halbfigur; vor dem Manne liegt ein offenes Buch, auf welches er seine linke Hand mit der Brille legt, während seine Rechte zum Gespräch aufgehoben ist. (Laut Hrn. von Quandt hat dies Gemälde grosse Aehnlichkeit in der Behandlung mit denen im Wallraffschen Museo zu Köln, wovon das eine den Bürgermeister dieser Stadt vorstellt, dass man kaum daran zweifeln kann, dass diese Bildnisse von Einem Künstler gemalt sein müssen. Wer nun der Meister war, welcher die Kölner Porträts malte, ist zwar auch unsicher, allein man schreibt sie doch mit grosser Wahrscheinlichkeit dem alten Goldorb oder Goldorf zu.) — Von Italiänern sind ausser dem schon oben mitgenannten Fiesole anzutreffen: Barnabas de Mutina (*Barnaba da Modena*) mit einem Temperabilde der heil. Jungfrau aus dem J. 1367; der Lippischüler Pesello von Florenz († 1457) mit einer Maria, die das vor ihr auf einer Brüstung stehende und mit den Händchen segnende Kristkind hält; Antonello da Messina († 1496) mit einem Sebastian an der Säule; Macrino von Alba mit einem Temperabilde aus der Franzkirche zu Alba; Giov. Bellini († 1516) mit einer von der heil. Elisabeth und dem Täufer begleiteten Maria; Giorgione († 1511) mit dem Bildniss eines Condottiere als heil. Moritz, in Halbfigur; Cima da Conegliano († nach 1517) mit einer Maria, deren Kind die segnende Hand erhebt; der Lionardist Cesare da Sesto († 1521) mit der Halbfigur einer heil. Katharina in landschaftlicher Umgebung; Pietro Perugino († 1524) mit einer Marie, welche das vom Johannesknaben verehrte Kristkind auf dem Schoose hält; ein Meister aus Perugino's Schule (jedoch nich Raffael, wie man gewähnt hat) mit einer sitzend das Kind auf dem Schoose haltenden Maria, mit zwei zu Seiten ihres Hauptes schwebenden Engelköpfen, in heiterer Landschaft, wo ein senkrecht herabfallendes Tuch gleichsam den Thron bildet (aus der Samml. des Grafen Guido Bisenzo zu Rom); der Mantegnist Gianfrancesco Carotto († 1546) mit einer Madonna in heiterer Landschaft; Alessandro Moretto (blühend 1516 – 54) mit der Muttergottes auf einem Throne bei reicher Architekturumgebung, nebst dem nach dem Kristkinde sehenden Sebastian an der Säule links, dem nach dem Betrachter blickenden Eremiten Antonius rechts vom Throne und einem musicirend sitzenden Engel auf der Thronstufe (vergl. über dieses Hauptwerk der Städelschen Gallerie den Art. „Italische Malerei"); Jacopo da Pontormo († 1558) mit dem herrlichen Bildniss des florentinischen

Geschichtschreibers Guicciardini; ein ausgezeichneter Caraccist, wahrscheinlich Domenichino († 1641), mit einem pfeildurchbohrt hingesunknen, von zwei Römerinnen vom Baumstamm abgebundnen und gepflegten Sebastian. — Von Niederländern und Deutschen vom Ende des 16. und aus dem ganzen 17. und 18. Jahrh. finden sich: Lukas Valckenburg († 1582), Ansicht einer Stadt mit dem zeichnenden Künstler im Vorgrunde; Joas van Winghen († 1603), Bildniss einer Dame aus der Frankfurter Familie Stalburg; Elzheimer († 1620), Baumlandschaft mit Figuren; Jakob van Es († um 1630), eine Küchenbank mit Fischen; P. P. Rubens († 1640), die Farbenskizze zur Madonna mit Heiligen in der Antwerpner Augustinerkirche, und ein Kind im Stühlchen mit Zuckerwerk spielend; Th. Rambouts († 1640), männliches Brustbild, lebensgross und von ungemein kräftigen Farben; Jakob Geritz Cuyp († nach 1640), Frauenbildniss; Jan Parcellis († 1641), stürmische See; Jan Asselyn († 1650), Brunnen an einem Höhleneingange, wobei etliche Reiter; Andreas Both († 1650), italiänische Ansicht; Pieter Neefs († 1651), das Innre des Antwerpner Domes; Frans Snyders († 1657), Kampf der edeln mit der gemeinen Thierwelt; Frans Wouters († 1659), Feuersbrunst in einer holländischen Stadt; Dirck de Keyser (blühend bis 1660), Reiterbildniss mit zwei Windhunden; Adrian Stalbent († 1660), niederländische Kirmess; Corn. de Heem (blühend 1660), Blumen- und Fruchtstück mit Sperlingen auf einer Weinrebe; Jakob Delft († 1661), Ebenbild einer Holländerin; Corn. Bega († 1664), Genrebilder; Jakob van Artois († 1665), Landschaft mit Figuren von *van der Meulen;* Frans Hals († 1666), zwei Bildnisse; Philip Wouvermans († 1668), anschirrender Bauer; Bernhart Fabritius der Rembrandtist (blühend bis 1669), junger Mann mit Rundhut und Rothmantel, und eine Johannesgeburt; Barthel van der Helst († 1670), weibliches Bildniss; Salomon Ruisdaal († 1670), Viehlandschaft mit Fluss; Pieter Snyers († 1670), Hirsch von Hunden verfolgt, und eine Speisekammer mit Thiergenre; Simon de Vlieger († um 1670), Schiffe auf ruhiger See; Adrian van de Velde († 1672), Hirt und Hirtin am Brunnen, umgeben von ihren Schafen und Ziegen; Adam Pynacker († 1673), Baumlandschaft mit einfallendem Sonnenlichte; Rembrandt († 1674), das schöne Bildniss der Margaretha Burggraf; Eeckhout († 1674) Bildniss des holländ. Geschichtschreibers Dapper; Everdingen († 1675), stürmische See; Jan Wynants († 1677), Landschaft mit Entenbach; David Ryckaert († 1677), Genrebild; Jakob van Walskappel (blühend 1677), Blumen- und Fruchtstück mit Eidechse; Karel Dujardin († 1678), Hirt mit ruhendem Vieh auf einer Höhe; Abraham Mignon († 1679), Geflügel und Früchte; Ottmar Elliger († 1679), Insektenstück; Pieter Boel († 1680), drei Adler im Streit um ein todtes Reh; Anton Palamedes († 1680), Gesellschaftstück; Ferd. Bol († 1681), männliches Bildniss; Frans Mieris († 1681), eine kranke Frau; Jakob Ruisdaal († 1681), Waldlandschaft mit abziehendem Gewitter; Nik. Berghem († 1683), bergige Landschaft bei Sonnenaufgange; Artus van der Neer († 1683), beschiffter Fluss bei Mondbeleuchtung; Kaspar Netscher († 1684), ein vornehmer Mann, dem ein Knabe ein Paar Feldhühner bringt; Herrman Sachtleven († 1685), Gebirgsgegend mit Fluss und Dorf, und Schilderung eines Flusses mit Felsenufern; Adrian Ostade († 1685), ein Stubenstück; Joh. Heinr. Roos († 1685), Selbstporträt, Zigeuner bei einer Ruine, und italische Landschaft mit ruhender Heerde bei drei halbverschütteten Säulen, wo der Hirt ein Lamm hält, wonach sein Kind greift; Friedr. Moucheron († 1686), felsige Landschaft mit Wasserfall und einer von *Adrian van de Velde* eingemalten Hirschjagd; Thomas Wyck († 1686), italische Landschaft; Joh. Lingelbach († 1687), Selbstporträt, Bauernfamilie und Seehafen; Gabriel van der Leuw († 1688), Ochsenmarkt; Dirck van Bergen († 1689), Viehlandschaft; Jan Steen († 1689), Mann mit einer Magd scherzend; Herrman Swanevelt († um 1690), Waldlandschaft mit dem Einsiedler Antonius; Pieter van Slingelandt († 1691), Damenbildchen [auf Blech gemalt, im Oval]; Willem van de Velde († 1693), bewegte See; Joh. Franz Ermels († 1693), Gewitterlandschaft und Abendlandschaft; Willem Kalf († um 1693), ein Gefässbild; Job Berkheyden († 1698), Börse zu Amsterdam und das dasige Stadthaus mit Fischmarkt; Jan Hackert († 1699), abendbeleuchtete Gebirgsgegend mit Fig. von *Lingelbach;* Hobbema († 1699), Waldeingang; Willem de Heusch († 1702), abendbeleuchtete Berglandschaft und ein Waldeingang; Corn. Dusart († 1704), holländische Bauernwirthschaft; Egbert Hemskerck († 1704), Don Quixote, der die befreiten Galeerensklaven mit Steinen werfen, und Sancho Pansa, der im Hofe der Schenke auf einem Tuche geprellt wird; Godefried Schalken († 1706), Genrebild mit Tagbeleuchtung; Willem van Bemmel († 1708), Tannenwald mit Hirschjagd; Ludolf Backhuysen († 1709), Ansicht vom kleinen holländischen

Meerarme Y; Jan van der Heyden († 1712), Ansicht eines grabenumgebenen Schlosses, mit Staffage von *Adrian van de Velde;* Simon van der Does († 1717), Knabe und Mädchen, die ihre Heerde zum Brunnen hinführen; Pieter van Bloemen (Standaart, † 1719), Ansicht römischer Ruinen mit ruhender Heerde im Vorgrunde, und ein von Kriegern heimgesuchtes Dorf; Dirck Valkenburg († 1721), todter Hase nebst Geflügel; Melchior Roos († 1731), Landschaft mit Bären und Wildschweinen; Jan van Huchtenburg († 1733), Besuch in einem Feldlager; Rachel Ruysch († 1750), Blumenstrauss in einem Glasgefässe und eine Ligusterraupe auf dem Tische; Hieronymus Brinckmann († 1761), eine Schweizerlandschaft; Justus Junker († 1767), ein Gelehrter in seinem Studirzimmer; Gevatter Seekatz († 1768), Beleuchtungsstücke; Georg Trautmann († 1769), Feuersbrunst in einem Dorfe; Wilh. Friedr. Hirt († 1772), Waldgegend mit reitenden Jägern nebst Hundegefolge im Vorgrunde, und Waldausgang mit Fernsicht; Wilh. Schellings († 1778), Berglandschaft mit Gefangennehmung von Räubern durch Soldaten; Paul Const. la Fargue († 1782), Ansicht des Harlemerthores zu Leyden; Kristian Georg Schütz d. Ae. († 1791), Waldpartie am Wasserhofe bei Oberrad, Landschaft in Morgenbeleuchtung [mit Fig. von J. L. E. Morgenstern], die Teufelsbrücke auf dem St. Bernhardswege [nach einer Zeichnung Franz Schützens, des Sohnes, ausgeführt], Ansicht von Aschaffenburg [auf Kupfer gemalt], eine Ansicht des Römerbergs am Markttage und drei Flusslandschaften; J. Eckels d. Jün. († 1793), ein die Pfeife anzündender Bauer, und ein junger Mann in seinem Zimmer mit Zeichnen beschäftigt; Joh. Georg Pforr († 1798), Jagdlandschaft, Falkenjagd, Pferdemarkt und Schmiedestück; Anna de Frey († 1808), zwei nähende Frauen; Jan van Os († 1808), stille See; Daniel Bager († 1815), zwei Fruchtstücke; Joh. Ludwig Ernst Morgenstern († 1819), ein Bauernhof, ferner das Innere einer Kirche gothischen und das einer Kirche römischen Styles; Dionys van Dongen († 1819), zwei Kühe nebst einer Ziege vor ihrem Stalle; B. P. Ommeganck († 1826), Gebirgslandschaft im Frühlinge, mit Schafen und Ziegen im Vorgrunde.

Werke der neuen deutschen Schulen. I. Leistungen der römisch-deutschen Schule. *Das Magnificat der Künste* (der Triumf der Religion in den Künsten), eins der grössten Oelbilder von Fr. Overbeck, figurenreicher als sein Fresko in S. Francesco zu Assisi. Die Figuren in Dreiviertel Lebensgrösse. Wir verehren gewiss Overbeck als einen grossen Meister und bewundern seine Frömmigkeit, seine einfache Zeichnung, die Natürlichkeit und Innigkeit des Ausdrucks in seinen Figuren; wir geben auch gern zu, dass in dieser Composition, obgleich es ihr an Handlung fehlt, ein grosser Gedankenreichthum und eine tiefe Symbolik ist, aber als ein vollendetes Gemälde kann man das Bild nicht erkennen. Es ist hell und bunt, Einiges tritt zuviel hervor, Anderes zu wenig, es ist nicht genug Modellirung der Körper und Wahrheit der Stoffe darin, kurz es ist nicht gemalt und thut keine Wirkung. — Durch seinen Triumf der Religion in den Künsten hat Overbeck im Allgemeinen das Ergebniss der neuern kunstgeschichtlichen Forschungen, im Besondern aber die Meinung der Partei aussprechen wollen, welche blos die religiöse Malerei in der Zeit vom 14. Jahrh. bis auf Raffael gelten lässt. Ein solcher Gegenstand musste vor allem richtig und schön gedacht sein, d. h. Wahrheit enthalten und das Gefühl durch innere Einheit befriedigen. Keins von beiden findet sich aber in diesem Bilde; der Gedanke ist nicht überall richtig und bald zuweit bald zu eng genommen, im Ganzen auch wenig fasslich vor Augen gestellt. Offenbar haben Raffaels Disputa und Schule von Athen dem Künstler zum Vorbild gedient. Oben in der Mitte ist die Madonna, Symbol der göttlichen Liebe und der Poesie (beiläufig gesagt, ist die Schreibfeder in ihrer Hand doch eine zu ärmliche Bezeichnung für die Dichtkunst) — umher die Heiligen, welche Musik, Baukunst, Skulptur und Malerei bedeuten, also ein Cyklus aller redenden, tönenden und bildenden Künste. Die Heiligen des alten und neuen Testaments bedeuten die Kirche, mithin ist hier oben der Bund der Kirche mit den Künsten bereits vollzogen. Im untern Raume finden wir die Künste in ihrer irdischen Thätigkeit. Zunächst ist zu bemerken, dass hier keine Verbindung des irdischen und Himmlischen stattfindet, wodurch beide zur Einheit gebracht würden wie in der Disputa; der untere Theil unseres Bildes besteht vielmehr ganz für sich und ähnelt der Schule von Athen, indem er eine Reihe gleichartiger Geistesrichtungen durch eine Zusammenstellung von Gruppen andeutet. Auch finden wir hier nur Malerei, Skulptur und Baukunst, und zwar in sehr ungleichen Gruppen. Der Malerei ist der grösste Platz eingeräumt, der Dichter findet sich wie zufällig zwischen den Malern und ist nur um ihretwillen da; von dem Musiker aber ist keine Spur zu finden. Der untere Theil der Composition entspricht also den im obern angedeuteten Ideen nicht. Und wie anders hat Raffael seinen Gegenstand deutlich gemacht! Dort stehen Plato und Aristoteles in

der Mitte, auf Gott und die Natur hinweisend und ihre Schüler lehrend, umher Sokrates disputirend, Euklid Probleme lösend, also von der Mitte nach beiden Seiten zu die Hauptrichtungen der Philosophie durch die grössten Weltweisen in lebendiger Handlung dargestellt. Ja wie Passavant scharfsinnig erwiesen hat, ist die Geschichte der griechischen Philosophie mit einer für jene Zeit bewundernswürdigen Vollständigkeit und Richtigkeit darin aufgezeichnet. Bei Overbeck aber sehen wir in der Mitte ein todtes Symbol, einen Brunnen, den Born des Lebens und der Natur wenn man will — aber doch etwas Lebloses — und um ihn her gehen die Maler spaziren. In der That stehen sie, soviel ihrer sind, müssig da im Vergleich mit den Bildhauern und Architekten, die zwar nur als Seitengruppen im Vorgrund erscheinen, aber doch thätig ihre Kunst übend. Oder sollen die Maler allein als die Inspirirten, die Andern als die Handarbeiter zu betrachten sein? Die Bildner dienen der weltlichen, die Baumeister der geistlichen Macht, sie zeigen Studien und Entwürfe vor und weisen ihre Schüler an. Somit ist doch ihr Wirken auf Welt und Schule bezeichnet; freilich weder genügend noch richtig, denn die Bildhauer dienen in demselben Verhältniss der geistlichen Gewalt wie die Architekten, und Niccola Pisano hat die Umänderung des Styles nicht nach kristlichen, sondern nach heidnischen Sarkofagen begonnen. In der Gruppe der Maler stehen nur Meister, dicht zusammengedrängt; man sieht keine Schüler, kein Attribut ihrer Thätigkeit, keine Handlung, und die grossen verlieren sich unter den minder bedeutenden. Und besonders ist es ein Unglück für die Composition, dass die mittelsten Figuren der Maler um die Fontaine herum grade die kleinsten sind und am wenigsten ins Auge fallen. Es sind die, welche in den Spiegel der Natur schauen: Lionardo da Vinci, Hans Holbein und die Venezianer, Correggio ist nicht mehr aufgenommen. Michelangelo sitzt abgewendet von der Natur, sinnend, wie trotzig, in sich gekehrt; so aber ist er doch jedenfalls nur halbwahr karakterisirt. Zur Linken sieht man die, welche dem Leben und der Tradition folgen, zur Rechten die, welche der Poesie horchen, und neben ihnen halb hingewendet, halb dem Born der Natur zugekehrt steht Raffael wie unschlüssig und verdutzt allein, ohne Schüler und Gefährten, er der himmlische Genius, der wie Keiner vor und nach ihm die Malerei bereichert und veredelt hat. Denn dass Raffael einzig sei, wollte Overbeck wohl durch diese Isolirung nicht ausdrücken. Raffael aber wäre die geeignetste Figur gewesen um den untern Theil des Bildes mit dem obern in Verbindung zu setzen, denn Keiner hat so wie er die Madonna verherrlicht und die Malerei zur Poesie erhoben. Aber Raffael ist ein Abtrünniger, der nach Overbecks Meinung schon die Kunst dem Verderben zugeführt, weil er auch auf die Schönheit der heidnischen Kunst seine Blicke gewendet hat. Man sieht auch, sein Kopf ist nicht *con amore* gemalt und hat etwas Uebermüthiges im Ausdruck erhalten, statt der seelenvollen Milde, die in seinen Bildnissen liegt. Bekanntlich hat Overbeck in seiner dem Bilde nachgeschickten schriftlichen Erklärung so engherzige und unduldsame Urtheile niedergelegt, dass er dadurch alle Strenge der Kritik über seine eigene Leistung herausfordert. Wir werden genügend angedeutet haben, wie ungenügend der Gedanke in diesem Bilde durchgeführt ist, wie er zu weit genommen ist um in den engen Rahmen eines Gemäldes zu passen, und zu wenig durchgebildet um im Einzelnen zu befriedigen. Hätte Overbeck sich auf einen „Triumf der Malerei" beschränkt, auf welchen ja doch seine Absicht gerichtet war, so würde er ein mehr zusammenhängendes und verständliches Bild haben entwerfen können.

Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Kristenthum. Fresko von Filipp Veit. Als ideale, symbolische, filosofische Composition ein Seitenstück zur Overbeckschen, aber als Gemälde ein noch weniger vollendetes Werk. Der Künstler hat vorgestellt die kristliche Religion, begleitet von den Schwesterkünsten Architektur, Bildnerei und Malerei; die Ausbreitung des Kristenthums in Deutschland durch Winfried und die Geistes- und Gemüthsrichtungen, die sich daraus entwickelt haben: Ritterthum, Dichtung und Tonkunst. Zu Seiten des Hauptbildes lässt er Italia als geistliche und Germania als weltliche Macht thronen. Das sind, in sehr geringem Zusammenhange, lauter Dinge, die seit den Dichtergebrüdern Schlegel hundertmal in Prose und Versen vorgekommen. Daraus hat der Maler ein Bild machen wollen, aber nicht gemacht. Die eine Hälfte des Gemäldes ist dramatisch, die andre allegorisch. Die That des Bonifacius, die Scene der Stürzung des Heidenthums durch Fällung der Wodanseiche, ist schön gedacht, lebendig vor Augen gestellt, aber sie trennt sich ganz vom Uebrigen, wo mit Ausnahme einiger Nebengruppen lauter symbolische Figuren in Gruppen ohne Handlung zusammengebracht sind. So ist Allegorisches und Dramatisches unverbunden nebeneinandergestellt. Es fehlt die Einheit im Kunstwerke, denn entweder musste die Allegorie theilnehmen an der Handlung, oder letztre musste ganz allegorisch sein. Jedes Kunstwerk soll eine einfache Idee sein wie jeder

Gegenstand der Natur, oder es soll in gleichartigen Ideen fortschreiten wie jede Reihe natürlicher Erscheinungen. Sieht man aber ab von der Abnormität in der Veitschen Conception, so bleibt doch immer noch zu fragen: sind die Gedanken, welche durch die symbolischen Gestalten bezeichnet werden sollen, in jeder einzelnen vollkommen ausgeprägt, ist jede auch das was sie bedeutet? Würde man in dem Ritter das Ritterthum, im Dichter die Poesie und so weiter erkennen, auch wenn sie einzeln und abgesondert ständen? Hat der Künstler hier wirklich entschiedene, lebende, sprechende Karaktere geschaffen? Es ist nur eine Gestalt da, die sich selbst ausspricht, die Seitenfigur der Germania. Veit hat zuviel in sein Fresko hineingetragen; hätte er weniger aufgenommen, so würde er es auch eher zu einem organischen und lebendigen Ganzen gebracht haben.

Die sieben fetten Jahre Aegyptens, unter dem Bilde einer Mutter mit sieben im Ueberfluss lebenden Kindern versinnlicht. In schwarzer Kreide ausgeführter Carton von Fll. Veit zu dessen Fresko im Hause Bartholdy auf Trinità de' Monti zu Rom. Der Gedanke einer überschwenglichen Ueppigkeit und Fülle des Lebens ist in prächtigen Gruppen ausgedrückt. An der Brust der kerngesunden Mutter hat sich der Säugling fast übersatt getrunken, sodass er strotzend von Wohlbehagen im Mutterarme liegt; ein Bursche, der schon laufen kann, büsst noch schnell sein Gelüste nach Muttermilch. Ebenso in den übrigen Figuren ausgelassene oder behagliche Freude. Die Kinder besonders von eleganten Formen. Plastische Bestimmtheit im Ganzen.

Der Schild des Achilles, nach Iliade XVIII. V. 478 — 608. Federzeichnung von Fll. Veit. Mit Gold gehöht auf bräunlichem Papier. Entwurf zur Deckenverzierung des zweiten Antikensaales dieses Museums.

Die fünf klugen und fünf thörigen Jungfrauen. Grosses Parabelgemälde von Wilhelm Schadow. (S. hierüber B. III. S. 250.)

Die Bergpredigt und die acht Seligpreisungen, nach dem fünften Kap. des Evangeliums Matthäi. Kolorirte Cartons und kleinere Zeichnungen von Eduard Steinle zu dessen Fresken in der Burgkapelle auf Rheineck. Sie zeigen dieselbe symbolische Weise und sind in demselben frommen Geiste gedacht wie die Schöpfungen seines Vormeisters Overbeck. Doch offenbart Steinle eine grössere Darstellungskraft und die Gabe seinen Karakteren eine hinreissende Begeisterung mitzutheilen. Vielleicht steht er nur in der Mannichfaltigkeit der Individualitäten nach, wogegen er aber eine grössere Schönheit und Sicherheit, eine jugendlich blühende Frische der Zeichnung hat.

Landschaften von Josef Anton Koch († zu Rom 1839). Landschaft mit dem Noaopfer im Vorgrunde; die Figuren von Gottlieb Schick († zu Stuttgart 1812). Reiche Landschaft mit dem reitenden Profeten Bileam auf der Eselin, die vom Engel zurückgeschreckt wird. Landschaft mit dem Hylasraube; die Figuren von Anton Draeger aus Trier († zu Rom 1832).

Darstellungen aus Dante's göttlicher Komödie. Zehn kolorirte Zeichnungen von Anton Ramboux aus Trier, dem jetzigen Direktor des Kölner Museums.

Darstellungen aus Ariosto's rasendem Roland. Sechs Cartons von Julius Schnorr aus Leipzig zu dessen Fresken in der Villa Massimi bei San Giovanni in Laterano zu Rom. Ein Bogenschütz, der beim Einzuge Karls des Grossen in Paris von der Stadtmauer niedersieht. Hochzeitfeier Ruggiero's (Rüdigers) und seiner Bradamante, von Kaiser Karl veranstaltet. Rückkehr des vom Evang. Johannes geleiteten Astolf, der den Verstand Rolands aus dem Monde geholt. Triumf der Zauberin Melissa über Bradamantens Verbindung mit Ruggiero; links dessen Pflegevater Atlas mit Trauern im Zauberbuch lesend, dass R. in der Blüte seiner Jahre dahinsterben werde; rechts die Alcina am Ufer der Zauberinsel, durch Winken mit ihrer Hand die Fische aus dem Meere heranlockend.

II. Leistungen der Düsseldorfer Schule: *Hiob, trostlos über sein Geschick, im Kreise seiner Freunde sitzend*, dabei die Frau Hiobs stehend. Oelgemälde von Julius Hübner, ein Werk der völligen Reife dieses Künstlers. Die Meisterschaft der Malerei, die Energie der Farbe, das was wir Kolorit nennen, jene Wunderwirkung des modificirten Lichtes auf das Gemüth, ist in diesem Gemälde zu einer Höhe gesteigert, dass es durch das Vorzüglichste, was hierin je geleistet worden, nicht verdrängt wird.

Daniel in der Löwengrube, Oelgemälde von Alfred Rethel aus dem J. 1838. Ein grosses Bild, in welchem ein hoher Meister der Zukunft sich ankündigte.

Ezzelin III. im Kerker (nach der Schlacht bei Cassano im J. 1259, wo er durch Magold von Lavelongo mit einer Keule am Kopfe verwundet und gefangengenommen worden), Oelgemälde von Karl Friedrich Lessing aus dem J. 1838. (S. über dies Meisterwerk B. III. S. 262 — 264.)

Hussens Verhör im Dominikanerkloster zu Konstanz 1414. Das berühmteste Geschichtbild Lessings, aus dem J. 1842. (Eine kleinere Wiederholung dieses Hauptgemäldes trifft man in der Samml. des Konsuls Schletter zu Leipzig.) Vergl. B. III. S. 265 f.

Landschaften desselben Meisters. 1) Waldlandschaft. In Waldesschatten ruht ein heimkehrender Ritter, dessen Ross sich an einem Brunnen labt. Mit Blick auf einen sonnigen Wiesenplatz. Bez. *C. F. L.* 1839. 2) Berglandschaft. Auf dem Berge ein durch Brand zerstörtes Haus, wobei ein getödeter Mann mit seinen Waffen liegt. In der Tiefe ein Fluss und durch die Bergschlucht eine weite Aussicht. Gez. *C. F. L.* 1835.

Landschaften von Eduard Wilhelm Pose (geb. 1812). 1) Die Burg Elz von einem Wasser umgeben, worauf ein Kahn mit Fischern. Sonniger Hintergrund. Gemalt 1836. 2) Gegend beim Chiemsee. Gemalt 1837.

Seesturm an der norwegischen Küste von Andreas Achenbach (geb. 1814). Ein verlassenes Schiff geht in der heftigen Brandung seinem Untergange entgegen. Gemalt 1837.

III. Leistungen der Münchener Schule. *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* von Moritz v. Schwind. *Der barmherzige Samariter* von Julius Schnorr. *Viehstück* von Wilh. v. Kobell (eine Heerde, die neben einer hohen Mauer getrieben wird, im Vorgrunde ein Hirtenbube, der seinen Hut in die Höhe wirft). *Buchtansicht von Villafranca* an der Küste bei Nizza, von Karl Morgenstern.

Im Saale des Veitschen Freskobildes trifft man Gypsabgüsse von Bildwerken des italischen und deutschen Mittelalters, sowie auch ein Originalwerk in gebrannter Erde von Giorgio Andreoli aus Gubbio, der 1498—1537 blühte. Dies ist eine reichverzierte Altarwand, welche im J. 1511 am Altare der Madonna del Rosario in der Dominikanerkirche zu Gubbio im Urbinischen errichtet worden war. Das Werk ist zum Theil glasirt, zum Theil bemalt, und zerfällt in drei architektonische Abtheilungen. Der mittlere Hauptheil zeigt die stehende, von Engeln gekrönte Madonna del Popolo, wie sie unter ihren weit ausgebreiteten Mantel die Gläubigen allen Volkes, vom Papst bis zum Pilger, schützend aufnimmt. Im obern Halbkreise sieht man den segnenden Gottvater von einem Engelpaar angebetet. Der Sockel aber zeigt den im Grabe stehenden Heiland mit Maria, Johannes, Sebastian und Rochus zu den Seiten. — In dems. Saale die Modellstatuette einer Parze von Carstens, die Modellskizze zu einem Goethestandbilde von Thorwaldsen und eine andre zu einer sitzenden Statue von Dems., endlich das Modell zur Bekrönung des Frankfurter Domthurmes, das in der Giesserei des Hrn. Fries zu Sachsenhausen in Gusseisen ausgeführt worden, vom Prof. Hessemer.

Bevor wir vom Städelschen Museum Abschied nehmen, muss noch die Alabasterbüste J. Fr. Städels vom Prof. Zwerger betrachtet werden. Sie ist im dritten Saale aufgestellt und ist ein höchst sprechendes Bild des gesinnungsedeln Stifters dieser Kunstanstalt. Fast scheint aber eine Büste zu bescheiden zu sein für das hohe Verdienst Städels. Er, der Gründer des neuen Kunstlebens zu Frankfurt, verdiente ein Kolossaldenkmal im Garten seiner Stiftung.

[In der Kunstschule lehren derzeit: F. M. Hessemer aus Darmstadt (Professor der Baukunst), ein sehr kenntnissreicher und vielseitig gebildeter Mann; Joh. Nep. Zwerger aus Donaueschingen (Prof. der Bildnerei), ein Vielbewährter in der bildnerischen Praxis; Joh. David Passavant von Frankfurt (Inspektor der Anstalt), hochverdient als Kunstschriftsteller; Jakob Becker von Worms (Prof. der Malerei), namhaft als Volksmaler; Ed. Schäffer von Frankfurt (Professor der Stechkunst), ebenfalls namhafter Künstler seines Fachs.]

Ausser der öffentlichen Gallerie der Städelschen Kunstschule hat Frankfurt auch schätzbare Privatsammlungen. Das Haus des Hrn. Bernus du Fay z. B. ist ein sehr werthvolles Museum der neudeutschen Kunst. Hier findet man die bewundernswürdigsten Werke von Filipp Veit: das Oelgemälde der *beiden Marien am Grabe*, den grossen Carton „*Anna und Maria*“ und ein *Damenbildniss*. Sodann ein ausgezeichnetes Gemälde von Ed. Steinle: *die Madonna sitzend auf der Höhe des Kapitols.* (Ein musicirender Engel, der vor ihr und dem Kinde kniet, bringt mit seinen Tönen das Kristkind in Verzückung, sodass es wie in den Himmel verloren aufwärts schaut.) Ebendaselbst Skulpturen, z. B. ein Apoll vom Dänen Bissen, einem Schüler Thorwaldsens. — Schöff Brentano hat in seiner Hauskapelle sehenswürdige ältere Gemälde, z. B. die kleine Tafel von Dirck Stuerbout (Dirck van Harlem), darstellend die Tiburtinische Sibylle, welche dem Octavianus Augustus und seinen Begleitern in einem Schlosshofe von niederländischer Bauart die Vision der Heilandsgeburt zeigt; eine Grablegung von A. van Dyck etc. — Bei Hrn. Georg Brentano-Laroche die vierzig kostbaren Miniaturen auf Pergament von Jehan

Fouquet, dem Grössten aller altfranzösischen Kleinmaler, der des elften Louis Hofmaler war und diese Blätter für ein Brevier des Schatzmeisters Etienne Chevallier ausführte. Dass dieser Meister auch grosse Kirchenbilder geschaffen, bezeugt der Theil eines Altarbildes, der durch einen glücklichen Zufall in Brentano's Besitz gekommen ist und das Bildniss jenes Chevallier nebst dessen Schutzpatron Stefan enthält. (Vergl. den Art. „Fouquet.") — Bei Hrn. Hörster ein Theil der vormaligen „Lyversbergischen Sammlung", deren übrige Theile sich noch zu Köln, wieder aber in verschiednem Besitz, befinden. — Bei der Familie von Holzhausen ein schätzbares Gemälde von Kranach dem Aeltern: die Darstellung des kindersegnenden Heilands, wo Luther und seine Käthe als Kinder angebracht sind. — Bei Fil. Veit im deutschen Hause ein kleines Cenacolo aus peruginischer Schule, Mittelstück einer Predella mit dem Datum 1505. Dies Bildchen hat in der ganzen Anordnung wie in den Einzelheiten die auffallendste Aehnlichkeit mit dem jetzt durch überwiegende Stimmenmehrzahl dem jungen Raffael vindicirten Abendmahlsfresko in Sant' Onofrio zu Florenz. Die Composition ist offenbar dieselbe, mit dem Unterschiede, dass hier der im Quadrat abgeschnittene Hintergrund eine einfache Wand bildet. — Beim Baurath Burnitz mehre Niederländer; beim Dr. Carové eine Hirtenanbetung aus der letzten Zeit Polidoro's da Caravaggio, mit dessen Bildniss; bei Hrn. John die grosse Landschaft mit der Königseiche von Karl Friedr. Lessing und Landschaften von Radel und Morgenstern dem Jüngern; bei Hrn. Passavant der ausgezeichnete Carton des Josefverkaufs von Overbeck zu dessen Fresko im Hause Bartholdy zu Rom (die Figuren annähernd lebensgross) und eine herrliche Bleistiftzeichnung desselben Meisters: die sieben magern Jahre (die Hauptgruppe eine hungernde Familie, seitwärts ein heulender Wolf und dabei ein ausathmendes Pferd, kurz eine schauerlich schöne Versinnbildung des Elends); beim Rath Schlosser meisterhafte Zeichnungen neuerer Künstler; bei Hrn. Bethmann (in dessen Garten vor dem Friedberger Thore) eine Sammlung Gypsabgüsse und die berühmte Danneckersche Ariadne, welches nur etwas zu weiche Bildwerk seinen Ruhm in hohem Grade verdient und als das Hauptwerk des ersten neuern deutschen Plastikers, der sich einem edlern Style zuwandte, epochemachend bleibt. — Kupferstichsammlungen beim schon gen. Schöff Brentano (wo man das Werk des Marcantonio in einer seltnen Vollständigkeit und Schönheit der Abdrücke findet, darunter den allervorzüglichsten Druck des Aretino-Bildnisses), bei Hrn. F. Finger u. A.

Oeffentliche Denkmale. 1) Die Statue Karls des Gr. von Wendelstädt (s. oben S. 165); 2) das Guttenberg-Fust-Schöfferdenkmal auf dem Rossmarkte, von E. Schmidt von der Launitz; 3) das vor dem Friedberger Thore befindliche Denkmal der bei Fr. gefallnen Hessen, welche am 2. December 1792 die durch Custine besetzte Stadt stürmten, von Ruhl in Kassel; 4) das eherne Denkmal des Senators Giolett, in der Nähe des Gallusthores, immitten der von ihm gegründeten Stadtanlagen, von E. von der Launitz; 5) das 29 Fuss hohe Goethedenkmal auf der Allee, mit 15 F. hohem Standbilde und 12 F. hohem basreliefgeschmückten Fussgestelle auf 2 F. hohen Stufen odenwälder Granits, beide Haupttheile aus türkischem Kanonenerz, gegossen von Stiglmaier und Miller in München nach den Modellirungen Ludw. Schwanthalers. (Vergl. den Art. „Goethedenkmale.") — Ueber die Monumente des neuen Frankfurter Friedhofes s. den Art. „Friedhof."

Künstlerwerkstätten theils im Städelschen Institute (wo der Baumeister Hessemer, der Bildhauer Zwerger, die Maler Karl Ballenberger, Jakob Becker, B. Reiffenstein [der Landschafter und Bautenmaler], Steinberger, K. Trost, B. Zwecker und die Stecher Ed. Schäffer, A. Göbel und Siedentopf arbeiten), theils in der Stadt (wo der Geschichtmaler Samuel Baruch, der Bildnissmaler Becker, der Genremaler Engel [der sogen. Entenengel], der Landschafter H. Funk, der Bildhauer E. von der Launitz, der Vedutenmaler Karl Morgenstern, der Geschichtmaler Moritz Oppenheim und die Romantiker M. v. Schwind und Ed. Steinbrück Ateliers halten), theils in Sachsenhausen (wo Jakob Dielmann schafft und Filipp Veit, Ed. Steinle, Ed. Ihlee, J. J. Jung und Alfred Rethel im deutschen Hause sich angesiedelt haben). — Die Künstler im deutschen Hause haben einen Frankfurter Compositionsverein gegründet, von dessen Thätigkeit und Richtung die veröffentlichten Skizzen sprechen. 1846 erschien das 1. Heft dieser Vereinsblätter, sechs Lithografien in Tondrücken von Ch. Becker nach Veit (*ubi sunt compositiones?*), Steinle (Ara coeli), Ihlee (Judith) und Jung (die Barmherzigkeit, und Brunhilde).

Seit 1839 besteht ein Verein für Frankfurts Geschichte und Kunst.

Frankfurt an der Oder, auf der grossen Strasse zwischen Berlin und Breslau, mit ersterm seit 1842 durch eine Eisenbahn verbunden, besteht als grössere Stadt seit dem 13. Jahrh. und ist geschichtlich merkwürdig durch eine Menge Belagerungen, die es als befestigte Stadt erfahren. Kunstgeschichtlich ist hier bemerkenswerth die Hauptkirche zu St. Marien, ein sehr schätzbarer Bau des 13. und 14. Jahrh., mit vier Seitenschiffen und siebenseitigem Chorschluss (welcher in den Brandenburgischen Marken öfters, anderwärts freilich höchst selten vorkommt). Um das J. 1500 besass diese Kirche 36 Altäre. Hier ein eherner Taufbrunnen aus dem J. 1376, ein siebenarmiger Leuchter (nach dem Muster jenes im Tempel zu Jerusalem, dessen Abbild auf dem Triumfbogen des Titus erhalten ist), ein ausgezeichnetes Gemälde aus dem J. 1517: die Urständ Mariens auf der Rückseite des Hochaltars (von einem unbekannten Meister, vielleicht einem Einheimischen, der aus Dürerscher Schule hervorgegangen) und Schmelzmalereien in den Fenstern. Der Altar dieser Kirche ist geschnitzt, besteht indess aus verschiedenzeitigen Theilen. Im Schnitzwerke des eigentlichen Altarbaues steht: *Pistoricci* (?) *fecit ao. salut.* 1419. Vergl. Spieker, die Marienk. S. 65. Ausser dieser Kirche, der sogen. „Oberkirche", noch eine Nikolaikirche. Die Oderbrücke aus Holz und von 800 Fuss Länge. — Die sandige Gegend um Fr. a. d. O. ist in Beziehung auf die älteste Geschichte der hier heimisch gewesnen suevischen und slawischen Völker klassisch zu nennen. Ueberall findet man Hünengräber, Burgwälle, Opfersteine, Grabstätten, Todtenurnen etc. Vieles ist verfallen, zerstört, durch den Sturm der Zeit verweht. Die Steine sind versunken, gesprengt, zu Bauten und Kunststrassen verwendet. Wo sie noch vorhanden sind, sollten sie in Ehren gehalten werden als merkwürdige geschichtliche Denkmale einer untergegangenen Zeit und Völkerschaft. Dank verdient z. B. der Amtmann Schumann in Boossen, welcher den auf seinem Felde aufgefundenen Grabaltar nicht sprengen, sondern ausgraben liess und für die Erhaltung desselben vorsorgte. Dieser suevische oder wendische Steinaltar liegt nun, ganz umgraben, fast völlig zu Tage, hat einen Umfang von 36 Fuss und ragt jetzt über sechs Fuss aus seiner nächsten Umgebung hervor, mag aber wohl noch etliche Fuss in der Erde liegen. Er erreicht seine grösste Höhe auf der Ost-Nordseite und dacht sich allmälig nach West-Südwest ab. Seine Breite ist von Norden nach Süden 10 Fuss, und an der Ostseite hat er eine künstlich gearbeitete, aber nicht geglättete perpendikuläre Fläche von 6½ Fuss Höhe. Von oben herab und an der Westseite hat er einige geaderte Einschnitte, die eben so gut absichtlich gemacht, als natürlich sein können. Auf der West-Südwestseite, also da, wo der Stein am niedrigsten ist, sind in der Richtung von Süd-Südost nach Nord-Nordwest zwölf, 6 bis 7 Zoll tiefe, runde Löcher eingearbeitet. Die mittlern Löcher sind in einer geraden Linie angebracht; die an den Enden befindlichen weichen von derselben ein wenig ab, weil die Grösse des Steins es nicht gestattet hat, sie in gleicher Weise anzubringen. Die ganze Masse des Steins ist ein schöner Granit. Wenn die Ausgrabung des Steins noch tiefer und in weiterem Umfange geschähe, würde man um diesen grossen Stein noch einen Kreis von Feldsteinen finden, von denen schon einige sichtbar hervorgetreten sind. Wahrscheinlich ruht auch der Stein auf einer Unterlage von grossen Feldsteinen, und könnte man diese, sowie den Opferstein, wegwälzen, so würde man bei tieferem Nachgraben Urnen, vielleicht auch Waffengeräthe und Menschengebeine finden.

Frankfurter Compositionsverein, s. den Schluss des Art. „Frankfurt am Main."

Frankfurter Galleriewerk. Ein solches wurde 1838 begonnen unter dem Titel: *Frankfurter Bildergallerie oder Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus Frankfurts öffentlichen und Privat-Sammlungen.* Nach den Originalen auf Stein gezeichnet von F. Heister, J. B. Bauer u. A. Gedruckt bei B. Dondorf. Frankfurt, bei J. Baer und B. Dondorf. (Grossfolio, chines. Pap.)

Frankfurter Kaiserbilder. Stichwerk: *die deutschen Kaiser nach den Bildern des Kaisersaales im Römer zu Fr.*, Stiche von Siedentopf und Lebensbeschreibungen der Kaiser von Albert Schott. Folioblätter in schwarzen und illuminirten Drucken. Erschienen seit 1843.

Franquelin, Augustin, geb. zu Paris 1792, ward unter Regnault gebildet und steht als ein trefflicher Geschichten- und Volksmaler in Achtung. Von Historien seiner Hand werden genannt: Kristus im Tempel (im Dome zu Tours), die Erweckung der Tochter Jairi (in der Inselkirche St. Louis), die Taufe Jesu (in der Kirche St. Philippe du Roule). Häufiger sind seine Schilderungen, welche dem lyrischen und rührenden Genre angehören. In solchen Bildern, die uns den Kern einer schönen, wenn auch sentimentalen Novelle bieten, ist er vornehmlich Meister. Von Stücken dieser

Art erwähnen wir nur: den Tod der Malvina (1819 gemalt und im Schlosse Fontainebleau aufgestellt), Bragella (*la femme d'un marin*, nach einem Gedichte Lord Byrons) und das ergreifend schöne Bild der sterbenden Mutter (*les derniers désirs d'une mère*) in der Samml. des Konsuls Schletter zu Leipzig.

Franqueville, Pierre; s. Francheville.

Frans, niederdeutsche (holländische) Schreibung des Vornamens Franz.

Franz I., König von Frankreich, Sohn und Nachfolger Ludwigs XII., ein als grosssinniger Pfleger der Künste und Wissenschaften hochverdienter Monarch, der, begeistert vom grossartigen Aufschwunge der Künste in Italien, die heimische Kunstblüte durch Berufung italischer Meister zu mehren suchte. Schon Karl VIII. und Ludwig XII. hatten Künstler aus Italien kommen lassen, freilich mit hohem Unrecht, denn dass damals die Kunst in Frankreich schon durch eigene Kraft, welche fremder Schulmeisterung nicht bedurfte, sich auf eine würdige Stufe erhoben, beweisen zahlreiche aus jenen Zeiten datirende Denkmale, die gar nichts von italischem Geschmack an sich haben, vielmehr die gediegene Eigenthümlichkeit und selbständige Geschicklichkeit der französischen Künstler beurkunden. Wenn nun die Herrscher Frankreichs, ungeachtet sie daheim die tüchtigsten Leute besassen, sich dennoch fremde Meister von Jenseits der Berge verschrieben, so geschah es, weil die Mode, von jeher die launische Dictatrice in Geschmackssachen, das Ausländische vorzog. Die französischen Könige, welche den Glanz am Hofe der Mediceer und Julius II. schauten, wollten nach ihrer Rückkunft aus dem Lande der Kunstwunder auch ihrem Reiche so glänzenden Schmuck verleihen. Das sogen. Wiederaufleben der Künste hatte in Italien und Frankreich bis dahin ungefähr gleichen Schritt gehalten, nur waren von den ältern französischen Künstlern nicht alle Kunstfächer gleichmässig angebaut worden, so dass Frankreich vor Franz I. wohl ausgezeichnete Baumeister, Bildhauer und Bildschnitzer, Glas- und Miniaturmaler, aber keine besondern Oel- und Freskomaler hatte.*) Entzückt durch die Meisterwerke der Malerei, die er in Mailand, Florenz und Rom gesehen, entschloss sich jener kunstbegeisterte König, die seinem Reiche noch fehlenden Kunstzweige über die Alpen zu verpflanzen und in seiner Heimath anzusiedeln, und so zog er namhafte Italiäner an seinen Hof, hauptsächlich Oel- und Freskomaler, Stuckarbeiter und Gypsverzierer, die er zur Ausschmückung seiner bereits gebauten Schlösser verwendete. Der Erste von allen fremden Künstlern, welche Franz I. zu diesem Behufe nach Fr. berief, ist der grosse (damals leider schon hochbejahrte) Lionardo da Vinci, der eine kurze Zeit in Saint Cloud sich befand, wo er in einem Alter von 67 Jahren am 2. Mai 1519 verschied. (Vasari erzählt, Lionardo sei in den Armen seines königlichen Freundes verschieden. Der König war aber, wie aus seinem in der Pariser Bibliothek aufbewahrten Tagebuche erhellt, zu derselben Zeit in St. Germain en Laye, und weder Melzi in seinem Briefe, der Lionardo's Brüdern dessen Tod meldet, noch Lomazzo, der es von den Angehörigen in Mailand hätte wissen können, erwähnen des Königs Gegenwart.) Nächst Lionardo kam nach Fr. 1518 Andrea del Sarto, dessen wunderliebliches Talent trotz aller holdseligen Grazie doch die unangenehme Erinnerung an den garstigen Undank nicht auszulöschen vermag, den er sich gegen seinen arglosen Gönner zu Schulden kommen liess, indem er leichtsinnig und eidbrüchig die bedeutenden Summen vergeudete, die ihm der König zum Ankaufe antiker Skulpturen anvertraut hatte. Ferner erschien 1530 der Florentiner Rosso de' Rossi, der Michelangelo's Kunstweise nach Fr. brachte, wo seine Gemälde solchen Beifall ärnteten, dass er in Folge dessen zum ersten Hofmaler und bald sogar zum Oberwerkmeister der königlichen Kunstunternehmungen zu Fontainebleau ernannt ward. Er erhielt zugleich das Indigenat, daher aus dem Maestro Rosso ein *Maître Roux* wurde.**) Sein gewaltsam

*) Höchst ausgezeichnete Steinbildner waren unter Franz die Meister Jacques von Angoulême, Jean Juste von Tours (dem man das prächtige Marmordenkmal auf dem Grabe Ludwigs XII. in der Stiftskirche zu Saint-Denis verdankt), Jean Goujon (dem die Bildwerke der schon um 1540 errichteten Fontaine des Innocents zu Paris angehören) und Pierre Boutemps (ein Pariser Bürger und Steinmetz, der nach Franzens Tode an dessen Grabdenkmale in St. Denis arbeitete). Auch Jean Cousin von Souci bei Sens, der noch unter drei Nachfolgern Franzens, unter Heinrich II., Franz II. und Karl IX. thätig war, übte ausgezeichnet die Steinbildnerei, und sicher ist anzunehmen, dass er mehr als die liegende Figur des Admirals Chabot, welche aus der Cölestinerkirche ins französ. Museum gekommen und die einzige beglaubigte Skulptur von ihm ist geschaffen habe. Uebrigens war Jean Cousin, wie bekannt, der grösste Glasmaler seiner Zeit. Unter den französ. Baumeistern aus der Zeit Franzens und der nächstfolgenden Könige sind die Namhaftesten: Filibert Delorme von Lyon (der zu Anet, Fontainebleau, Meudon, Paris, Saint-Denis etc. beschäftigt war), Jean Bullant (der Erbauer von Ecouen, dem Schlosse des Connetable de Montmorency) und Pierre Lescot (welcher Baurath der Könige Franz I., Heinrich II., Karl IX. und Heinrich III. war und beim Louvrebau Betheiligung hatte).

**) Rosso's Schüler und Gehilfen bei Ausmalung der berühmten Franzensgallerie (*Galérie de François*) zu Font. waren Giovan Batt. Bagnacavallo (Sohn des berühmten Bartolommeo Ra-

früher Tod (durch Selbstvergiftung) brachte seine unvollendeten Arbeiten in die Hände des Bolognesers Primaticcio (*Maître Primatice*), der, in Giulio Romano's Schule gebildet, auf Empfehlung des Herzogs Friedrich Gonzaga von Mantua in die Dienste des Königs getreten war (1531) und sofort nach dem Hintritte seines Landsmannes (1541) sich durch Intriken zum Oberaufseher der Arbeiten zu Fontainebleau machte. Im J. 1543 bediente sich Franz I. seines Hofmalers zu einer Sendung nach Rom wegen Ankaufs antiker Bildwerke; die Frucht dieser Sendung waren 125 Statuen und eine grosse Anzahl von Büsten, welche sämmtlich in Font. aufgestellt wurden.*) Mit Primaticcio zurück kam Vignola, der für den König die berühmtesten unerwerbbaren Antiken Roms (die sogen. mediceische Venus, den sogen. belvederischen Apoll, den Laokoon, die Ariadne, den Nil- und Tibergott, den Markaurel etc.) an Ort und Stelle abgeformt hatte und nun in Fr. in Bronze goss. (Der Erzgiesser und Baumeister Vignola soll schon 1537 in Fr. gewesen und Pläne und Reliefmodelle zu einem Königspalaste gefertigt haben. Vergl. die Anm. Ignazio Danti's zu Vignola's Perspektive.) Uebrigens waren unter Franz I. beschäftigt: Sebastian Serlio (der erste Architekt, der als solcher von diesem Könige aus Italien berufen ward), die Bildhauer Angelo Montorsoli, welcher vier grosse Statuen zu Paris ausführte, und Agostino della Robbia (Neffe des Luca della R.), der Steinschneider Matteo del Nassaro von Verona (welcher kön. Münzmeister ward) und der Goldschmied Benvenuto Cellini, der uns in seinen Memoiren ein ebenso lebendiges als anziehendes Bild des heitern Lebens am Hofe Franzens hinterlassen hat. Cellini arbeitete blos für Fontainebleau und bewohnte oft diese königliche Residenz, wo er Zeuge so mancher belebter Auftritte war. Aus der Selbstlebensbeschreibung dieses Künstlers lernen wir den König vom Scheitel bis zur Zehe kennen; man sieht ihn handeln, hört ihn sprechen, sich über seine Hofleute belustigen, im Gefolge seines Hofstaats, seiner Maitressen und eines Schwarmes von Künstlern, die er gern bei ihren Arbeiten besuchte und durch freundliche Lobsprüche und leutselige Manieren mehr als durch glänzende Belohnungen und generöse Bezahlungen anfeuerte. Obgleich Franz wohl wenig gelernt hatte und obschon ihm der Hang zu leichtem Leben angeboren war (wesshalb sein Vater Louis XII. sagte: „Wir arbeiten umsonst, der dicke Junge wird uns Alles verderben"), so liebte er doch die Künste nicht blos wie mancher andre noch für Schönes interessirte Staatsmüssiggänger, sondern als praktischer Kenner und Dilettant im Zeichnen und Malen, wie uns durch Paul Lomazzo versichert wird, was auch Cellini bestätigt. Ja wenn die Gedichte, die man ihm zuschreibt, ächt sind, so war dieser König selbst nicht der letzte Dichter seiner Zeit. Galanterie und Luxus stiegen unter ihm, dem ritterlichsten Könige der Franzosen, einen so hohen Grad, dass tausend Künste und Gewerke, die jenen Interessen dienten, ihre fröhliche Blüte trieben. Das Beispiel des Hofes wirkte zurück auf die Grossen des Reiches. Wie Franz I. in allen Dingen der Feinheit und Eleganz das höchste Vorbild seiner Hofleute war, so ward er es auch im Bauen und Verschönern von Schlössern. Während man den Plan zu Chambord entwarf, Fontainebleau nach neuen Rissen erweiterte, Saint-Germain grandioser ausbaute und dem Louvre einen grössern Umfang gab, bereicherte sich jede Provinz mit irgend einem prächtigen Neubau; es sah aus, als ob die Künste aus Italien in Frankreich eingefallen und sich zu Herrinnen des Landes gemacht hätten. Den Prachtpalästen, welche im Anfange des 16. Jahrh. an die Stelle der gothischen Burgen traten, verblieb zum Glück noch ein gothischer Anflug, denn

---

menghi detto Bagn.), Niccolo Bellini, Louis Dubreuil, Bart. Miniati, Luca Penni (Bruder des Fattore Raffaels) und Michel Samson. Dazu kamen die Stuccatoren Paolo Pozzio Trebati von Bologna und Dominique Barbier von Troyes, welcher letztre von den Italiänern zum *Domenico del Barbieri* gemacht ward. Ferner halfen dem Rosso Maître Claude aus Paris, Maître Laurent le Picard und Maître Simon aus Orleans, denen wahrscheinlich die geschnitzten Ornamente des Plafonds und Getäfels der Gallerie angehören, die gegen die florentinisch manierirten Stuccaturen durch ihren zierlichst ausgeprägten nationalfranzösischen Renaissancegeschmack vortheilhaft abstechen. Laut eines Auszuges aus den leider abhanden gekommenen Baurechnungen Franzens hatte jeder Gypser oder Stuckarbeiter in Fontainebleau 7 Livres tournois Monatslohn. Ein Maler, Nicc. Bellini, erhielt vom Juli bis Nov. 1533 monatlich 20 Livres. Rosso selber bezog für seine Oberaufsicht über die Stuccaturen einen Monatsgehalt von 50 Livres.

*) Empfänglich für alles Schöne und Grosse, war Franz nicht allein ein Bewunderer antiker Kunstdenkmale, sondern auch ein leidenschaftlicher Verehrer klassischer Literatur. Obschon vollauf von Kriegshändeln, galanten Intriken und weitläufigen Plänen aller Art in Anspruch genommen, konnte er keinen Tag ohne die klassischen Heroen- und Göttersänger leben und liess sich bei Tische beständig irgend einen alten Dichter oder Geschichtschreiber vorlesen. Seine Begünstigung der klassischen Studien (er berief z. B. Laskaris nach Paris) erwarb ihm den Ehrennamen eines *Restaurator litterarum*. Noch heute sprechen die auf seine Kosten gedruckten Ausgaben alter Klassiker, die immer auf Mythologie und alte Geschichte bezüglichen Fresken und Ornamentbildnereien seiner Schlossräume für seine tiefe Liebe zum Alterthum.

grade dieser ist es, der jene Renaissancebauten so reizend macht. Es sind Bauten der kritischen Uebergangsperiode, wo der gothische Styl durch freie geistreiche Verarbeitung fremder Elemente sich umzubilden und den neuen Ideen und Bedürfnissen zu genügen strebte; die Gothik feiert hier ihre Vermählung mit der Novantike Italiens, und darin hat man offenbar den eigentlichen Karakter des französischen Renaissancegeschmackes zu suchen, denn später, wo die italischen Bauformen völlige Uebermacht gewannen, verwischte sich dies karakteristische Gepräg und es verflachte sich das französische Bauwesen in karakterlose Nachahmerei. Muster der altfranzösischen Renaissance, der schönen Mischung des Gothischen und Novantiken, sind die Schlösser Blois, Chambord, Chenonceaux und Guillon, die lange vor Ankunft der Italiäner gebaut waren. Auch Fontainebleau, das Haupt- und Lieblingsschloss Franzens, bietet noch manche interessante Belege jener nationalfranzösischen Palastarchitektur. Franz errichtete hier seit 1528 Gebäude von solchem Umfange, dass sie drei grosse hintereinander liegende Höfe umschlossen. In diesen gleichzeitigen Gebäuden herrscht einerseits noch der besagte so anziehende Mischstyl, der durchaus originell erscheint und französ. Meistern angehört, andrerseits aber der mehr an die Antike sich haltende, scheinbar reifere, dafür aber nüchterne und überdies für ein andres als das italische Klima wenig geeignete Baustyl, wie er durch Vignola und Serlio geltend gemacht ward. Eigen ist den Franzensbauten kräftige Einfachheit der Profile und zierliches Verhältniss der Pilaster und übrigen Bauglieder. Sie können nicht leicht mit Bauten seiner Nachfolger verwechselt werden, denn an allen Kapitellen der Gebäude Franzens sind dessen karakteristische Zeichen zu sehen (ein grosses lateinisches *F*, der gekrönte Salamander, Hirsch- und Rehköpfe). In Giebelfeldern erscheint das Lilienwappen mit zwei grossen geblümten und umflammten *F* zu beiden Seiten. Ein grosses geblümtes *F* zwischen Hirschköpfen, welches ausserordentlicherweise mit einer Franziskanerschnur umwunden ist, kommt an den Kapitellen der unter Franz I. (welcher nichts weniger als franziskanisch gesinnt war) ornamentirten äussern Strebepfeiler der alten Saturninkapelle vor. — Ueber die glänzende innere Ausschmückung, welche Franz seinem Lieblingsschlosse verlieh und worin ihm die Nachfolger möglichst nacheiferten, ist bereits im Art. *Fontainebleau* das Nöthige berührt worden. War schon die Berufung Rosso's kein Glück für die französische Kunst, so war dann vollends die Erhebung des Manieristen Primaticcio zum Künstlergeneral in Font. ein wahres Unglück. Die wahrhaft königliche Ausstattung jener Schlossräume mit Kunstwerken aller Art hatte zunächst allerdings zur guten Folge: Erweckung des Kunstsinnes und der Volksthätigkeit, allseitige Belebung der bildenden Künste, die bis dahin in Frankreich nicht in allen ihren Theilen und Verzweigungen angebaut worden waren; aber Franzens Missgriffe in der Wahl der Oberleiter jener umfänglichen und verschiedenartigen Kunstarbeiten brachten den höchst beklagenswerthen, noch heute nicht überwundenen Nachtheil, dass die französische Schule durch das Herbeiströmen fremder Künstler in ihrer naturgemässen Entwicklung zurückgedrängt oder vielmehr übereilt und von dem Wege abgelenkt wurde, auf welchem sie, wenn auch langsamer, doch freier und selbständiger zu eigenthümlicherer Vervollkommnung hätte gelangen können.

Den ganzen prunkhaften Freskoschmuck seines Schlosses überragten an Werth die wenigen Staffeleibilder, welche Franz von den Grossmeistern italischer Malerei besass und in seinem Privatkabinet zu Font. vereinigt hatte. Hier sah man das jetzt im Louvre befindliche berühmteste Frauenbildniss von der Hand Lionardo's da Vinci, wofür Franz 4000 Thaler in Gold (45,000 Franken) bezahlt hatte, nämlich das Bild der reizendschönen Frau des Francesco del Giocondo, welche als Monna (Madonna) Lisa ihrer Zeit in Florenz gefeiert war. Dies Porträt hatte Lionardo für den Gemahl der Schönen gemalt; für den König selbst aber soll er das nächst berühmte, ebenfalls jetzt im Louvre bewahrte Frauenbild gemalt haben, welches unter dem Namen *la belle ferronière* bekannt ist und lange für das Bildniss einer Geliebten Franzens gegolten hat, jetzt aber für das Ebenbild der Lucrezia Crivelli, der Geliebten Lud. Moro's, gehalten wird. (Vergl. Waagens Kunstw. in Engl. u. Paris, III. 423.) — Aus dem Florenzer Markuskloster erhielt Franz (laut Vasari geschenkt) ein Werk des Fra Bartolommeo aus den Jahren 1505—7. Es ist die jetzt im Nationalmuseum zu Paris befindliche Tafel, welche die thronende Maria mit dem Kinde schildert, das sich mit St. Katharinen vermählt. Theilnehmer der Scene sind die Heiligen: Petrus Bartholomäus, Vincenz Ferrerius, Franziskus und Dominikus, welche letztern sich umarmen. — Von Raffael besass Franz mehre Historien, zunächst das mit dem J. 1507 bezeichnete, unter dem Namen *la belle Jardinière* bekannte liebliche Bild der mit den beiden Kindern in einer Landschaft sitzenden jugendlichen Madonna, welche

lange auch *la Vierge de Fontainebleau* geheissen hat und sich jetzt im Louvre befindet. Auf Franzens Bestellung malte Raffael den bewundernswerthen St. Michael im Moment seines Sieges über den Satan, das in Font. noch von Pater Dan gesehene, jetzt im Pariser Museum befindliche grosse Bild vom Jahr 1517, wonach Nic. Beatrizet, P. Lombardus, N. de Larmessin, E. Rousselet, A. Seraphin, Chatillon, Tardieu u. A. Blätter geliefert haben. Die reiche Belohnung, welche Raffael für dieses Bild vom König empfing, veranlasste ihn für denselben eine grosse heilige Familie zu entwerfen, deren Ausführung er dem Giulio Romano anvertraute. Es ist das vorzüglich schön von Edelinck gestochene Familienbild mit einem blumenstreuenden und einem verehrenden Engel im Pariser Museum, bezeichnet am Mariensaume: *Raphael Urbinas pingebat MDXVIII.* Dies offenbar mit Rücksicht auf Franzens lebhaften Sinn so reich und dramatisch componirte Gemälde der Jesussippe heisst noch heute die heil. Familie Franz des Ersten. (Vasari gedenkt dieses Bildes sehr kurz im Leben des Giulio, bemerkend, dass es derselbe fast allein nach Raffaels Zeichnung ausgeführt habe.) – Von Andrea Vanucchi [*del Sarto*] war in Font. eine Charitas, Mutter mit drei Kindern, welches durchaus tüchtige Bild von nur zu wenig gewählten Formen jetzt in der langen Verderbensgallerie des Louvre aufgestellt und noch immer von kräftiger Farbenwirkung ist. — Als Geschenk des Kardinals Ippolito besass der König das berühmte (jetzt leider verschollene) Bildniss von Seb. del Piombo, das ihm die himmlische Schönheit der Giulia Gonzaga vergegenwärtigte.

Franz ruht neben seinem Vater Louis XII. in der Stiftskirche zu Saint-Denis. Sein Grabdenkmal wurde unter Leitung des Hofbaumeisters Filibert Delorme gearbeitet. (Ueber die Architektur dieses berühmten Grabdenkmals s. den Art. Delorme.) Die Hauptfiguren daran, den König und seine Gemahlin Claudia vorstellend, sind ein ausgezeichnetes Werk des Pariser Bürgers und Steinmetzmeisters Pierre Bontemps. Der Name dieses grossen Künstlers, der hier ein so herrliches Meisterwerk ächtfranzösischer Skulptur hinterlassen hat, ist erst aus dem in neuerer Zeit gefundenen Auszuge aus den Registern der kön. Rechnungskammer (vom 10. Febr. 1558) bekannt geworden, wo die Summen angegeben sind, welche an die am Franzensdenkmale beschäftigten Bildhauer gezahlt wurden. S. die Beschreibung dieses Denkmals im *Musée des monuments français* von Alexandre Lenoir.

Das Früheste der uns bekannten Franzbildnisse bietet sich in der Stanza del Incendio im Vatikan dar, in dem dortigen Wandbilde der Krönung Karls des Grossen durch Leo III., wo Raffael dem Kaiser die Züge des Königs Franz und dem Papste die Züge Leo's X. (in Anspielung auf den Vertrag dieses Papstes mit dem König von Frankreich) geliehen hat. Dies Fresko datirt von 1517. Ein um wenige Jahre späteres Ebenbild Franzens bietet sich uns in dem durch Abbildungen bekannten Basrelief, welches sich zu Rouen im Hofe des alten Hôtel de l'Intendance befand und auf die Zusammenkunft des Königs mit seinem Kollegen Heinrich dem Achten von England bezog. (Scene auf dem Champ d'or bei Calais im Jahre 1520. Vergl. Montfaucon's *Monumens de la monarchie française, tom. IV. pl. XXX. pages* 163—209. Besser in der *Voyage dans l'ancienne France.* Auch bei Agincourt: *Sculpt. table XXXVIII.* 11.) Dieselbe Zusammenkunft ist der Gegenstand eines zu Hamptoncourt befindlichen Gemäldes, welches Holbein zugeschrieben wird, aber für diesen Meister in vielen Theilen zu roh ist. Ebendaselbst ein Bildniss Franzens, das noch weniger Anspruch auf Holbeins Namen hat. (Aehnlich wird es sich mit dem angeblich Holbeinschen Franzporträt in einem Kabinette der Uffizien zu Florenz verhalten.) — Von Tizian sieht man im Louvre ein Bildniss Franzens, das aber wahrscheinlich nicht nach der Natur, sondern nach einem Medaillon und daher im Profil gemalt ist. — Von Franz Clouet (*Maitre Janet* von Tours, der um 1540 als Porträtist und Kleinmaler blühte, trifft man noch zu Font. die Bildnisse Franzens und dessen Sohnes Heinrich II. — Ebendaselbst findet man noch Franzensbildnisse in zweien der unter Rosso entstandnen jetzt stark verdorbenen Fresken der Franzensgallerie. Eins dieser Wandbilder stellt nämlich Franz I. als Vertreiber der Unwissenheit in Frankreich dar, und zwar auf handgreiflich allegorische Weise, indem der König im Begriff steht einer Schaar von schlafenden, faulenzenden oder mit verbundenen Augen herumtappenden Männern und Weibern den Tempel des Jupiter zu öffnen. Auf dem andern Gemälde hält der von seinen Feldherren und Räthen umgebene Franz einen Granatapfel, den ihm ein Kind knieend überreicht, womit auf die Wohlfahrt und Stärke des Reichs durch die Einigkeit der Stände gedeutet werden soll. — In ders. Gall. zu Font., wo früher das Kunstkabinet Franzens war, steht jetzt eine Gypsstatue dieses Königs. — Franz zu Pferde, grosses Gemälde in Font., von Louis Charles Aug. Couder. — Die sogen. Restauration der Kunst unter Franz. Der König in der

Dianengallerie zu Font. die von Raffael übersandte heilige Familie in Empfang nehmend. Composition von 31 zeitentsprechend kostümirten Figuren, gemalt von N. le Monnier, gestochen von Jazet. — König Franz und Kaiser Karl V. in der Kirche zu St. Denis, ausgezeichnetes Gemälde von Baron Gros in der Luxemburger Gall. zu Paris, bekannt durch den grossen Stich von Franz Forster. — Der König im Moment, wo er mit seinem Diamant den Vers:

Souvent femme varie,
Bien fol qui s'y fie —

in die Fensterscheibe ritzt und ihn seiner Schwester, der Königin von Navarra zeigt. Schönes Gemälde des Lyoner Meisters Fleury François Richard. — Scenen aus Franzens Leben, am Plafond des Musée Dauphin gemalt von Alexandre Evariste Fragonard. — Franz und seine Geliebte, Oelbild von Teschner in Berlin, ein Werk geübter Kunsttechnik, das uns freilich anfranzöselt, indem uns statt eines innigen Insichseins der Darstellung eine Art Ostentation im Sonntagsputze entgegentritt.

Franz von Assisi, der Erzvater der Franziskaner, geb. 1182 zu Assisi in Umbrien, gest. am 4. Oktober 1225 in seiner Bergsiedelei in den Apenninen. Er hatte in der Taufe den Namen Johannes erhalten und ward erst später Franciscus genannt, weil er bei dem Handelsgeschäfte, wozu er durch den Vater bestimmt worden, als fertiger Sprecher des Französischen genützt hatte. Als sanfter, gefälliger, liberaler Jüngling genoss er die Freuden der Welt, bis ihn jener Traum umstimmte, in welchem er eine Menge mit dem Kreuze bezeichneter Waffen sah und den Zuruf vernahm, dass diese Waffen für ihn und seine Freunde bestimmt seien. Infolge dieses Traumes nahm er in Apulien Kriegsdienste, aber da belehrte ihn ein zweiter Traum, dass der Himmel ihn nicht zum weltlichen, sondern zum geistlichen Streiter erkoren habe. Sofort nun veräusserte Franz all sein Besitzthum, vertheilte seine Baarschaft unter die Armen, vertauschte sein Weltkleid mit der weltentsagenden Kutte und gürtete seine Hüften mit einem Knotenstrick, der zugleich das Instrument für seine Selbstgeisselung abgab. Bald fanden sich mehre Gleichgesinnte um ihn, und bereits 1210 war Franzens Kuttengesellschaft zu jenem neuen Mönchsorden gediehen, der durch Papst Innocenz III. seine Bestätigung erhielt. Um 1220 unternahm Franz eine Wallfahrt nach Palästina; nach der Heimkehr aber zog er sich als Eremit in die Apenninen zurück. Hier erblickte er in höchster Verzückung den Gekreuzigten mit Serafflügeln, dessen Wundenmale im Visionsfieber sich an ihm abdrückten. Von dieser Erscheinung des Heilands als Seraf erhielt Franz den Beinamen Seraphicus, sowie auch sein Orden daher „der seraffische" und der gelehrteste Franziskaner (Johannes Bonaventura) der „Doctor Seraphicus" heisst. Für keinen Heiligen hat die Begeistrung der Gläubigen eine solche Höhe erstiegen wie für den Heiligen von Assisi. Das Mittelalter betrachtete ihn als den zweiten Engel der Offenbarung. Ihm ist die für die Geschichte der germanischen Kunstperiode Italiens hochwichtige Doppelkirche zu Assisi geweiht, deren unterer Bau die Grabstätte des „San Francesco" ist.

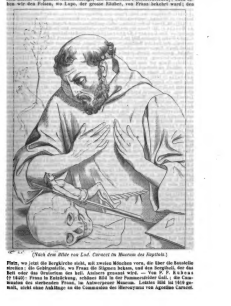
Merkzeichen dieses Heiligen sind: die fünf Wundmale am Körper, das geflügelte Crucifix als Himmelserscheinung vor ihm, die Erdkugel zu Füssen oder unter dem Fusse (Symbol der Weltverachtung), die Lilie in der Hand, der Todtenkopf auf einem Buche. Manche Darstellungen zeigen auch einen sechsflüglichen Seraf am Crucifixe, von welchem fünf Stralen nach den Händen, Füssen und der Seite des Heiligen gehen, was sich auf die Vision bezieht, welche der Verleihung der Wundmale (Stigmata) vorausging. Ferner wird Franz von Assisi dargestellt: vor dem Sultan (ohne Erfolg) predigend, auch ein stürzendes Gebäude (den Lateran) mit der Hand aufhaltend, endlich auf einem feurigen Wagen gen Himmel fahrend.

Von den unzähligen Kunstwerken, die den assisischen Franziskus und seine Legende verbildlichen, heben wir nur die von folgenden Meistern hervor. Von Giotto († 1336): die „Verklärung des Heiligen", in einem Dreieckfelde des Kreuzgewölbes der Unterkirche zu Assisi gemalt. Man sieht da den Heiligen im goldgewebten Diakonenkleide (denn er war Diakon geblieben und hatte aus Demuth nie die Priesterweihe angenommen) auf einem reichen Throne sitzend, Kreuz und Ordensregel in den Händen. Zu seinen Seiten zahlreiche Engelschaaren, welche mit Gesang und Musik die Ehre des Verklärten verkünden. In den übrigen Gewölbfeldern jener Unterkirche hat Giotto die „drei Gelübde des Franziskanerordens" dargestellt. Am untern Theile der Wände der Oberkirche schildern die Malereien das „Leben der Heiligen"; einige dieser Fresken (von der Scene an, wo Franz beim Hauptmanne von Celano speist, bis zur Ueberführung seines Leichnams nach Assisi) werden nicht ohne Wahrschein-

lichkeit dem Giotto zugeschrieben, obschon diese Annahme bedeutenden Widerspruch erfahren hat. Unzweifelhaft dagegen sind von Giottischer Hand die Darstellungen aus der Franziskuslegende auf dreizehn kleinen Tafeln, welche einst die Schränke der Sakristei von Santa Croce zu Florenz schmückten und die Gegenbilder zu 13 Darstellungen aus dem Leben Jesu abgaben. (Diese 26 Täfelchen sind jetzt zerstreut, 20 kamen in die Gall. der Florentiner Akademie, 4 in Privatsammlungen und 2 ins Berliner Museum.) Der Inhalt der Franziskusbilder ist folgender: 1) der junge Frömmling entkleidet sich in Gegenwart des Bischofs und gibt seinem Vater die Weltkleider zurück; 2) das Kristkind erscheint dem Heiligen in der Weihnacht; 3) Franz hält das stürzende Gebäude des Lateran (Traumbild des Papstes); 4) Franz kniet vor dem Papste, dem er die Grundsätze seines Ordens übergibt; 5) Franz vertheidigt die Ordensregeln; 6) Fr. predigt vor dem Sultan; 7) Fr. fährt auf einem Feuerwagen empor; 8) Fr. empfängt die Wundenmale; 9) Fr. thut ein Wunder [auf diesem in Berlin befindlichen Bilde stürzt rechts ein Knabe aus der Florentinischen Familie Spini aus dem Fenster; derselbe Knabe im Todtenhemde, mit blutigem Kopfe daliegend, wird von den Seinigen betrauert; dann bringen der wiedererweckte Knabe und seine Mutter dem infolge des Gebets zweier anwesender Franziskaner herabschwebenden Heiligen, welcher Erstern durch seinen Segen belebt hat, ihren Dank dar]; 10) Franz erscheint den versammelten Ordensbrüdern; 11) Franzens abermalige Erscheinung bei den Brüdern, die diesmal vor Entsetzen zu Boden stürzen; 12) die Kritik in Gestalt eines Frommen untersucht an der auf dem Katafalke ausgestellten Franziskusleiche die wunderbewirkten Wundenmale; 13) ein Judas unter den Franziskusgefährten erhängt sich. Alle diese Bilder sind in Tempera auf Goldgrund gemalt; jedes Täflein 1 F. 1¼ Z. hoch, 10½ Z., auch 11½ Z. breit. — Von Gentile da Fabriano († nach 1440): St. Franz die Wundenmale empfangend, Gemälde in der Casa Buffera zu Fabriano. — Melozzo da Forli († 1494): der Heilige wie er die Stigmata empfängt, ein schönes Täfelchen an einem guterhaltnen Altarwerke in der Franzenskirche oder Chiesa de' Zoccolanti zu Matelica bei Fabriano. — Von Dom. Ghirlandajo († 1495): vier Fresken aus der Franzgeschichte in der Kapelle Sassetti in Sta. Trinità zu Florenz, darunter das Schönste den „Tod des Heiligen" schildert. Dies ist eine der wenigen Darstellungen von Ghirlandajo, welche völlig historischen Karakter tragen. Die einfache feierliche Anordnung des Ganzen, die Würde und Naivetät der Einzelgestalten, der männlich edle Ausdruck schmerzlicher Theilnahme, die vollendete Technik erheben dies Fresko zu einem der mustergiltigsten Werke der ganzen neuern Malerei. [Gestochen durch Lasinio.] — Von Benedetto da Majano († 1498): Franzische Lebensscenen in Basreliefs an der weissen Marmorkanzel in Sta. Croce zu Florenz. Man sieht da wie Papst Honorius die Regeln des Heiligen bestätigt; wie Franz vor dem Sultan sich erbietet durchs Feuer zu gehen; wie er die Wundenmale erhält; den Martertod von fünf Brüdern seines Ordens; Franzens Tod und die Klage darüber. — Vom Peruginisten Eusebio di San Giorgio: das herrliche Wundmalfresko vom Jahre 1507 im Kreuzgange von San Damiano zu Assisi. — Von Kaspar Rosenthaler († 1514): die Zeichnungen der schönen Holzschnitte in folgendem ausserordentlich seltenen Buche: *Die Legend des heyligen vatters Francisci. Nach der Beschreybung des Engelischen Lerers Bonaventura.* Unten das Bild des knieenden Assisers. Am Schlusse heisst es: *Gedruckt und vollendet in der kayserlichen Stat Nüremberg durch Hieronymum Höltzel. In verlegung des Erbern Caspar Rosentaler yetzundt wonhafft zu Schwatz. Am Sybendten tag des Monats Aprilis. Nach Christi unsers herren gepurt. Tausent Fünffhundert, undt im zweifften Jare.* Die Schrift ist in Quart gedruckt, besteht aus 26½ Bogen und ist mit folgenden sehr geistreich und mit sicherer Hand geschnittnen Bildern verziert: 1) Stigmatisirung des heil. Franz in einer Gebirgslandschaft mit Gebäuden, unten links das Holzschnittdatum 1511, Höhe des Bildes 5 Zoll, Breite 4 Zoll altfranzös. Maas; 2) der Heilige als Haupt seines Ordens, in ganzer Gestalt mit dem Crucifix im Arme, Höhe des Bildes 5 Zoll 6 Lin., Br. 4 Zoll; 3) der Knabe Franz als Heiliger erkannt und geehrt, Höhe des Bildes 3 Z., Br. 3 Z. 9 L. [von welcher Grösse auch alle die folgenden Blätter sind, wo ein andres Maas nicht angegeben wird]; 4) Franz im Bette liegend; 5) derselbe einen Kranken umfassend; 6) ders. gewundmalt; 7) ders. bei Armen; 8) ders. in Verehrung des Kreuzbildes; 9) ders. vor dem Bischofe; 10) unter den Räubern; 11) als Handlanger; 12) die unnöthigen Kleider ablegend; 13) mit dem Kreuze und dem Drachen bei Assisi; 14) wie ihm der Heiland erscheint; 15) wie er sieben Brüder in seine Ordensgesellschaft aufnimmt; 16) wie er den grossen Baum niederbeugt; 17) beim Papste; 18) im Feuerwagen; 19) Austheilung der Ordensregeln; 20) das Schwerterkreuz über Brust und Arme; 21) der segnende Franz bei der Predigt im Kapitelhause; 22) ans Kreuz

geheftet; 23) in Teufelsversuchung; 24) in Krankheit, wo ein Engel ihm die Schmerzen wegharfenirt; 25) als Missethäter in Demuth; 26) durch Gebet den Teufel stürzend; 27) bei der teufelbesessenen Stadt Arrezzo; 28) von Teufeln geplagt; 29) als armer Pilgrim; 30) das Gleichniss von der Satansschlange im Geldbeutel; 31) in Begegnung dreier armer Jungfern; 32) wie Franz den Armen tränkt; 33) wie dem Heiligen die Thiere zulaufen; 34) wie ihm die Vögel zufliegen; 35) wie er sich die Marter des Heilands ersehnt; 36) wie er vor dem Sultan das Feuer anzündet; 37) als Gekreuzigter in der Einöde; 38) die Krippenfeier; 39) Franz als Weissager; 40) als Prediger auf dem Schiffe; 41) als Thierarzt; 42) als Arzt eines erfrorenen Armen; 43) Franzens Geduld im Sterben, mit dem Holzschnittdatum 1511; 44) Fr. auf dem Sterbelager, Höhe des Bildes 5 Zoll 6 Lin., Br. 4 Z. 3 L.; 45) das Wunder seines Blutes bei Heilung des kranken Papstes Gregor IX.; 46) die wundersame Heilung des vom Räuber Verwundeten; 47) das Wunder der Wiedererweckung; 48) das Wunder der Blindenheilung; 49) das Blindenwunder bei der Messe; 50) das Wunder am Taubstummen, mit dem Bilddatum 1512 und dem Worte „Amen"; endlich 51) das Rosenwunder bei der Kirche Sta. Maria degli Angeli bei Assisi, Ablassbild mit dem Datum 1511, hoch 5 Zoll 6 Lin., breit 4 Zoll 3 Lin. [Sechs Blätter kommen in Wiederholungen vor, sodass 57 Bl. herauskommen. Ob nur die Zeichnungen, nicht auch die Schnitte, von Meister Rosenthaler herrühren, ist eine noch zu beantwortende Frage. Rosenthaler war ein Nürnberger Maler aus Wolgemuts Schule und könnte das Holzschneiden bei seinem Meister mitgelernt haben. Josef Heller nimmt die drei Möglichkeiten an, dass die Schnitte entweder vom Maler selbst oder von Hieronymus Hölzel oder einem andern aus der Schule von Springinklee hervorgegangnen Nürnbergischen Formschneider herrühren.] — Von Mazzolino da Ferrara († um 1530): Franziskus das Kristkind anbetend, Gemälde in der Nationalgallerie zu London. — Von Francesco Francia († 1535), wenigstens ihm zugeschrieben: die „Vermählung des Heiligen mit der Armuth", ein aus dem Bologneser Palazzo Paleotti stammendes, jetzt bei Fräulein Emilie v. Waldenburg zu Berlin befindliches Bild. — Von Andrea Schiavone († 1582): Franz in Verzückung vor seiner Klause, Bild in der Dresdner Gall. — Von Girolamo Muziano († 1592): der knieende Fr. vor dem Crucifix, Gemälde im Dresdner Museum, und eine grossartige Landschaft mit dem Heiligen im Moment der Wundmalenempfängniss, bekannt durch den Stich von Cornelius Cort. — Von Agostino Caracci († um 1602): der Heilige auf dem Berge Alverno knieend und mit ausgestreckten Armen die Stigmata empfangend, rückwärts ein Ordensbruder auf der Erde ruhend, hinten düstere Landschaft, Gemälde von 6 F. 7 Z. Höhe und 4 F. 6 Z. Breite im Wiener Belvedere; der Gürtel des Heiligen, herrliches Blatt [Stich des Malers] aus dem J. 1586, gut kopirt durch Kartarus. — Von Annibale Caracci († 1609): der Verzückte in den Armen eines Engels, rückwärts ein Ordensgefährte und dunkle Landschaft, Bildchen auf Stein in der Wiener Gallerie; Franziskus, welchem St. Peter und Paul erscheinen, bekannt durch ein von Paolo Fidanza geistvoll radirtes Blatt in gr. 8. — Von Fr. Vanni († 1609): der Heilige in Entzückung über die himmlische Harmonie, meisterhaft gestochen durch Agostino Caracci 1595. — Von Cardi da Cigoli († 1613): St. Franz in Beschaulichkeit, Bild im Pittipalaste [das beste Exemplar der vielen von diesem Meister gemalten Franze], gestochen durch Benoit Louis Henriquez. — Von Lodovico Caracci († 1619): der Heilige im Gebet, lebhaft im Gefühle und von grosser Kraft und Klarheit der Farbe; derselbe in tiefer Betrachtung über einen Todtenkopf, vor ihm liegend ein Kreuz und ein Rosenkranz, in der Staatsgallerie zu Wien. — Von Sciaminossi († um 1620): eine Bilderreihe aus dem Franziskusleben auf einem grossen, höchst selten vorkommenden Kupferblatte, welches die Stigmatisirung zum Mittelbild hat, an das sich die übrigen Scenen in elf kleinern Bildern anschliessen, die dann von noch kleinern Bildern (sechzehn Märtyrern und Seligen des Franziskanerordens) umrahmt werden, mit der Adresse des Kupferdruckers Matthäus Florinus; ferner drei einzelne Stichblätter, worunter das kleinste den Verzückten mit dem geigenden Engel, das grössere den Verzückten mit zwei Hilfsengeln, und das grösste den Heiligen als Prediger vor dem Volke darstellt. Letztes ist 11 Zoll 8 Lin. hoch, 8 Zoll 6 Lin. breit, trägt die volle Bezeichnung „*Raphael Schiaminossius a Burgo S. S. Inventor F.*" und hat in den ersten Drucken die Adresse Orlandi's mit dem Datum 1602, in den zweiten Drucken die Adresse des Ant. Caranzanus mit der Jahrzahl 1604, in den dritten aber die von Giacomo Rossi zu Rom. — Von Jacopo Ligozzi († 1627): die Besprechung der Ordenstifter Franz und Dominikus, Lünettengemälde im Kloster Ognisanti zu Florenz. — Vom Frate Archangelo da Messina: die Zeichnungen von 22 Ansichten des heiligen Berges della Vernia, wovon sieben durch Sciaminossi, die übrigen durch einen Ungenannten gestochen wurden. In dieser Blätterfolge, welche mit be-

sonders gedruckter Beschreibung erschien, sehen wir z. B. die Bergstelle, wo Franz bei seiner Ankunft von einem Vögelzuge empfangen ward, dann die, von wo der Satan den Heiligen niederstürzen wollte, ferner die Buche, auf welcher die heilige Jungfrau die zu den Stigmen Wallfahrenden segnet [eins der schönsten aber seltensten Blätter der ganzen Ansichtenfolge, mit Sciaminossi's Stecherzeichen]; auch sehen wir den Felsen, wo Lupo, der grosse Räuber, von Franz bekehrt ward; den



(*Nach dem Bilde von Lod. Caracci im Museum des Kapitols.*)

Platz, wo jetzt die Bergkirche steht, mit zweien Mönchen vorn, die über die Baustelle streiten; die Gebirgsstelle, wo Franz die Stigmen bekam, und den Bergtheil, der das Bett oder das Oratorium des heil. Assisers genannt wird. — Von P. P. Rubens († 1640): Franz in Entzückung, schönes Bild in der Pommersfelder Gall.; die Communion des sterbenden Franz, im Antwerpener Museum. Letztes Bild ist 1619 gemalt, nicht ohne Anklänge an die Communion des Hieronymus von Agostino Caracci.

Es zeigt Rubens sowol von der günstigsten als von der ungünstigsten Seite; der halbnackte Franz zumal ist sehr hässlich und dabei doch so tief andächtig und so herrlich gemalt wie wenige Figuren des Rubens. Im Brüsseler Museum ein heil. Franz, der mit höchstem Eifer den Erdball vor Kristi Zorne schützt. — Von A. van Dyck († 1641): Franciscus Seraphicus in einer Höhle sitzend, mit Crucifix in der Linken und Todtenkopf in der Rechten; in Verzückung über die Musik eines über ihm lautespielenden Engels, Gemälde in der Staatsgallerie zu Wien. — Von Domenichino († 1641): Halbfigur des heil. Franz mit gekreuzten Armen, in der Sammlung Zambeccari zu Bologna, meisterhändig gestochen von Rosaspina. — Von Guido Reni († 1642): St. Franz in der Einöde, schön gestochen durch Farjat. — Von Feliciano da Messina: St. Franz bei den Mönchen, schätzbares Bild im Messiner Kapuzinerkloster. — Von Geraert Seghers († 1651): die Entzückung des Heiligen, ein in Cigoli's Weise gemaltes Bild im Louvre (wol dasselbe, wonach Lukas Vorsterman gestochen); der Tod des Heiligen, wobei drei Engel, deren einer die Violine spielt (bekannt durch Vorstermans schönes Blatt); ein knieender Franz, dem die Marie erscheint, gestochen durch Schelte Adams Bolswert, und eine andre Darstellung der Marienerscheinung, gestochen durch Paul Pontius. — Von Thomas Willebort († 1656): Marie mit dem Kinde, welches den Heiligen liebkost, ein in den edeln Köpfen lebhaft an Gerhard Seghers erinnerndes, doch im Schattenton schweres Bild, das man im 2. Saale des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg antrifft. — Von Spagnoletto († 1656): der büssende, mit blosem Leibe auf Dornen liegende Franziskus, dem ein Engel erscheint, Gemälde mit ganzen lebensgrossen Gestalten im Staatsmuseum zu Dresden. — Von Francisco Zurbaran († 1662): der Heilige in Verzückung, ein äusserst kräftiges Bild in der Augsburger Gallerie; Franz mit dem Todtenkopfe, in der Münchner Pinakothek. — Von Paul Rembrandt († 1674): mehre Franzbilder, eins z. B. im Nationalmuseum zu Paris, vorzüglich gestochen durch Heinrich Guttenberg, und ein andres in der Kopenhagener Gallerie; sodann eine Malerradirung, welche den knieenden Heiligen vor einem zwischen zwei grossen Bäumen errichteten Kreuzbilde zeigt. — Von Abr. Diepenbeck († 1675): der stehende Heilige, bekannt durch den schönen Stich von Michael Natalis mit der Beischrift *Christo confixus sum cruci etc.* — Von Gerhard Dow († 1680): ein Franzbild in der Sammlung zu Sanssouci, gestochen durch Andreas Ludwig Krüger. Der Composition dieses Gemäldes ähnelt sehr eine mit demselben Meisternamen bezeichnete schwarze Kreidezeichnung in der Samml. des Kunsthändlers Weigel zu Leipzig. Man sieht da den sitzenden, im Buche lesenden Heiligen mit dem Kreuz in den gefalteten Händen; vor ihm eine Sanduhr, neben ihm ein Fässchen und ein Korb. Er sitzt an einem dürren Baumstamme vor einem Bogengewölbe, und wird von niederfallenden Lichtstralen getroffen. Die Höhe dieser Zeichnung beträgt 11 Zoll, die Breite 9 Zoll 8 Lin. — Von Murillo († 1682): Franz in höchster Ekstase, der heil. Jungfrau die Wunderrosen darbietend, Gemälde im Madrider Museo; der Heilige einen Lahmen heilend, in der Münchner Pinakothek. — Von Claude Mellan († 1688): Franz in der Wüste knieend vor dem Kreuze, ausgezeichneter Malerstich aus dem J. 1637 oder 38. — Von Claudio Coello († 1693): die Gottesangst und Todesfurcht des Heiligen, Gemälde in der spanischen Gall. des Louvre. — Von Pierre Mignard († 1695): ein sehr vollendetes, kräftig gemaltes Bild des Heiligen mit karakteristisch schönem Kopfe, im Strassburger Museum. — Von Maratti († 1713): mehre Franzbilder, gestochen durch J. C. Mallia [der Tod des Heiligen], William Ryland [Zeichnungsstich einer Franzfigur, 1764], Th. Verkruys [Fr. in der Felshöhle knieend] und A. van Westerhout [Franziskus und der Apostel Jakobus zu den Füssen Mariens]. — Von Ulrich Glantschnigg († 1722): die Wundmalgeschichte, vorzügliches Hochaltarbild aus dem J. 1712 in der Franziskanerkirche zu Botzen. — Von Johann Kupetzky († 1740): ein grosses Bild des Heiligen, tüchtig naturalistisch gemalt, im Berliner Museum. — Von Fr. Trevisano († 1746): der Heilige in Entzückung, sitzend und an einen Felsen gelehnt; vor ihm auf einer Wolke ein geigender Engel; im Hintergrunde der betend sitzende Gefährte. Gemälde im Dresdner Museum. — Von Fr. Solimena († 1747): der Verzückte vor seiner Klause; neben ihm ein sitzender Geigengel; vor ihm ein knieender Betengel; im Hintergrunde eine von Kindengeln umschwebte Glorie. Bild im Dresdner Museum. — Von Pierre Lacroix (geb. 1783): die Predigt des heil. Franz, neun Fuss hohes Altarbild in der Kirche zu Valence. — Von Robert Langer (geb. 1783): Altargemälde mit dem Assiser in der Münchener Franziskanerkirche. — Von Overbeck (geb. 1789): die Indulgenz des h. Franziskus oder das „Rosenwunder", berühmtes Fresko auf der Vorderwand der kleinen Portiunculakapelle in der Engelkirche bei Assisi. Alle schönen Eigenschaften und die ideelle Reinheit des Overbeckschen Styles finden sich in diesem vortrefflichen

Werke wieder, das an die interessanteste Epoche in der Kunstentwicklung des Landes Umbrien erinnert, in welchem es eins der bedeutsamsten Monumente schmückt. — Von Josef Führich (geb. 1800): Bild des Assisers in der Kirche zu Raspenau in der Herrschaft Friedland. — Von Ed. Steinle (geb. 1810): die „Krippenfeier des Heiligen", eine treffliche Composition voll innigen Gefühls, bekannt durch die sehr zarte Steinzeichnung von H. Knauth in München. Wir sehen eine kleine Felshöhle, in der sich ein Bild der Heilandsgeburt befindet; der Saum der Höhle ist mit Lampen besteckt; davor ein Altar mit Priester und Chorknaben; knieende Mönche auf der einen, Franziskus auf der andern Seite. Dieser lädt die nahenden Gruppen der Landleute, Männer, Frauen und Kinder, zur Verehrung des heiligen Bildes ein. Ueber ihm, im Gezweig eines Baumes, musicirende Englein. — Von Lefèvre ein auf der Lyoner Ausstellung 1847—48 gesehenes Bild: die Anbetung der Wundmale des Heiligen. Einfache, verständige Composition, tüchtig gezeichnete karakteristische Köpfe, darunter der einer alten neben Franzens Sterbebett knieenden Nonne sich besonders hervorhebt. Dagegen schlechte monotone Färbung; Gesicht, Hände und Füsse der lebenden Mönche und Nonnen ganz so leichenfarbig wie die des todten Heiligen.

Franz Borgia, ein Heiliger aus der berüchtigten Familie B., gestorben 1572. Dieser Mann war spanischer Grande und Herzog, trat aber unter die Loyoliten und starb als Kardinal-Jesuit. Die Darsteller geben ihm daher Fürstenhut oder Krone und Kardinalstrut. In einer grossen Waldlandschaft, welche Jakob von Artois gemalt hat, sieht man den h. Jesuiten auf seiner Wanderung mit einem Gefährten auf die Knie sinken vor einer Monstranz, die zur Linken auf dem Altare einer zwischen Bäumen liegenden Kapelle steht. Die Gestalten von Gerh. Seghers eingemalt. Ein über sieben Fuss hohes und über vierzehn Fuss breites Bild in der Staatsgallerie zu Wien. — Die Figur dieses Heiligen von Karl Screta, wonach es einen grossen Stich von G. de Gros gibt. — Der Heilige im Moment, wo er Kirchenwürden zurückweist, Bild von Lazaro Baldi, gestochen durch Barthel Kilian.

Franz I. von Medici. Bildniss desselben von dem Pontormisten Angiolo Bronzino im Pittipalast zu Florenz.

Franz von Paula, der Heilige und Stifter des Minimenordens, gest. am 2. April 1507, ist kenntlich an dem Worte „Charitas" in einer Glorie. Oft zeigen ihn auch die Bilder als Meerfahrer auf seinem ausgebreiteten Mantel, auf dem er einst in Ermangelung von Schiffsgelegenheit nach Sizilien übergefahren sein soll. Gemälde von Antonio Cavallucci in der Santa Casa zu Loretto. Die Beerdigung des H., Gemälde von Francisco Fernandez (Schüler Carducho's) im Vittoriakloster zu Madrid. Der H. in der Wüste, Bild von Murillo, gestochen durch M. Ardell. Der H. knieend, wie ihm die Marie erscheint, Bild von Rubens, bekannt durch das höchst geistreiche Blatt von C. Visscher, — und der H. von Pestkranken angefleht, Gemälde desselben Meisters in der Münchner Pinakothek, nach welcher Darstellung ein Stich mit Gillis Collaerts Adresse vorhanden ist. Der H. ein todtes Kind erweckend, Bild von *Bonaventura Lamberti* in S. Spirito de' Napolitani, vorzüglich gestochen durch Jakob Frey.

Franz Regis, der Heilige, dargestellt in einem 12 Fuss hohen Steinbilde von *Camillo Rusconi*, aufgestellt in der Kapuzinerkirche zu Rom. (Gestochen durch N. Guttierez.)

Franz von Sales, der Heilige, gest. 29. Jan. 1622, war Bischof von Gent und erhält daher in den Darstellungen die Insignien seiner Würde. Was ihn von andern heiligen Bischöfen unterscheidet, ist das Kreuz nebst dem mit einer Dornenkrone umwundnen durchbohrten Herzen in einer Glorie über ihm. Von Maratti ein sehr durchdachtes Bild des H. bei den Filippinern zu Forli. Eine Darstellung des Heiligen, wie ihm Engel erscheinen, hat C. Visscher nach Maratti gestochen. Bischof Franz, Zeichnung und Stich von *Gregor Huret*. Franciscus Salesius die Krone der Seligkeit empfangend, Gemälde von *Albrecht* in der Damenstiftskirche zu München. Statue des H. von Adamo Tadolini in der Peterskirche zu Rom, 1841 ausgeführt, eine Gestalt voll Würde und ruhiger Haltung.

Franz Seraphicus, s. Franz von Assisi.

Franz von Sickingen. — Ein romantisches Idealbild dieses Edelsten unter den „letzten Rittern" hat Albrecht Dürer in seinem berühmten Stichblatte vom J. 1513 geschaffen. Vergl. den Art. „Dürer", B. III. S. 183. — Eine unter dem ritterlichen Kaiser Max geprägte Schaumünze zeigt auf der Vorderseite das Brustbild des geharnischten Kaisers mit Schwert und Zepter, auf der Rückseite aber den sitzenden Kaiser, vor welchem der Sickinger kniet, der an ihn die beistehenden Worte richtet: *Armis Mercurium si non praeponas, maxime Caesar, semper eris victor faustaque*

regna tenens. Voransteht Sickingens Chiffre *F. V. S.* Diese 7⅞ Loth wiegende Schaumünze datirt aus dem J. 1518. Ex. im Wiener Münzkabinet.

Franz Solanus, ein wenig in Abbildern vorkommender Heiliger, der bekehrte Heiden (Indianer) neben sich hat.

Franz I. von Urbino, *Francesco Maria della Rovere.* Bildniss desselben von Raffael, der den jungen Herzog in seiner *Scuola d'Atene* (dem dritten Fresko der Stanza della Segnatura im Vatikan) neben andern Zeitgenossen verewigte. Man erkennt ihn dort in dem stehenden Jünglinge mit weissem goldverbrämten Gewande. Ein Oelbildniss des Herzogs hat man von Barocci o (in der Florentiner Tribune).

Franz Xaver, Erzjesuit und unermüdlicher Heidenbekehrer in Ostindien, von wo er bis nach Japan vordrang. Dieser Loyolit starb 1552, vier Jahre vor Ignatius. Die Darstellungen zeigen ihn mit dem Kreuz in der Hand, mit dem *JHS* in Strahlen auf der Brust und zuweilen mit Hindu's (Indiern) zur Seite. Von Rubens: der H. in Japan das Evangelium predigend und einen Japanesen vom Tode erweckend, ein 17 Fuss hohes, über 12 Fuss breites Altargemälde mit 45 überlebensgrossen Figuren, in der Staatsgallerie zu Wien; die auf Holz gemalte Skizze dazu (3 F. 3 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit) in ders. Gall. Dieses freilich überfüllte, aber in der dramatischen Entwicklung des Vorganges, in der tribunenartigen Gesammtanordnung und in der Würde, Ruhe und Feierlichkeit der zumeist hervorgehobenen Heiligengestalt sehr bedeutsame Bild ist bekannt durch den Stich von Corn. Marinus. Ausserdem kennt man von Rubens dens. Heiligen vor einem Crucifix stehend, gestochen von Schelte Adams Bolswert. — Von Reni († 1642): der Tod des Heiligen, vorzüglich gestochen durch Jakob Frey 1743. — Vom Genueser Batt. Gaulli (geb. 1639): der sterbende Fr. Xaver, gestochen durch Ben. Farjat. — Von dem Mignardisten Jerôme Sourlay (blühend 1660): der Heilige, wie er angesichts der heidnischen Völker in seiner Betrachtung des Kreuzes verzückt wird, gross und schön gestochen von Edelinck. (Den Stechernamen trägt dies Blatt nur in den ersten Drucken; die spätern haben die Adresse von Poilly und das Wappen eines obscuren Herzogs.) — Vom böhmischen Renisten Sereta († 1674): der Heilige als Verkünder der katholischen Lehre, gestochen durch W. Kilian. — Von Ciro Ferri († 1689): Fr. Xaver den Herrgott bittend um das Ende der Pest, schönes Gemälde in Neapel, gestochen durch François de Louvemont. — Vom Brüsseler Robert le Longe (*Roberto Fiamingho,* † in Piacenza 1709): der Heilige sein Leben aushauchend, wobei ihn Engel unterstützen, ein durch schöne Mischung von Zartheit und Stärke sich empfehlendes Bild im Piacenzer Dome. — Von Maratti ein geschätztes Gemälde in der Kirche del Gesù zu Rom. — Vom Ollmützer Anton Freindt: ein Stichbild des Heiligen in dem 1669 gedruckten Werke: *Flores Indici seu documenta ex epistolis S. Francisci Xaverii.* — Von Paul de Matteis († 1728): die Kuppelfresken der Chiesa del Gesù nuovo zu Neapel (durch Abtragung der Kuppel verschwunden). Sie stellten den heil. Ignatz und den heil. Franz Xaver als Bekämpfer der Abgötterei, der Ketzerei und des Islam dar. Die Compositionen sind durch drei grosse Blätter von Franz Aquila conservirt worden. — Von Ed. Steinle in Frankfurt: ganze Figur des Heiligen, gestochen durch F. Ludy (unter den vom Düsseldorfer Verein zur Verbreitung religiöser Bilder herausgegebnen Blättchen).

Franziskaner, *Fratres minores,* Minoriten. Der Orden (nächst dem der Dominikaner der bedeutendste und einflussreichste Bettelorden) gestiftet durch Franz von Assisi, bestätigt 1210 von Innocenz III. Minder stolz und streng als die Dominikaner, wussten sich die Franziskaner mit einer oft ins Gemeine und Niedrige ausartenden

Vertraulichkeit die Liebe des Volks zu gewinnen, und ihre Klöster gelangten durch die einträgliche Bettelei bald zu so grossen Reichthümern, dass für sie der Spottname „Nullbrüder", den sie bei den Deutschen davongetragen, seine volle Bedeutung verlor. Ihr Stammkloster lag bei der Marienkirche zu Portiuncula, woher der ungeheure Schätze einbringende Portiuncula-Ablass seine Benennung hat. Diesen Ablass bestätigte Honorius III. dem Orden durch eine Bulla vom J. 1222, welche Jedem, der in der Portiunkelkapelle seine Andacht verrichtete, völlige Sündenvergebung verhiess. Noch heute wird das Portiunkelfest gefeiert (2. August).

Die Ordenstracht besteht in einem Rocke von braunem (früher grauem) Zeuge, mit einem weissen, dicken, knotigen Gürtelstrick; darüber eine grosse, vorn und hinten etwas zugespitzte Mozetta, an welche hinten die runde kurze Kapuze angenäht ist. Auf Reisen (Bettelmärschen) tragen die kollektirenden Brüder einen braunen Mantel und Hut.

Die Hauptheiligen des Franziskanerordens oder serafischen Ordens sind der Heilige von Assisi (Franz der Serafische) und St. Anton von Padua, beide die populärsten Heiligen Italiens. Nach ihnen kommen: der Bischof und Kirchenlehrer Johannes Bonaventura (der *Doctor Seraphicus*, † 1274, einer der berühmtesten Franziskaner), Konrad von Piacenza († 1351 als Eremit in Sicilien), Bernhard von Siena (*Bernardino da Siena*, ein feuriger Prediger gegen die Weltlust, † 1441), Johannes Capistranus (Kreuzprediger gegen die Türken, Träger der Kreuzfahne vor dem Heere des Ungarkönigs Johann Corvinus, † 1456), Johannes de Deo (der Stifter des Ordens der barmherzigen Brüder, † 1550), Peter von Alcantara (der strenge Büsser, † 1562) und Salvator von Horta (der auf glühenden Kohlen spazirte, † 1567).

Affiliirt sind den Franziskanern die Damianistinnen oder Klarissinnen sammt dem Abzweige der „Urbanistinnen." Heilige Franziskanerinnen sind: St. Elisabeth von Ungarn und Thüringen († 1231), St. Clara (die erste Priorin dieses Nonnenordens, † 1253), St. Margaretha von Cortona († 1297) und St. Katharina von Bologna († 1463). Vergl. den Art. über die Klarissinnen.

Kunstwerke. — *Die drei Gelübde des Franziskanerordens*, Freskodarstellungen von Giotto in den Gewölbfeldern der Unterkirche San Francesco zu Assisi. Das „Gelübde der Armuth" nach der Allegorie in Dante's Paradiso (Canto XI. V. 58 ff.). Die Armuth erscheint hier als ein Weib, welches durch den Heiland mit dem heil. Franziskus vermählt wird. Sie steht in Dornen, zwei Buben im Vorgrunde spotten ihrer; seitwärts stehen Engelgruppen als Zeugen der heiligen Handlung. Links führt ein Engel einen Jüngling herbei, der dem Beispiele des Heiligen folgend einem Armen sein Gewand verschenkt. Rechts stehen Reiche und Vornehme, welche ebenfalls durch einen Engel zur Nachfolge Francisci eingeladen werden, aber trotzig sich abwenden. Das „Gelübde der Keuschheit", wie es scheint nach eigner Idee von Giotto versinnbildet. Jungfrau Keuschheit sitzt in einer von Mauern und Zinnen umgebenen Veste und empfängt die Verehrung der Engel. Im Vorgrunde wird ein Mensch von Engeln gebadet und getauft; Reinheit und Stärke begrüssen ihn; Schaaren gepanzerter Krieger stehen zur Vertheidigung der Burg umher; auf der einen Seite werden Laien und Geistliche durch den heil. Franz herangeführt, während auf der andern die irdische Liebe und die Unreinigkeit durch die als Eremitin erscheinende Busse verjagt werden. Das „Gelübde des Gehorsams", eine minder klare Darstellung, die sich in willkürliche Symbolik verliert. An diese Darstellungen der Ordensgelübde schliesst sich die Verherrlichung des Ordensstifters an (vergl. den Art. Franz von Assisi). Eine Sage schreibt dem Dichter der göttlichen Komödie, mit welchem Giotto befreundet war, die Erfindung aller vier Bilder zu, ja sie lässt ihn aus jener Welt herabsteigen, um dem Maler die Gedanken zu dieser Bilderreihe im Traume mitzutheilen. — *Stammbaum der Franziskaner* nebst einigen Scenen aus dem Franziskusleben, von einem Giottisten der 2. Hälfte des 14. Jahrh. im Refektorium von Sta. Croce zu Florenz gemalt. — Köpfe zweier Franziskaner von Raffael in der Samml. der Akademie San Marco zu Florenz. Diese Bildnisse stammen aus dem Kloster Vallombrosa, wo Raffael vielleicht einmal als junger Künstler gastfreie Aufnahme gefunden. Sie sind in der strengern Weise seines Meisters Perugino gemalt, allein von vollendetster und fleissigster Ausführung, die Fleischtöne etwas braun gehalten, wie man sie ebenso bei Perugino findet. (Der Berliner Prof. Wilh. Wach ist der Erste gewesen, der diese Porträts kopirt hat. Rumohr, in seinen italiänischen Forschungen, machte auf die Vortrefflichkeit der bis dahin fast vergessenen Originale zuerst wieder aufmerksam.) — *Der Assiser und der Paduaner Heilige* zur Linken der Thronmarie unter dem Namen der „Madonna des h. Franz" berühmtes Gemälde von Antonio da Correggio (1514 für das Franziskanerkloster zu Carpi gemalt, jetzt im Staats-

museum zu Dresden). — *Orden des h. Franziskus*, nach der Composition eines Caracci gestochen von Cornelius Cort. — *Versammlung von Franziskanern*, grosses Gemälde von Cerano Crespi im Berliner Museo (mit dem Malerzeichen und dem Datum 1600). Kräftige, fast übergewaltige Gestalten, im Einzelnen mit sehr energischer Auffassung des Lebens, doch zugleich in einem seltsamen bronzeartigen Kolorit. — *St. Franz und St. Clara* in Anbetung des Kristkindes, Compos. von Gerh. Seghers, gestochen durch Pieter de Jode. — *St. Anton von Padua*, dem die heil. Jungfrau ihr Gottkind darreicht, Gemälde mit ganzen lebensgrossen Figuren von Alonso Cano. Diese in Alton Tower (einem gräflichen Landsitze in Staffordshire) befindliche Schilderung ist von ausserordentlicher Wahrheit und Färbung. — *Der knieende Heilige von Padua*, dem sich das in einer Wolkenglorie zu ihm niedergesenkte Kristkind in die Arme gibt, Gemälde von Murillo im Berliner Museo, aus dem Alkassar von Sevilla stammend. Die Gestalt des heiligen Mönchs zeigt Murillo's grosse Kunst in ihrer schönsten Entfaltung; es ist die vollkommenste Naturlebendigkeit in dieser Figur, und zugleich eine feine Individualisirung des mönchischen Karakters, eine Anmuth in dem Ausdrucke schwärmerischer Demuth, die äusserst anziehend auf den Betrachter wirkt. Das Kristkind ist ungemein zart gemalt. Das Fantastische, Visionäre in den Wolken und in der Landschaft, in welche man unter diesen hinausblickt, ist von gleich frappanter Wirkung. Nur die Engelknaben auf den Wolken sind (wie es scheint, mit Absicht, aber allzusehr) vernachlässigt. Nach diesem Meisterwerke hat der Zeichner und Stecher Josef Kaspar in Berlin 1845 ein angenehmes Blatt gebracht, welches freilich nicht das ganze Bild, sondern nur die mittlere Hauptgruppe wiedergibt, den das Kristkind an sich drückenden Heiligen in halber Figur, in einem Rund herausgehoben, mit Weglassung der Wolken und Engelgruppen. — *Drei Franziskaner* in Verehrung des Kreuzes und der Monstranz, Altarbild von A. Balestra, radirt vom Grafen Pietro Rotari. — *Ein Franziskanermönch*, überaus gelungenes Bild von Giuseppe Craffonara, einem Maler unsers Jahrh.

Französische Gesichtsformen. Dieselben sind entschiedner ausgebildet als die deutschen. Grossmund und Dicknase sind die vorherrschenden Formationen. Stumpfnasen kommen in Frankreich fast gar nicht vor. Die Hauptarten sind die Dicknäsigen, Langnäsigen und Krummnäsigen. Die, welche eine Weltkugel statt der Nase im Gesicht tragen, glauben die Weltbeherrscher zu sein und sind anmaasend, roh, selbstsüchtig, flegmatisch und doch jähzornig. Die Langnäsigen sind kalt, in sich gekehrt, und haben etwas Edles in ihrem Benehmen. Ihre Nase gleicht dem Pendel, der, wenn er herabhängt, Ruhe bezeichnet. Sie sind daher auch lieblos. Die Krummnäsigen dagegen sind lebhaft, eitel und leichtsinnig. Die Bildung vermag die Kanten der Kristallisation abzustumpfen, aber die Grundform bleibt und meist bildet das Leben nur den ursprünglichen Karakter aus, aber niemals einen andern an. — Gesichter und Gestalten findet man häufig interessant und pikant, aber selten schön.

Französische Gothik, s. den Art. „Germanische Kunst."

Französische Kunstdenkmale, s. die Art. „Alby", „Amiens", „Antoine", „Auxerre", „la Charité", „David von Angers", „Dijon", „Ecouen", „Egeria", „Flamboyant", „Flora", „Fontainebleau", „Fontevraud", „Franz I.", „Germanische Kunst", „Neuere Kunst", „Paris", „Renaissance", „Roccoco", „Romanische Kunst" etc. etc.

Französische Meister, s. die Art. „Androuet du cerceau", „Antoine", „Biard", „Bullant", „Calame", „Constantin" (der Porzellanmaler), „Coypel", „David" (Louis und Pierre Jean), „Déjuine", „Delacroix", „Delaroche", „Delorme", „Desboeufs", „Desnoyers", „Desportes", „Destouches", „Devéria", „Diaz", „Diday", „Etex", „Flandrin", „Fleury", „Forbin", „Fouquet", „Foyatier", „Franquelin" etc. etc., und die kleinern und grössern Notizen in den Artikeln: Fontainebleau, Franz I., Genf, Genre, Geschichtmalerei, Landschaftmalerei, Limoges, Lyon, Neuere Kunst, Paris etc. etc.

Französische Schulen, s. die Artikel: *David*, *Delaroche*, Fontainebleau, Genf, *Ingres*, *Lebrun*, Limoges, Lyon, Neuere Kunst, Paris, *Robert*, *Vernet* etc.

Frascati, ein reizend liegendes Städtchen am Abhange des Sabinergebirges, 12 Miglien von Rom. Kapuzinerkirche daselbst mit Gemälden von Giulio Romano und Guido Reni (angeblich). Ueber ein Halbdutzend Villen krönen die Berghöhen um Frascati. Schwerlich gibt es herrlicher gelegene Landsitze; am Schönsten und Berühmtesten ist die Villa Aldobrandini, wegen der Aussicht auf Meer und Gebirge auch Belvedere (Schönsicht) genannt. Sie wurde für den Kardinal Ald. (Neffen des Papstes Clemens VIII.) durch *Jacopo della Porta* begonnen und nach dessen plötzlichem Ableben durch *Domenichino* ausgebaut. Das von hohen gewaltigen Eichen und Ulmen umgebene Casino dieser Villa besitzt Wandbilder von *Cesar*

d'Arpino und das berühmte Judithfresko von *Domenichino*. Dies Gemälde, von eigenthümlicher Grossheit in der Composition, wurde von D. nach seiner Neapler Flucht ausgeführt. (In der genüberliegenden Kapelle Malereien der jüngsten römischen Malerschule, — unbedeutende Machwerke.) Immitten des grossen Saales springt ein Brunnen. Durch das Glasportal blickt man auf einen Wasserfall, der in drei Absätzen wol an die achtzig Fuss hinabstürzt, während an seinem Fusse eine Fontaine ihren Wasserstral haushoch in die Luft schleudert, der in tausend Stralen und Perlen zurück in ein gewaltiges Granitbassin sinkt. Durch die mächtigen Bäume und über sie hinweg, aus den Fenstern und von den Altanen des Schlosses überschaut der Blick die ganze Campagna mit ihren Hügelwellen und Bergzügen, das ewige Rom mit seinen sieben Hügeln und den Saum des fernhin blauenden Meeres. Dieses Prachtlustschloss, jetzt im Besitze des Fürsten Borghese, und die weiter unten liegende Villa Conti (sonst Ludovisi, jetzt Torlonia) sind von märchenhafter Schönheit, von jenem Zauber der Kunstnatur, welchen uns Goethe in seinem „Tasso" wiederspiegelt und den auch August von Platen in dem Distichon ausspricht:

Hier in dem ewigen Grün tiefschattiger Wölbungen lerne
Dichten ein Dichter, und hier lieben ein liebendes Paar.

Unter den übrigen fraskatanischen Villen ist noch berühmt die prachtvoll gelegene V. Mandragone, die Grösste und Verfallendste von Allen. Erbaut ist dieselbe nach dem Entwurfe von *Flaminio Ponzio*, einem 1615 verstorbenen Mailänder. V. Bracciano (sonst Montalto) mit Fresken aus Domenichino's Schule. V. Falconieri (auch Ruffina), erbaut durch *Bernini*, mit Fresken von *Maratti* und Karrikaturbildnissen von *Ghessi* aus der Familie Falconieri. V. Ruffinella immitten der Anhöhe, mit köstlicher Aussicht, jetzt Besitzthum des Königs von Sardinien (vorher Landgut des Lucian Bonaparte). Von da führt der Weg bergaufwärts zu den Ueberresten von Tusculum, jener alten Bergstadt der Latiner, wo Cato geboren ward und Cicero seine „tuskulanischen Quästionen" schrieb. Noch findet man bedeutende Spuren von den Prachtvillen, welche in alter Zeit hier standen. Man geht noch auf Tuskulums altem Strassenpflaster, findet Thore und Mauern, Sitze eines kleinen, höchst sorgfältig gebauten Theaters aus Marmor (die sogen. *Scuola di Cicerone*) und einen baulich merkwürdigen Wasserbehälter, dessen Wölbung spitzbogig ist.

Als römisches Municipium war Tusculum die Heimat berühmter Familien, namentlich der Porzischen, Sommeraufenthalt der Vornehmen und Reichen in den Zeiten der Republik wie in denen der Kaiser. Durch die Vorzüge seiner überaus festen Lage machte es sich geltend bis ins Mittelalter, zumal in Tagen der Gefahren und Wirren, in welchen eine Kriegerfamilie zu solcher Macht erwuchs, dass sie den Grafentitel von Tusculum annahm. Schon im 9. Jahrh. finden wir die tuskulanischen Conti auf der kaiserlichen Seite; um Mitte des folgenden nannte sich Alberich II. „*domini gratia humilis princeps atque omnium Romanorum senator*" und schlug Münzen in Rom. Er starb im J. 954. Sein Sohn Octavian wurde Papst unter dem Namen Johann XII. Dieser war es, welcher Otto I. zum Heerzuge nach Italien (gegen König Berengar) veranlasste und ihn im J. 962 zum Kaiser krönte. — Die Grafen von Tusculum beherrschten zwei Jahrhunderte hindurch Rom, setzten eine Menge von Päpsten auf den Stuhl Petri, riefen die Ottonen nach Italien, waren in den Kämpfen der weltlichen mit der geistlichen Macht die Hauptstützen der salischen und der ersten schwäbischen Kaiser, bis Kaiser Heinrich VI. das feste Tusculum dem Papste Cölestin III. in die Hände gab und dieser es dem Volk überlieferte. Am 1. April 1191 stürmten römische Volkshaufen die von der deutschen Besatzung heimlich verlassene Stadt, misshandelten, verstümmelten, tödteten viele der Einwohner, verwüsteten, was sie verwüsten konnten. Seit jener Zeit liegt Tusculum in Ruinen. Der Wanderer, welcher zwischen Lorbern und immergrünen Eichen den schattigen Bergpfad emporsteigt, welcher von dem durch den Rest der Bewohner tiefer unten am Abhange der Hügel angelegten modernen Frascati aus, über die schöne Villa Ruffinella nach dem *Supernum Tusculum* führt, bewundert die unvergleichliche Stärke der Lage der alten Arx, deren Felsenmassen sich steil herabsenken und wo man nur wenige Spuren der Mauern sieht, während Alles in Schutt und Ruinen liegt. In weitem Panorama umfasst das Auge die gewaltige Ebene und das waldige Gebirge, in welchem die kalten Höhen des Algidus an der Volsker Grenze (der *gelidus Algidus* des Horaz) emporragen. Wie einst die alten Römer ihre Landhäuser am Tuskulanerberge hatten, so sah die neuere Zeit eine Villa nach der andern auf diesen wasserreichen grünen Höhen entstehen, das weitläufige, bald in Trümmer fallende Mondragone mit herrlicher Aussicht; Villa Ruffina und vor allen die Aldobrandinische Villa Belvedere, im J. 1603 von Clemens' VIII. Neffen, dem Kardinal Peter Aldobrandini, gebaut und mit der ganzen Erbschaft dieses Hauses der Familie Borghese anheimgefallen. Man weiss

nicht, soll man mehr staunen über die reizende Lage oder über die schönen Anlagen und den Reichthum der Vegetation. — Zwei Miglien von Frascati, nach Albano zu, liegt die Basilianerabtei Grottaferrata; s. den besondern Art. hierüber. Weiter westlich liegt das freundliche Städtchen *Marino* und dabei das Thal und der Hain *Ferentina*, wo die alten Latiner ihre Bundesversammlungen hielten.

Frate, s. Fra.

Frate Angelico, s. Fiesolaner Meister.

Frate Angelo, Mönchsname des berühmten Bildhauers *Giovan Angelo Montorsoli* († 1564), der als Servit dem Nunziatenkloster zu Florenz angehörte.

Frate Antonio da Negroponte, s. im Art. Italische Kunst.

Frate Archangelo, ein von Messina gebürtiger Franziskaner, der in den Apenninen alle die Gebirgsstellen zeichnete, an welche die Legende vom heil. Franz von Assisi anknüpft. Vergl. den Art. über Letztern.

Frate Arsenio nannte sich der Florentiner Maler *Donato Mascagni* († 1636), nachdem er in den Servitenorden getreten war.

Frate Feliciano hiess als Kapuziner der Maler *Domenico Guargena* von Messina (geb. 1610).

Frate Giovanni, klösterlicher Name des Kirchenmalers Fiesole und eines Schnitzmeisters aus Verona (*Fra Giov. da Verona*), der im J. 1480 mit Sebastian da Rovigno die Wappen und das Prachtgestühl in Sant' Elena in Isola zu Venedig arbeitete.

Frate Guido, *vocato Frate Giovanni del ordine di Sto. Domenicho da Fiesole.* So liest man in der Stiftungsurkunde über Fra Angelico's Tabernakel für die Leinweberzunft zu Fiesole (1432); vergl. die *Memorie originali Italiane risguardanti le belle arti. Serie IV.* 1843. *Bologna* 1844.

Frate del Piombo, „Bleibruder", Amtsname des päpstlichen Siegelbewahrers, des Sieglers der päpstlichen Diplome mit dem Bleisiegel. Dies mit einer Pfründe gesegnete Amt war zwei berühmten Künstlern verliehen: dem römischen Baumeister Bramante und dann dem venezianischen Maler Seb. Luciani, welcher daher in der Kunstgeschichte als *Fra Sebastiano del Piombo* aufgeführt wird.

Frate Valeriano (de Franchis), sicilianischer Baumeister um 1558. Von ihm ist das Benediktinerkloster zu Catania (ohne die viel spätere Kirche) gebaut.

Fratelli, Brüderlein. Benfratelli (verkürzt aus „*fate bene, fratelli!*"), italische Benennung der barmherzigen Brüder, der Mönche des 1550 in Granada gestifteten Ordens des Franziskanerheiligen Johannes de Deo, deren berühmtes Spital S. Giovanni Calabita sich auf der Tiberinsel zu Rom befindet.

Frater Guillelmus von Pisa; s. den Art. „Fra Guglielmo."

Frater Jacobus, Mönchsname eines Mosaikarbeiters, der um 1225 einen Theil der Mosaiken im Battisterio zu Florenz vollendete (nicht zu verwechseln mit Jacopo da Turrita, der um 1295 in Rom malte), und des berühmten Baumeisters und Mitvollenders der Kirche Sta. Maria novella zu Florenz: *Jacopo Talenti*, dessen Mitmeister der Fra Giovanni da Campi war. Von Fra Jacopo rührt namentlich her der Kapitelsaal (die sogen. spanische Kapelle) des Marianovellaklosters. Im dasigen Todtenbuche ist unterm Jahre 1362 bemerkt, dass *Frater Jacobus Talenti* am 2. Oktober verstorben sei, wobei die Notiz folgt: *per manus istius, operam et consilium, magna pars ecclesie S. Marie Novelle constructa est et Capitulum et Sacristia etc.* — Ausserdem führt den klösterlichen Namen Frater Jacobus oder Fra Jacopo auch der 1491 in Bologna verstorbene Dominikaner und Glasmaler Jakob von Ulm, der 1825 durch Leo XII. seliggesprochen ward.

Frater Joannes, der als religiösester Maler berühmte Predigermönch Giov. Angelico da Fiesole. Vergl. S. 52 ff.

Frater Lucas, *frère Luc* (*Luc Recollet*), hiess als Barfüssermönch der Maler Claude François von Amiens (Schüler Vouets, † 1685 in einem Alter von 70 Jahren). Nach seinen Tafeln haben J. Boulanger, Gerh. Edelinck, Joh. Franz Fischer (1719 den Jeremias) und Andre gestochen.

Frati lodenti, *Fratres laudantes*, hiessen im Mittelalter die Mitglieder eines italischen Ritterordens, welcher der heil. Jungfrau gewidmet war. Zu diesem Orden gehörten z. B. Loderingo degli Andalò und Catalano dei Malevolti, die man im 23. Gesang der Hölle des Dante unter den Bleikuttenträgern findet. Den beiden Genannten war im Sommer 1266 die Podesterie von Florenz übertragen worden.

Frati della Mercede, eine von Raymond de Pennaforte im J. 1218 (?) gestiftete Brüderschaft, die noch heute in Italien als ein Abzweig des Dominikanerordens besteht.

Frati scalzetti heissen die Mitglieder des Ordens der Pönitenz, dessen Stiftung (die letzte aller katholischen Ordensstiftungen) im J. 1773 erfolgte.

Fratin und **Mené**, zwei jetztblühende französische Erzkünstler und bedeutende

Thierbildner, welchen der grosse Vorzug zuerkannt werden muss, dass sie die ersten und vielleicht einzigen ihrer Landsleute sind, welche zur Wahrheit der Natur zurückgekehrt sind. Von ihnen sah man 1848 im wissenschaftlichen Kunstvereine zu Berlin vorzüglich schöne Thiergruppen ausgestellt, darunter Geier, Löwen, Krokodile und andre afrikanische Bestien, mit denen sich die französische Kunst in neuester Zeit besonders familiär gemacht hat. In dems. J. ward Fratin die Ausführung der bronzenen Reiterstatue übertragen, die das fünfte Arondissement von Paris dem General Duvivier errichtet, welcher in dem unter Cavaignac gedämpften Juniaufstande als Opfer fiel.

Fratres conversi, die Laienbrüder des Karthäuserordens.

Fratres laudantes, s. den Art. Frati lodenti.

Fratres minores, s. den Art. Franziskaner.

Fratres pileati heissen die Dioskuren Kastor und Pollux ihrer eiförmigen Hüte oder Helme wegen.

Fratta, Ort bei Perugia mit Kunstwerken von *Aristotele Fioravanti* u. A.

Frauen von Arles (im südlichen Frankreich). Die schöne Welt ist hier nicht die vornehme, sondern die gewöhnliche Welt. Die weibliche Volkstracht besteht in einem schwarzen Kleide mit weiten Aermeln, die über der Hand zusammengezogen sind. Eine weisse, nicht sehr breite Schürze bildet zugleich das Halstuch. Um den Kopf wird ein breites schwarzes Band getragen, was das Ansehn einer hohen Mütze hat, die oben offen ist. Diese Kleidung gibt den entzückenden hohen Gestalten zugleich das Ansehn von Ernst und Würde. Die Schönheit der Arleserinnen ist so berühmt, dass selbst der trockenste Guide gemüssigt ist sie als Merkwürdigkeit anzuführen. Ein hässliches Weibsgesicht gibt es vielleicht in ganz Arles nicht. Die Gesichtsformen der Arleserinnen sind durchaus nicht französisch, sondern spanisch, ja vielleicht arabisch (infolge einer aus Spanien gekommenen Niederlassung von Mauren). Eine breite, nicht sehr hohe, von kohlschwarzen Haaren umflossene Stirn beschattet Augen, in welchen sich zu einem Wunder die tiefste Dunkelheit der Nacht und der hellste Glanz des Tages vereinen. Die Nase scheint, verglichen mit der Breite der Stirn, eher kurz und hat doch den dritten Theil der Gesichtslänge. Der breite Nasenrücken, der nach unten zarter wird, endigt mit einer scharfkantigen Fasette. Wenn die Augen die Spiegel der Seele und Thermometer des Temperaments sind, so ist eine bestimmt geformte Nase immer das Zeichen eines festen Karakters. Die Linien des Mundes scheinen dem Amorbogen nachgebildet. Die Gesichtsfarbe ist bräunlich und warm, und nur die Lippen sind mehr geröthet.

Frauen Griechenlands. Hierüber belehrt das Werk von Theodor Panofka: „Griechinnen und Griechen nach Antiken skizzirt" (mit 56 bildlichen Darstellungen, erschienen 1844 bei Trautwein in Berlin). In 4.

Frauen Italiens. Durch ihre Schönheit sind berühmt die Frauen von Albano, Ancona, Arezzo, Ariccia, Florenz, Fondi, Gaëta, Genzano, Nemi, Olevano, Palermo, Procida, Rom, Sorrent und Venedig. Die vollkommensten Schönheiten trifft man unter den Römerinnen. Bei diesen wölbt sich gleich unmittelbar unter dem Halse, vom Schlüsselbein an, der Brustkasten und bildet eine reiche schön gebogene Wölbung von einer Schulter zur andern; so strebt er allmälig tiefer sinkend vor, bis aus dieser schön gewölbten Fläche, die mit ebenso vollen, fast dem Knochen sich nachbildenden und anschmiegenden Muskeln bekleidet ist, die Brüste beinah unbemerkbar hervorwachsen und sich endlich schön und bestimmt, stolz und zärtlich erheben. So ist's bei den Römerinnen wie bei den Antiken und bei Raffaels und Michelangelo's Weibern, und das gibt ihnen eben bei allem Liebreize, bei aller Ueppigkeit und weiblichen Fülle die kräftige gesunde Majestät und Grossartigkeit der Formen. (Im direktesten Gegensatz stehen zu den R. die Neapolitanerinnen. Bei letztern treten die Schlüsselbeine wie zwei Grenzbarrièren vor; nur bis dahin ist Schönheit und Fülle, denn unter den Schlüsselbeinen beginnt das flache magere Land; der Brustkasten geht ganz perpendikulär herunter und aus diesem erhebt sich, isolirt wie in Arabiens Sandwüsten, denn mit Fleisch ist er gewöhnlich auch nicht bedeckt, ein blühendes Oasenpaar: der Busen. Auch sind die Neapolitanerinnen fast alle etwas schief.) Weil man in Rom beide Geschlechter von edelschönem Baue, schönem Gesichtsausdrucke und reinlicher und einfacher Kleidung findet, weil die römischen Gestalten, um es mit einem Worte zu sagen, Styl haben, so macht sich dort auch die unbedeutendste Gruppe noch imponirend und schön. Bekannt ist, wie sehr die ächten Römerinnen ihre Formenschönheit durch Naivetät und Grazie in Haltung und Bewegung verherrlichen. Wer sich mehr unterrichten will über die schöne Frauenwelt Roms, dem sind die Schilderungen Wilhelm Waiblingers zu empfehlen, die dieser zu früh verstorbene Dichter in seinem „Ta-

schenbuch aus Italien und Griechenland" hinterlassen hat. Hier findet man zugleich über Tracht und Sitten die eingehendsten Bemerkungen. Die ächtrömische Welt sieht man am Stärksten beim Oktoberfeste am Monte Testaccio (Scherbenberge) vertreten; hier hat der Künstler seine reichste Studiengelegenheit. Unter dem fröhlichen Volke bemerkt man dort z. B. die schönen Minetten mit reichem Rabenhaar, das in Zöpfen malerisch um eine Silbernadel gewunden ist. Man sieht ganze Gruppen derselben in kurzen Jacken, knapp anliegenden Kleidern und Schuhen mit Silberschnallen. Haben diese wunderlieblichen, schönwuchsigen, graziös bewegten Mädchen ihre Jacken abgethan, so sieht man wunderschön geformte Arme. Ihr Jugendgesicht ist voll und edel, ihr Mund dunkelroth, trotzig gebietend und verlangend; die Augen sind von glühender Schwärze, die, wie in weissem Lichte schwimmend, wieder von seidenen schwarzen Wimperrändern eingefasst werden und aus einer tiefen Höhle unter schwarzen Brauen hervorglühen. So erscheinen sie namentlich beim Tanze mit den schmucken Kerlen, die kurze blausammtne Hosen mit Silberschnallen, rothe Schärpe um den Leib, Sammtjacke (oft über die Schulter hängend) und schwarzen blumengezierten Hut tragen. Das ganze Gesicht der Minetten zeigt da, dass ihr Herz nur beim Tanze ist, sie glühen vor Lust und Eifer, ihre schwarzen Flechten fallen nieder und tanzen auf ihren Schultern oder schlängeln sich um ihren Hals herum. — Reizende Schönheiten sind sodann die Genzanerinnen, die am berühmten, im Juni gefeierten Blumenfeste Genzano's in ihrer festlichen Tracht erscheinen. Nicht mindere Reizgestalten bieten die Dörferinnen vom Nemisee, 12 Miglien von Rom. Oft sieht man im Dörfchen Nemi ein ganzes Chor der schönsten Mädchen und Frauen am Brunnen, mit dem Gesicht dem reizenden See zugewandt. In dieser unvergleichlichen Situation erscheinen sie wie der Blumenkranz um diesen Spiegel der Diana, wie die Nymfen des Sees, wovon Sage und Dichtung erzählen. — Hohen Preis verdienen ferner die Venezianerinnen. Die Mädchen und Weiber Venedigs sind sämmtlich ausgezeichnet schön und üppig und prächtig gewachsen, mit schönem Halse, Nacken und Brust und verlangendem, doch stolzem Munde, der dem ganzen Gesichte diesen Karakter gibt; dabei trifft man die schönsten schwarzen und braunen Augen mit Feuerblicken und prächtiges Schwarzhaar. Im Allgemeinen sind die Venezianerinnen Kinder des Fleisches und scheinen fast alle, wie Venezia selbst, verlassen von der Göttlichkeit im Innern, nur wie Schaumünzen ihr Aussengepräg zu zeigen. Freilich erscheinen auch ausgezeichnet schöne Weibsbilder, denen eine göttliche Seele aus den Augen blickt, aber diese höhern Schönheiten sind eben sehr zu zählen. — Freudeglühend wie die Natur sind die Mädchen und Weiber von Sorrent. Sie sind schön und lieblich wie Orangenduft, mit flammenden Augen wie der Sonne Bild im dunkeln Meere, und mit wunderbar reichem Schwarzhaar, das sie in nachlässigen Zöpfen über die vollen Schultern herabhängend tragen, wie die Schattennacht ihrer Wälder über die Fülle der Früchte und Blüten sich hängt. — Wunderschönes Haar haben auch die Frauen von Fondi (Fundi), doch trifft man es hier meist blond oder hellbraun und ins Rothe spielend. Sie tragen es in Flechten mit bunten Bändern durchwunden und mit einer grossen Silberspange festgehalten. — Fast Blondhaar findet man sodann bei den Gaëtanerinnen, die sich ausserdem durch originelle Tracht auszeichnen. — Die Procidanerinnen lassen ihre Abkunft von den Hellenen erkennen; sie tragen auch noch ganz griechische Tracht, die zumal an Festtagen sich herrlich herausstellt. — Schöne fast orientalische Frauentracht zu Porto d'Anzo (dem alten Antium). — Kleine, aber wunderschöne Frauen zu Palermo (dem Panormus der Alten). Ihrer gedenkt August von Platen in den Versen:

Wol reizend ist die Stadt Panorm
Vom Hochgebirg umsäumt,
Die Frau'n der Kypris gleich an Form,
Die Knaben schön gebräunt.
Wetteifernd stets im holden Streit
Zeigt hier sich Stadt und Flur,
Es kämpft der Menschen Lieblichkeit
Mit deinem Reiz, Natur!

Leider verschwinden beinah überall in Italien die Trachten des Landvolks. So haben z. B. die hübschen Bewohnerinnen des Arnothales schon die Städterinnen nachgeahmt und darüber ihr Karakteristisches eingebüsst, wiewol der feine Strohhut und die nette Kleidung, die sie von Florenz angenommen, sie immerhin gut kleidet. Dagegen sind die Frauen aus den Albanerbergen, darunter die aus dem Städtchen Albano sich durch einen geschmackvollen Aufwand auszeichnen, die von Tivoli, von Olevano, von Subiaco, die Ciociaren und die von der Neapler Grenze treu ihrer Tracht geblieben. Bei diesen Volksfrauen ist die Lauer

der Mode unbekannt, und wie Grossmutter und Mutter sich kleideten, so kleiden sich Tochter und Enkelin. So hat sich ihre Eigenthümlichkeit gerettet, und jeder Ort unterscheidet sich durch seine Tracht, während anderwärts fast überall die Prose des Nivellirungssystems ihre hausbacknen Gesetze aufdringt. Die hellen, augenfälligen Farben sind die beliebtesten, namentlich Scharlach. Wie die Morgenländerinnen und Griechinnen wissen auch diese Frauen nichts von der Schönheit der Wespentaille und suchen sie am Wenigsten künstlich zu erlangen. Die zahlreichen heitern farbenreichen Kostüme dieser Ländlerinnen mustert man am Bequemsten bei grossen Kirchenfesten in Rom, wozu sich die Bäuerinnen von allen Orten und Enden einfinden und wobei sie und ihr Mannsvolk es sind, welche den feierlichen Scenen und Zügen etwas Eigenthümliches und Nationelles verleihen.

In den Städten hat stets die wandelbare Mode geherrscht. Von der Neuerungssucht in der Tracht sprechen schon die mittelalterlichen Annalisten der Städte; am meisten aber ereifern sie sich über die steigende Sittenverderbniss, die sich im Luxus und in der Ueppigkeit der Trachten an den Tag legte. So schreibt z. B. Giovanni Musso von seiner Vaterstadt Piacenza ums J. 1388: „*Männer, Weiber geben über die Gebühr viel auf kostbare Kleider und Lebensweise. Die Weiber tragen lange Gewänder von Seidensammet und golddurchwirkten Seidenstoffen und von förmlichem Goldstoff. Und Aermel haben sie an den Kleidern oben und unten weit, die halbe Hand bedeckend und unten in eine Spitze auslaufend, wie die katalonischen Schilde. Und aufs Gewand thun sie dann an* 3 *bis* 5 *Unzen Perlen, die Unze bis zu* 10 *Gulden werth. Und Fraisen tragen sie daran, grossmächtig und weit um den Hals herumgehend, gleichwie Hundehalseisen. Und sie tragen kleine Kapuzen mit breiten Goldstreifen und Perlen umher, und sie gehen gegürtet mit Prachtgürteln von vergoldetem Silber und von Perlen, wo jeder einzelne Gürtel an* 25 *Goldgülden werth ist. Mitunter gehn sie aber ganz ungegürtet. Das aber ist alles noch sehr zu loben und anständig, denn bei dieser Kleidung zeigen sie nicht die Brüste. Aber sie haben auch noch andre, höchst unanständige Gewänder, welche sie cyprische nennen, und diese sind nach den Füssen zu sehr weit, von der Mitte an sind sie aber sehr eng mit weiten und langen Aermeln von ähnlichem Werth und Beschaffenheit wie die obenbeschriebnen. Darüber wird dann auch ähnliches Schmuckwerk gethan und sie sind vorn am Halse bis auf die Füsse mit einer Reihe von vergoldeten runden Knöpfchen oder auch mit Perlen besetzt. Diese cyprischen Kleider haben aber einen so weiten Halsausschnitt, dass sie die Brüste ganz sehen lassen, und es scheint als ob dieselben ganz und gar herauskommen wollten. Diese Art sich zu tragen wäre sehr schön, wenn sie nur nicht eben die Brust zeigte und der Ausschnitt des Kleides oben enger wäre.*“ Aehnliches klagt vierzig Jahre früher Galvano Fiamma in seiner grossen Chronik; derselbe berichtet, dass die Mailänderinnen (um 1340) mit goldnen Spangen geschmückt und mit blosem Hals und blosen Brüsten einhergingen, dass ihre Gewänder seiden und wol gar auch golden waren und dass sie selbst Knöchel- und Würfelspiel trieben (was uns sehr unschuldig vorkommt, damals aber als zu freies Gebahren galt). Es fehlte auch nicht an Gesetzen gegen den allzugrossen Luxus in den Stoffen und gegen die Ausschweifung der Kleiderformen, aber immerhin bekundet selbst das noch einen hohen Grad von Luxus, was die Gesetzbücher der Städte erlaubten. In den Statuten von Modena aus dem J. 1420 wurde ein Gesetz vom J. 1327 wieder eingeschärft, wonach kein Weib welchen Standes sie auch sei, ein die Erde berührendes, hintennachschleppendes Kleid tragen sollte; kein Kleid sollte mehr denn 12 Ellen weit sein; jedes Weib sollte nur ein seidenes Kleid haben, ein Kleid von Brokat oder sonst einem golddurchwebten Stoffe aber gar nicht. Gold und Silber durfte an keinem Kleide über zehn Unzen sein. Kein Weib sollte auch mehr denn drei Ringe tragen, deren Werth höchstens zwölf Dukaten betragen durfte. Auch sollte keine Schöne über sechs Unzen Perlen tragen, jede Unze davon sollte aber höchstens sechs modenesische Pfunde kosten. Da aber das Gesetz eine Ausnahme von diesen Vorschriften (nur nicht betreffs der langen Schleppen) für die Frauen der Krieger, Doktoren und Adeligen gestatten wollte, so entstand darüber ein so gewaltiger Aufstand im Volke, dass die weisen Väter der Stadt jene ungerechte Ausnahme aufheben mussten, worauf das Gesetz wahrscheinlich von beiden Theilen gleichmässig nicht befolgt wurde.

Legio ist die Zahl der Kunstwerke, welche uns geschichtliche und namenlose Schönheiten Italiens vergegenwärtigen. Wir machen nur auf folgende aufmerksam. Von *Dom. Ghirlandajo:* das Bildniss der Ginevra Benci, Gemahlin des Florentiners Amerigo Benci, angebracht in dem Fresko des Marienbesuchs bei Elisabeth im Chore von Santa Maria novella zu Florenz. Die Benci ragt hier als Längste der Frauen hervor, die dem heiligen Vorgange zuschauen.) Von

Lionardo da Vinci: Bildniss derselben Florentinerin im Pittipalaste (anspruchlos, aber geistvoll aufgefasst, von grösster Bestimmtheit und Reinheit der Zeichnung und Modellirung). Adolf Stahr nennt es „rein, edel, gross und von hinreissender Seelenschönheit, ein Gesicht, zu dem man immer wieder zurückgezogen wird.“ „Es ist ein schmerzverklärtes Antlitz mit Augen, welche thränenvolle Leidensnächte kennen. Sie trägt schwarzes Wittwengewand, in der Hand ein kleines Gebetbuch, keinen Schmuck im Haare, an Hals und Brust, nur einen Goldreifen am Finger. Das einzige Weiss ist im Spitzenstreife am Busen, und im Schleier, der ihr vom Haupte niederfliesst.“ — Von *Lionardo* ferner das Porträt der Beatrice von Este, Gemahlin des Ludovico Moro, in der Ambrosiana zu Mailand (im Profil, von grosser Feinheit der Zeichnung und ebenso modellirt, die Umrisse etwas hart, die Goldverzierungen in Orangefarbe aufgetragen, Bänder, Perlen etc. im Eyckschen Geschmacke behandelt, die Schatten bräunlich, aber klar); das Bildniss der Lukrezia Crivelli, der Geliebten Ludovico Moro's, und das der Monna Lisa, Gemahlin des Florentiners Francesco del Giocondo, beide im Nationalmuseum zu Paris. Vasari gedenkt des letztern Bildnisses mit folgenden begeisterten Worten: „*Wer sehen wollte, wie weit es der Kunst möglich sei die Natur nachzuahmen, der erkannte es an diesem schönen Kopfe. Alle Kleinigkeiten waren darin aufs Feinste abgebildet, die Augen hatten Glanz und Feuchtigkeit, wie wir es im Leben sehen; rings umher bemerkte man die röthlich blauen Kreise und die Wimpern, welche nur der zarteste Pinsel ausführen kann; bei den Brauen sah man, wo sie am Vollsten und wo sie am Dünnsten sind, wie sie aus den Poren der Haut hervorkommen und sich wölben, so natürlich als nur zu denken ist. An der Nase waren alle jene kleinen schönen Oeffnungen röthlich und zart aufs Treuste nachgebildet; der Mund aber hatte, wo die Lippen sich schliessen und wo das Roth mit der Gesichtsfarbe sich verbindet, eine Vollkommenheit, dass er nicht wie gemalt, sondern wahrhaftig wie Fleisch und Blut erschien. Wer die Halsgrube aufmerksam betrachtete, glaubte das Schlagen der Pulse zu sehen. Kurz man kann sagen, dies Bildniss war in einer Weise ausgeführt, die jeden vorzüglichen Künstler und jeden Betrachter entzückte. Monna Lisa war sehr schön und Lionardo brauchte noch die Vorsicht, dass während des Malens immer Jemand zugegen sein und singen, spielen und scherzen musste, damit sie fröhlich bleiben und nicht ein trauriges Ansehn bekommen möchte, wie es oft geschieht, wenn man sitzt um sein Ebenbild malen zu lassen. Ueber diesem Angesichte dagegen schwebte ein so liebliches Lächeln, dass es eher von himmlischer als von menschlicher Hand zu sein schien, und es galt für bewundernswerth, weil es dem Leben völlig gleich war.*“ Franz I. von Frankreich erwarb dies Bildniss um die Summe von 4000 Thalern in Gold, was nach heutigem Gelde etwa 45,000 Franken macht. Es gibt viele, zum Theil sehr gute Nachbilder davon, z. B. in der Casa Mozzi zu Florenz, in der Münchener Pinakothek, im Madrider Museum (s. Kunstblatt 1836, S. 242), in der Villa Sommariva am Comersee, bei Torlonia in Rom, bei Sir Abr. Hume und bei Woodburn in London, sowie in der Eremitage zu Petersburg (das Houghtonhaller Exemplar). — Von dem Francianer *Lorenzo Costa:* die Prinzessin Isabella von Ferrara durch Amor gekrönt, nebst vielen andern, meist schlanken und im Ausdruck lieblichen Figuren, ein anmuthiges Idyllgemälde im Pariser Museum. — Von *Giorgione:* die Dame mit einer Laute im Arme (vorzüglich schönes Porträt in der Gall. Manfrini zu Venedig), ein schönes Mädchen, welches die Hand auf die Schulter ihres Geliebten legt (in der Ashburtonschen Sammlung zu London) und zwei wunderbar reizende Frauenköpfe (in der Samml. zu Castle Howard). — Von *Raffael:* die Malergeliebte Margherita (s. den Art. Fornarina), die Improvisatrice Beatrice von Ferrara (in der Florenzer Tribune) und die Maddalena Doni, ein Gesicht voll tiefsten Lebensschmerzes, mit grosser Perlenthräne an dem einfachen Schnürchen auf der Brust (in der Pittigallerie). — Von einem *ungenannten Meister:* die lebensgrosse Halbfigur einer halbverschleierten Römerin (in der Gall. Pitti), ausgezeichnet durch die sprechende Aehnlichkeit mit der Sixtinischen Madonna Raffaels. — Von *Sebastiano del Piombo:* ein vorzügliches Frauenbild, angeblich die Giulia Gonzaga (aus der Borghesischen Gall. in die Londner Nationalgallerie gekommen). — Von *Tizian:* die sogen. *Maitresse de Titien,* eine Göttin an Schönheit und Adel (im Louvre), die sogen. Flora, derselbe Kopf von ähnlicher Herrlichkeit (in den Uffizien), *la Bella di Tiziano,* eine reife Schöne in blauem goldgestickten Kleide, mit violetten, weissbauschigen Aermeln, und mit goldener Halskette (im Pittipalaste), eine andre Bella von ernster herrlicher Gestalt in rothem und blauem Seidenkleide (in der Sciarragallerie zu Rom), eine junge schöne Blondine mit Blumengefäss in den Händen, feurig wie die Granatblume, die sie vor ihrer Brust im Einschnitte des röthlichen Gewandes trägt (in der Dresdner Gall.), eine reizende

Courtisane, dem rothangeglühten sammetweichen Pfirsich vergleichbar, in der Rechten ein Windfähnchen tragend, mit der nachlässig hängenden Linken ihr Gewand ein wenig aufhebend (ebendaselbst), die Caterina Cornaro, letzte Königin von Cypern, ein schönes rosiges, schwermüthiges Gesicht, wo um den Mund sich weich ein süsser Schmerz lagert (ebendaselbst), und die sogen. Lavinia, Tochter Tizians, welches Bildniss in mehren Exemplaren vorhanden ist (eins der besten im Berliner Museo, wo das schöne prachtvoll gekleidete Mädchen eine Schale mit Früchten emporhebt). — Von dem Tizianisten *Girolamo Savoldo:* eine sehr artige Frauengestalt in rothem Kleide mit hellgelbem Uebergewande, zwischen alten Mauern hineilend. Sie steht eben einen Augenblick still und wendet dem Beschauer, indem sie ihr Gewand ein wenig lüftet, ein überaus anmuthiges, schalkhaft zierliches Gesicht zu. (Im Berliner Museo.) — Von *Paris Bordone:* mehre weibliche Bildnisse von ungemein süsser Anmuth, wiewohl nicht von sonderlich geistreicher Auffassung (in der Staatsgallerie zu Wien, in der Gall. Esterhazy, in der Münchner Pinakothek, in der Gall. Manfrini und in den Uffizien). — Von *Bronzino:* ein interessantes Weibsbild von kräftiger Haltung (aus der Samml. des Herzogs von Sanvitale in die Londner Nationalgallerie gekommen). — Von einem *unbekannten Bildner:* die künstlerisch interessante Medaille mit dem Bildnisse der berüchtigten fürstlichen Giftmischerin Lucrezia Borgia von Este, Herzogin von Ferrara (ein Exemplar z. B. in der Sammlung des Hrn. Benoni-Friedländer zu Berlin). Das Köpfchen im Profil, mit dem lang herabwallenden schönen Haare, täuscht auf den ersten Blick durch den Ausdruck kindlicher Unschuld; bei näherer Betrachtung aber erkennt man die Züge der Verschlagenheit, Bosheit und frecher Sicherheit. Mit diesen Eigenschaften im Widerspruche, aber gewiss nicht ohne sonstige Beziehung, sieht man auf der Rückseite einen gefesselten Amor, neben ihm zerbrochene Waffen und zerbrochene musikalische Instrumente, und herum die Inschrift: *Virtuti ac formae pudicitia praeclocissimum.* (Bekanntlich hat auch Tizian diese „schöne Schlange" verewigt, und zwar in einem Kirchenbilde, das in die Dresdner Gall. gekommen ist. S. hierüber den Art. „Borgia.") — Von *Alessandro Allori*, detto Bronzino: das Bildniss der Bianca Capello (Gemahlin des Francesco II. de' Medici, Grossherzogs von Toskana) in dunkelviolettem Kleide, im Berliner Museo. — Von *Guido Reni:* das Ebenbild der unglücklichen Beatrice Cenci, ein schönes aber leidendes Gesicht, über das ein rührend melancholischer Ausdruck verbreitet ist. Man hat dies in der Gall. Barberini befindliche Bildniss (das Garavaglia gut gestochen, aber im Schwermuthsausdrucke nicht ganz wiedergegeben hat) dem Reni aus Zeitbedenken absprechen wollen; aber Guido war zur Zeit Clemens VIII. in Rom und konnte Beatricen sehr wohl gesehn und gemalt haben. (Ein Geschichtschreiber des Prozesses der Familie Cenci schildert die Signorina Beatrice, die bei ihrer Hinrichtung etwa zwanzigjährig war, als nicht gross, rundlich, und überaus schön von Angesicht. Ihre Augen waren klein, die Nase länglich und fein, die Wangen rund und mit Grübchen, sodass sie auch noch im Tode zu lächeln schien, wie da sie lebte. Sie hatte einen schönen Mund und blondes dichtes Lockenhaar. Als sie zum Richtplatze ging, fielen ihr die Locken über die Stirn herunter, was ihr einen höchst reizenden Ausdruck gab. Ihr jüngerer Bruder Bernardo glich ihr so sehr, dass er im ersten Momente bisweilen schon mit ihr verwechselt worden war. Die Signora Lucrezia Cenci war bei der Hinrichtung etwa funfzigjährig, eher klein als gross, sehr stark mit voller Brust; ihre Züge waren schön, die Nase klein, die Augen schwarz, die Farbe blühend, das Haar kurz und ins Kastanienbraune spielend. Vergl. den Bericht in Alfred Reumonts römischen Briefen eines Florentiners, Leipz. 1840.) — *Cristofano Allori:* die lebendig wahre Schilderung der Isabella von Mailand, welche bei Karl dem Achten um Frieden für ihren Vater bittet. (Im Nationalmuseum zu Paris.) — Von *Natale Schiavoni* [geb. 1777]: mehre wunderschöne Mädchenbildnisse mit naivem, ins Scheimische spielenden Zuge. — Von *Leopold Robert:* eine Sicilianerin mit ihrem Kinde (Gemälde beim Baumeister Leo von Klenze, lithografirt durch Winterhalter); das Mädchen von Procida, dem Fischer zu trinken reichend; zwei badende Mädchen von S. Donato; zwei italische Landmädchen, sich zum Tanze schmückend (ein heiteres, höchst liebliches Bildchen). — Von *A. Riedel:* eine Römerin (gestochen von Karl Barth); badende Römerinnen (lith. von Fr. Hohe); eine Frau von Albano; Procidanerin mit Kind (lith. v. Schertle); Neapolitanerin mit zwei Kindern (gest. v. Sagert). — Von *L. Pollack:* Chiara und ihre Schwester (lithogr. von Karl Wildt). — Von *Grahl:* Mädchen von Genzano (gestochen in Punktirmanier von Fr. Fleischmann, in Waiblingers Taschenbuche aus Italien etc.) — Von *Johann Richter* aus Koblenz: eine Albanerin (beim Grossherzog von Baden) und die schöne Sabinerin Fortunata (beim F. Karl v. Neuwied). — Von *Moosbrugger* aus

Konstanz: das Brustbild einer Römerin und ein Mädchen von Olevano (letztes gestochen in Waiblingers Taschenbuche). — Von *Elisa Baumann-Jerichow:* eine Campagnuola mit ihrem Kinde, ausgezeichnetes Bild auf der Berliner Ausstellung 1848. Die Composition sehr einfach. Auf dürftigem Strohlager liegt ein nacktes Kind, und die Mutter, ein Weib aus der Umgegend Roms, sitzt davor und neigt sich zu dem Kinde, es auf die Arme zu nehmen. Die Verhältnisse sind die der Lebensgrösse. Aber welch ein tiefer Gehalt ist in dieser Aufgabe zur Erscheinung gekommen, und mit welcher gediegenen Kraft ist dies geschehn! Der Knabe, der sich vom mütterlichen Blicke getroffen fühlt, jauchzt ihr, ob auch noch unfähig zu jeder selbständigen Bewegung, in heller Lust entgegen, während sie mit inniger stiller Liebe auf diesem Ausdrucke jubelnden Lebens weilt. Es ist ein Weib von hoher Schönheit der Züge, die auch das mühsame Ringen um die kleinen Lebensbedürfnisse, der Einfluss von Sonne und Wetter, welche die Haut tief gebräunt haben, nicht zu verwischen vermochte. Das stille Wonnegefühl der mütterlichen Pflicht, trotz aller Noth und Sorge, der Wechselaustausch der Liebe zwischen Mutter und Kind, ist in diesem Bilde in überaus anziehender Weise zur Darstellung gebracht. Dabei ist Alles, in freier, breiter, pastoser Art, aufs Sicherste und Greifbarste belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass man dies Bild nur einem Spagnoletto oder einem Murillo zur Seite stellen möchte.

Frauen der Normandie. Ueber dieselben belehrt das Werk des Aquarellisten *Louis Marie Lanté: „Costumes des femmes de Normandie,* 105 Bl. in Fol., gestochen durch *Gatine.*

Frauen von Offenburg. — Das Bildniss einer Schönen aus der ehemaligen freien Reichsstadt Off. an der Kinzig hat man in doppelter Schilderung von der Meisterhand des jüngern Holbein. Beide Porträts befinden sich auf der Basler Bibliothek und datiren von 1526. Das eine geht unter dem Namen „Lais Corinthiaca", das andre unter dem Titel „Venus". Die Kleidung malerisch, Mieder von rothem Sammet, weite durchbrochene Aermel, breite Draperie. In beiden, halblebensgrossen Darstellungen der Offenburgerin ist das Gesicht ganz nach vorn gekehrt. Das erste Bild etwas jugendlicher, runder; beide Hände sichtbar; golddurchwirkte Kappe; Geld auf dem Tische (was auf die von der geizigen Schönen verweigerte Zahlung für das Bild anspielt). Auf dem zweiten Bilde noch ein Amor, doch kein correggischer. Diese Gemälde sind mit einer Befangenheit und Schärfe ausgeführt, die einem jungen Künstler eigenist, wenn er sich selbst übertreffen möchte. Daher erklärt sich, dass beiden Ebenbildern des Fräuleins bei übrigens schönen Formen alle Anmuth und selbst der jugendliche Duft und Zauber fehlt, sodass wir eine anspruchsvolle Person in ihren besten, wenn auch nicht schönsten Jahren zu sehen glauben. Die etwas weit auseinander stehenden Augen und das schöne Oval des Gesichts, worin ein berühmter Kunstkenner die Einwirkung raffaelischer Vorbilder finden und ein idealisirendes Streben bemerken wollte, werden sicherlich dem dargestellten Fräulein eigen gewesen sein.

Frauen der Schweiz. — 1) Baslerinnen. Die mittelalterliche Tracht derselben lernt man in ihrer höchsten Pracht durch ein Mauergemälde am Basler Rathhause kennen. Dies Fresko, entweder vom ältern oder vom jüngern Hans Holbein oder von Beiden gemeinschaftlich ausgeführt, zeigt uns einen Altan, auf welchem vornehme Personen beiderlei Geschlechts stehen. Obschon diese im obersten Stock befindliche Malerei (an welche sich mehre Anekdoten vom Stadtmaler Holbein knüpfen, die noch heute als Sagen im Basler Volksmunde leben) durch die Länge der Zeit und durch Uebermalung gelitten hat, so sind doch Zeichnung und Farben unverfälscht erhalten geblieben. Wir theilen aus jener Patriziergruppe eine Frauengestalt mit, wie sie J. Neustück für Hefners Trachtenwerk abgezeichnet hat. Sonder Zweifel haben wir hier [s. *Fig. I.*] das Bildniss einer edeln Baslerin vor uns. Der Luxus und Farbenprunk, wodurch sich die Kleidung dieser Dame auszeichnet, war herrschend in der damaligen Schweizertracht, deren wesentliche Bestandtheile man um diese Zeit auch in Deutschland und den übrigen Staaten verbreitet findet. Das Barett ist roth, die Federn darauf sind abwechselnd weiss und blau; das Häubchen darunter blau; das Kleid hellblau, unten mit breiter rother Bordüre; das zwischen den Durchschnitten des Oberarms sichtbare Zeug ist roth, die Puffe um den Vorderarm, sowie die Schleifen am Oberärmel, sind weiss; die drei breiten Ausschnitte auf der Brust weiss mit rothen Verzierungen; Unterkleid weiss; Gürtel mit dem Gehänge vorn herab Gold; der Halsschmuck Gold mit rothen Steinen. — In *Fig. II.* wird eine Handzeichnung vom jüngern Holbein wiedergegeben. Sie stellt eine Baseler Bürgerstochter vor, die auf dem Kopfe einen mit Perlen umwundenen Laubkranz und um den Hals ein breites Band mit der Aufschrift: *Amori* trägt. Im We-

Fig. I.

Fig. II.

sentlichen weicht die Tracht dieser einfachen Baslerin von dem zu jener Zeit allgemein herrschenden Frauenstaat nicht ab. Das Häubchen ist karmoisinroth und hat goldene Streifen; der Kranz darauf grün, mit weissen Perlen; Kleid hellgrün, durchaus mit breiten Sammetstreifen besetzt; Unterkleid gelb mit violetten Verzierungen. Dies Mädchenbild findet man unter andern weiblichen Trachtbildern, welche der berühmteste Holbein mit feinen und sichern Strichen gezeichnet hat, in der Mappe der Holbeinschen Handzeichnungen auf der Stadtbibliothek zu Basel. (Nr. 52 — 57.) Diese offenbar aus Holbeins Jugendzeit datirenden Bilder nahm derselbe vielleicht als Gedenkblätter bei seinem Abschiede von der Heimath mit sich, und wer weiss, ob es nicht Bildnisse freundlicher Nachbarinnen sind. Wie ganz anders sind diese Zeichnungen als die heutigen Schweizertrachtenbilder, bei denen es nur auf den Schneiderschnitt ankommt! Jede Falte in Holbeins Kostümzeichnungen ist so karakteristisch wie jeder Zug des Gesichts. Die Ehrbarkeit, die Gleichmässigkeit des Gemüthes, die Ordnungsliebe und Häuslichkeit der Bürgerfrauen jener Zeit offenbart sich selbst in den schlichten, parallel gefalteten Gewändern und den knappen Leibchen. — Eine reizende Mädchen-Kleidung, die man noch bei den Baselländerinnen (Bäuerinnen) antrifft, war lange auch bei den Bürgerinnen üblich. Sie bestand in einer mit breitem schwarzen Florrand besetzten Haube, welche einem vollwangigen Gesichte sehr vortheilhaft zum Hintergrund diente, und in einem feinen weissen Hemdchen, das sich vom Halse bis zum schwarzen mit Silberkettchen geschmückten Mieder herabwölbte. Man sieht diese Tracht jetzt in Baselstadt nur selten und nur noch bei Mädchen aus dem ärmern Bürgerstande oder aus der dienenden Klasse vom Lande, welche letztern aber bald mit der ländlichen Tüchtigkeit auch ihre Nationaltracht in der Stadt ablegen. In der Gegend von Sissach und Laufelfingen, wo die Tracht der nicht sehr hübschen und durch krumme Haltung befremdenden Weiber sonst wenig Eigenthümliches hat, trifft man die geschweifte, an die Ländlerinnen bei Rom erinnernde Schnürbrust.

2) Berner Oberländerinnen. Die Mädchen und Frauen des Berner Oberlandes sind berühmt durch ihre bildschönen Gesichter wie durch ihre malerische Tracht. Reizend stechen an ihrer züchtigen Verhüllung die knappen battistenen Busentücher von den schwarzen Miedern ab. Die jungen Dirnen des Haslithals, von hohem, schlankem und kräftigem Wuchse, sind die schönsten Vertreterinnen des schönen Menschenschlags, der dieses Thal ziert, dessen Hauptort das freundliche Dorf Meyringen ist. Nichts Netteres als diese schwarzbemiederten Oberländerinnen mit den schneeweissen Brusttüchern vom feinsten Linnen; die stolze Jungfrau der Firnen kann sie nicht blendender und reizender entfalten, und die weissen Häubchen lassen jedenfalls naiver, als die Schleierhaube von Schneeflocken, womit die prüde Riesin ihr Gorgonenhaupt verführerisch zu umwinden pflegt. An den dienenden Hasliihalerinnen, wie man solche zu Meyringen beobachtet, ist überdies noch zu rühmen die Flinkheit und der sittsame Anstand, wie sie leis anklopfen, bevor sie das Zimmer betreten, und mit Aufmerksamkeit und Theilnahme unter steter Bescheidenheit die nöthigen Dienste thun. Die Hasliihaler sollen die Nachkommen schwedischer Auswanderer sein, welche vor langen Jahrhunderten nach vielen Kreuz- und Querzügen hier eingewandert wären.

3) Walliserinnen. Die Frauen des Oberwallis haben männlich braune Gesichter mit starken Zügen, wodurch sie sehr gegen die zarte Weisse der Bernerinnen abstechen. Weiber und Mädchen tragen niedrige kurzrändige Männerhüte, die von breiten Bändern fast verdeckt werden.

Eine schöne Sammlung von Schweizertrachten hat man von dem um 1810 verstorbenen Luzerner Maler Josef Reinhard. Sie erschien in kolorirten Stichen bei H. R. Meyer zu Aarau. (*Collection des Costumes suisses*, 24 Blätter in grösserm und kleinerm Formate, nach Reinhards Gemälden gestochen durch Franz Nikolaus König von Bern.) Mädchen von Oberhassli findet man in Siegmund Freudenbergers Schweizerscenen geschildert, die an Lancrets und Watteau's Bilder erinnern und in schön ausgemalten Blättern kursiren. Frauentrachten aus den Kantonen Basel, Bern, Glarus, Luzern, Thurgau, Unterwalden, Zürich und Zug bieten sich sodann in den „*Costumes de div. pays*", welche durch *Gatine* nach Aquarellbildern von *Louis Marie Lanté* gestochen wurden. Endlich Trachtenblätter von Franz Hegi (St. Galler u. a. Tr.) und von Edouard Pingret (Luzerner, Schwyzer, Züricher und Zuger Tr.), letztre lithografirt von Engelmann. — Vom berühmten Leopold Robert, einem Neuenburger, kennt man das Bild einer Schweizerin in einer Pariser Lithografie aus dem J. 1831.

Frauenburg, ostpreussische Stadt mit einem Dome, darin der berühmte Astronom Kopernikus, welcher 1543 hier verstarb, sein Grabmal hat.

Frauenkirch, eine rheinische Meierei mit einer Kapelle, hinter Niedermending in der Nähe der Abtei Laach. Die Kapelle ist im 12. Jahrhundert erbaut, und zwar der Sage nach an der Stelle, wo Pfalzgraf Siegfried die Genovefa, seine verstossene Gemahlin, wiederfand. Man nennt daher das Kirchlein auch die Genovefenkapelle.

Frauenköpfe mit Kuhhörnern kommen hie und da in schönen antiken Terracotten vor, auch ist neuerdings durch Ed. Gerhard auf ein unteritalisches Gefäss aufmerksam gemacht worden, dessen oberwärts mit einem sogen. Mysteriengenius geschmückte Form aus einem Weibskopfe besteht, den Kuhhörner auszeichnen. Man hat solche Köpfe auf die kuhverwandelte Io gedeutet; Gerhard jedoch erkennt darin Köpfe der als gehörnte Mondgöttin gedachten Kora, welcher Meinung auch Panofka beipflichtet, zumal Kora in Cyzikus in Kuhgestalt Verehrung genoss.

Frauenrode bei Kissingen, mit altem Kirchlein, darin die Grabmale Otto's von Botenlauben und seiner Gemahlin Beatrix von Edessa.

Frauentracht im deutschen Mittelalter. — Die Kleidung der deutschen Frauen war bis gegen Ende des Mittelalters sehr einfach und züchtig: ein enges Unterkleid und ein weiteres Oberkleid, darüber ein Mantel und auf dem Haupte ein Schleier. Im 13. Jahrh. hat das Oberkleid keine Aermel, der Mantel ist lang, und das Haar fällt frei auf die Schultern hinab. Im 14. Jahrh. wurde das Unterkleid mit engen Aermeln getragen, und das Oberkleid, an den Seiten weit ausgeschnitten, ohne Aermel, oft mit Schleppe; das Haar aber ward in einer langen herabhängenden Haube (Gugel) getragen. Im 15. Jahrh. trugen die Frauen geflochtenes Haar, oben an den Seiten befestigt und mit einer Haube umschlossen, von welcher der Schleier niederfällt. Im 16. Jahrh. kamen viele ausländische Moden auf: Rock und Mieder etc. Das Haar ward in Netzen getragen. — Goldene Diademe, Ohrringe, Halsketten, Spangen (Fibeln), Ringe, Edelsteine etc. kommen als Schmuck das ganze Mittelalter hindurch vor; im 14. und 15. Jahrh. besetzten Männer und Weiber die Kleider, Gürtel und Schuhe oft mit Schellen. (S. das deutsche Trachtenwerk von *Hefner*.)

de' Freddi, Felice, der Finder des Laokoon. Papst Julius II., unter dessen Regierung die Laokoongruppe in den Bädern des Titus (Nardini sagt: zwischen den sogen. sieben Sälen und der Kirche Santa Lucia in Selce) entdeckt wurde, verlieh dem Finder und dessen Söhnen zur Belohnung *introitum et portionem gabellae portae S. Joannis Lateranensis.* Leo X. dagegen gab diese Einkünfte an die Lateranskirche zurück und verlieh dafür dem Laokoonfinder das *officium scriptoriae apostolicae,* worüber im Nov. 1517 ein Breve ausgefertigt ward. Felice de' Freddi (latinisirt *Felix de Fredis*) hat sein Grabmal in Santa Maria Araceli zu Rom, in welcher Kirche auch Flavio Biondo von Forli, der Reisende Pietro della Valle, die Königin Katharina von Bosnien und der als Franziskanergeneral bekannte Kardinal von Acquasparta ruhen.

Fredeman de Vries, Hans, geb. 1527 zu Leenwarden oder Leewaerden in Friesland (daher sein Beiname „de Vries", der Friese), war Schüler des Rainer Gerritsen und lieferte gute Bautenstücke mit und ohne Staffage. Die Staatsgallerie zu Wien besitzt von ihm „das Innere einer gothischen Kirche bei Tagbeleuchtung", ohne Figuren. (Auf Holz gemalt, hoch 1 F. 5 Z., breit 2 F. 1 Z.) Von seinem Aufenthalte in Danzig zeugen in der kleinen Winterrathsstube des dasigen rechtsstädtischen Rathhauses acht Gemälde, worin er in perspektivischen Architekturen allegorische, auf das Regierungsgeschäft bezügliche Figuren dargestellt hat.

di Fredi, Bartolo, ein Siener Maler des 14. Jahrh., Vater des sehr bedeutenden Meisters Taddeo di Bartolo.

Frediano, s. die Art. „Frigdianus" und „Lucca."

de Fredis, Felix, s. *Freddi.*

Freebairn, Stecher in Reliefmaschinenmanier, zu London wirkend. Seine Hauptleistung ist bis jetzt der Stich des Flaxmanschen Achillesschildes.

Freemasons-Hall, s. London.

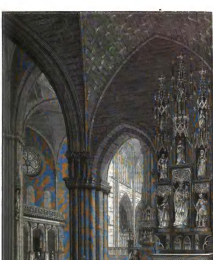
Freiberg im sächsischen Erzgebirge, mit berühmter Bergakademie, welche mit allen Hilfsmitteln zum Studium der Mineralogie und des Bergbaues ausgestattet ist. Der Dom daselbst, nach dem Brande der frühern Frauenkirche erbaut (1484—1500), ist edel, aber sehr einfach in seiner gothischen Architektur. Während das Aeussere weder durch einen namhaften Thurm, noch durch sonstigen architektonischen Schmuck sich auszeichnet, macht dagegen das Innere mit seinen drei gleich hohen Schiffen einen schönen heitern Eindruck. Die Verhältnisse sind glücklich, die Fenster breit und hoch, die zwölf Pfeiler (deren acht Seiten eine angenehm wirkende Concavität haben) sehr schlank. Längs den Wänden läuft in schicklicher Höhe (etwa 12 Ellen von der Erde) eine auf starken Wandbögen ruhende Empore umher, deren

durchbrochenes Steingeländer über jedem Pfeiler einen erkerartigen Vorsprung hat. Unter den vielen plastischen Werken verschiedner Art und Zeit, welche das Innere ausschmücken, ist höchst merkwürdig die ältere der beiden Kanzeln, welche aus Stein und Stuck gearbeitet und von sehr geistreicher Erfindung ist. Sie hat das Ansehn eines grossen Blumengewächses, wo der Prediger oben wie im Kelche der tulpenförmigen Blume steht. (Abgebildet findet man dies schöne Werk in Morel's *Moyen âge pittoresque.*) Auch die andre Kanzel, welche gegen Ende des 16. Jahrh. entstanden sein mag, ist interessant; ein alter Bergmann erscheint als Träger derselben, ein junger Bergmann aber mit eulenspiegelartigem Gesichte trägt die Treppe. Beide Kanzeln waren früher bemalt. Das Denkmal des Kurfürsten Moritz aus weissem und schwarzem Marmor, 1556 errichtet und sehr roccoco. Die kurfürstliche Begräbnisskapelle mit karakteristischen und trefflichen Bronzestatuen, welche in den J. 1588—93 durch Giov. Maria Nosseni von Lugano gegossen wurden. (Das Moritz-Denkmal und die dasselbe umgebende Fürstengruft mit den übrigen Denkmalen hat Gottfried Vogel von Dresden im J. 1619 gestochen, in vier Blättern grössten Royalfolio's.) Eine Inneransicht der Kirche hat man von D. Conrad aus dem J. 1675. (Radirung in klein Querfolio.) Von der frühern, um 1180 erbauten, im J. 1484 niedergebrannten Domkirche sind die Grundmauern und die sogen. goldene Pforte übriggeblieben, welche letztre als eins der kostbarsten Denkmale aus der Glanzperiode des vorgothischen (romanischen) Styles berühmt ist. Dies im Rundbogen konstruirte und äusserst reich verzierte Portal weist Bildwerke auf, welche sogar noch die berühmten romanischen Skulpturen der Wechselburger Kirche an Vollendung übertreffen. Zwischen den fünf Säulen der Prachtpforte stehen acht freie Figuren aus dem alten Testamente: Abraham, Josua, David, Johannes der Täufer etc. als Verkündiger Kristi. Auf diesen Gestalten ruhen Abbilder aus dem neuen Testamente, welche in den vier Bogenwölbungen angebracht sind, nämlich in der ersten Gottvater, in der zweiten Kristus, in der dritten der heil. Geist, alle von Engeln und Aposteln begleitet, in der vierten endlich das Weltgericht. Der Halbkreis über der Thür enthält eine die Marie umgebende Gruppe, darstellend die anbetenden Könige. Die Composition des ganzen Werks ist unendlich reich und voll der tiefsinnigsten Symbolik, die Ausführung aber ist so anmuthig und edel, dass man dem Meister einen hochgebildeten Schönheitssinn zuschreiben muss, in welchem sich klassische Einfachheit und Erhabenheit mit dem tiefen Gefühle und der religiösen Anschauung des Mittelalters paart. Ein talentvoller Mönch, der seine Hauptausbildung durch Naturstudien empfangen, scheint der Schöpfer dieser Bildwerke gewesen zu sein, denn nur die Annahme eines klösterlichen Künstlers, der abgeschlossen von der Welt arbeitete und ebendaher ohne Einfluss auf andre Meister blieb, macht die räthselhafte Erscheinung erklärlich, dass die Freiberger Portalgebilde mit den ihnen verwandten Wechselburger Skulpturen in der Geschichte der romanischen Kunstperiode einzig und isolirt dastehen. Dr. Ludwig Stieglitz und Dr. Puttrich haben das Verdienst auf diese preiswürdigsten Werke der vorgothischen Bildnerei Deutschlands nachdrücklich aufmerksam gemacht und sie mit vollständigen lehrreichen Beschreibungen in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Auch Dr. Waagen ertheilt den Freiberger Pfortenskulpturen, welche leider sehr gelitten haben, das verdiente Lob. Während derselbe aber darin den Styl altkristlicher, sich an die Antike anreihender Bildwerke erkennen will, findet Hr. von Quandt darin eine grössere Uebereinstimmung mit dem Geiste der Malereien der Italiäner des 13. und 14. Jahrh., als mit den Werken der letzten heidnischen und ersten kristlichen Bildner. „Es darf nicht übersehen werden, dass die Statuen neben der Thüre einer spätern Zeit und einem andern Style angehören und weit geringer sind als die Skulpturen in den Bogen, die an Ort und Stelle sogleich aus den Steinen der Archivolten gearbeitet werden mussten. Die Statuen aber scheinen von dem Baue entfernt ausgehauen zu sein, da sie nicht einmal in der Grösse zu den Säulen passen, auf welchen sie stehen.“ (Quandt: Beobachtungen und Fantasieen etc. Leipzig 1846. S. 390.) In Puttrichs „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen“ (3. Lief. Leipz. 1838) bieten sich folgende Abbildungen: Hauptansicht der goldnen Pforte am Dome; Statuen etc. der rechten und linken Seite; Skulptur in der Bogenfüllung; Figuren aus der Wölbung und Grundriss des Portales. Gezeichnet von Geyser, Heuchler und Kirchner, lithogr. von Brandt, Hanfstängel und Schlick. — Die schönen Kreuzgänge der Kirche sind zu einer Art Museum für den „Verein der sächsischen Alterthumskunde“ eingerichtet. Unter den dort aufgestellten bemalten Holzbildwerken bemerkte Dr. Waagen ein sehr bedeutendes Denkmal aus dem 12. oder der ersten Hälfte des 13. Jahrh.: ein grosses Crucifix mit Maria und Johannes. (S. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirg und in Franken, Leipzig 1843, wo S. 6—19 über Freiberg nachzulesen ist.) — Zu Fr. findet man auch

noch einige (späte) Beispiele altdeutschen Häuserbaues; das Portal eines Wohnhauses aus dem J. 1530, wo der Rundbogen wiederaufgenommen ist, theilt Georg Gottfried Kallenbach in der 2. Abth. seiner Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst mit.

Freiburg im Breisgau. — Wo der Schwarzwald sich zur reizenden Gegend der Treisam verengt, ragt in die stille Verschlossenheit des fruchtbaren Thales, welches die schöne alte Gebirgstadt umgibt, wie ein feierliches Ausrufungszeichen die himmelanstrebende Steinspitze jenes vollendeten Grossmünsters aus Deutschlands romantischer Bauzeit. „Wie lieblich ladet die schlanke Wunderblume, die herrliche Pyramide, dieses Wundertabernakel für die Geisterzungen der Glocken, zum ernsten Tempel ein, und wie erhebend, wie überwältigend zugleich, spricht sie zu Geist und Gemüth! Und nun die Kirche selbst, die bunten Fenster, von Morgenglut erhellt, die schönen Altäre und Monumente, der sinnvolle Born mit lebendigem Wasser hinter dem Hochaltar, der Gang mit Bildern zu beiden Seiten: vor der Kirche die drei freistehenden Säulen, wie Leuchter unter der erhabenen Pyramide aufgestellt; das reiche Schiff mit stattlichen Bogen, an ihr und dem Thurm die Miniatur-Pyramiden und Thürmchen, die ernsten und grotesken Steinbilder, alles so sauber und frisch in den dunkelrothen Sandstein gehauen, als seien diese durchbrochenen Wände, die Glieder, Zweige, Blätterranken, Röslein und Knäufe erst gestern aus den Händen geschickter Steinmetzen hervorgegangen. Das gleichfalls gothische Rathhaus gegenüber auf dem kleinen Platze, mit Eckthürmchen und zierlichem Balkon, auf Säulen ruhend, und drüber schildernd fest und trotzig die vier erlauchten Ritter: wie herrlich das Alles, welcher Ernst mit Lieblichkeit gepaart, wie spiegelt sich das Gemüth des Deutschen hier in seiner Kraft und Fülle, in seiner vollen tiefen Innigkeit!“ — So schrieb vor Jahren ein kunstempfänglicher Reisender, Guido von Meyer aus Frankfurt; ähnlich begeistert aber wird noch heute sprechen, wer zum Erstenmale den Himmelsriesen des gesegneten Breisgaues erblickt und ein so ausserordentliches Lapidarvermächtniss unsers Mittelalters mit empfänglichem Auge beschaut. — Ein Theil dieses Münsters soll unter Herzog Konrad dem Dritten von Zähringen um 1122 erbaut und das Schiff der Kirche unter Berthold dem Fünften (Enkel jenes Konrad) aufgeführt worden sein. Der 385 (nach Andern 400) Fuss hohe Thurm, — der Triumf und Stolz der germanischen Baukunst, eins der wenigen Pyramidalwerke, welche trotz ihrer Titanenhaftigkeit völlig zur Ausführung gekommen, — ward im Verlauf des 13. Jahrh. vollendet, und es wurde 1258 unter dem Grafen Konrad I. von Freiburg die grosse Glocke dort aufgehangen. Dieser Thurm ist schlanker und eleganter als der des Strassburger Münsters, seine Verhältnisse sind edler und reiner als die der Thürme zu St. Stefan in Wien und zu St. Marien in Antwerpen. Zu dem fünf Stufen über dem Niveau der Kirche liegenden Chore ward 1354 der Grundstein gelegt; von 1359 an baute es Hans von Gmünd, doch ward es erst durch Hans von Grätz seit 1471 zur Vollendung gebracht, worauf 1513 die Einweihung erfolgte. (S. die Beschreibung und Abbild. bei Aloys Schreiber: Denkmale deutscher Baukunst; auch bei Hermann Püttmann: Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein von Basel bis Holland. Vergl. übrigens unsern Art. „Breisgau“, wo der Baugeschichte und Baubeschreibung des Münsters eine Thurmansicht beigedruckt ist.) Die ganze Länge der Kirche beträgt 377 Fuss, die Breite 87 Fuss. Das Schiff hat 12, das Chor 14 Pfeiler. Der Mittelbau — das Querschiff und der untere Theil der Seitenthürme — gehört als frühester Bautheil der Kirche noch dem Rundbogenstyl an; die hier befindliche Kuppel, deren Innerhöhe 94 Fuss beträgt, hat die so häufig vorkommende achteckige Form. (Wände und Fenster des innern, soweit er nicht umgestaltet ist, romanischen Querbaues sind kahl und schmucklos; auf modernen Säulen ruhen hier kleine neuere Emporen, deren Geländer zwar von gutem Style sind, aber zum alten Bau nicht ganz passend erscheinen wollen. S. den betreffenden Theil der Innerseitenansicht, welche wir hier im Holzstich vom Luzerner Aloys Brunner mittheilen.)

Die alten Steinbildwerke an und im Münster haben mehr antiquarischen denn künstlerischen Werth. Vor dem Thurmbaue drei Standbilder auf Säulenschäften, in der Mitte eine steife Marie mit dem Kinde, zur Seite nicht viel besser die Münsterpatrone St. Alexander und St. Lambert. Im Giebel des vordern Portals die Marienkrönung durch Kristus, darüber und zur Seite Engel. Die vier sitzenden Mannsfiguren an den Strebepfeilern des Thurmes (unterste Reihe) sollen Grafen von Freiburg sein. Ueber denselben (zweite Reihe) zwei gekrönte weibliche und zwei männliche Gestalten, muthmaaslich die Grafen von Urach und Kyburg mit ihren Frauen, den Schwestern des Herzogs Berthold V., welche dem Münsterbau sehr zugethan waren. In der dritten Reihe an den mittlern Pfeilern die Maria verehrt von



den Kristen, genüber ein Bischof und auf den Seitenpfeilern Konrad und Berthold IV., Herzöge von Zähringen. Auf der Rückseite des Thurmes in der gleichen Flucht südlich die heil. Katharine und der Erzengel Michael, nördlich zwei (wahrscheinlich) Predigermönche. Oben am achteckigen Thurme zwölf Mannsbilder, angeblich Kirchenväter. — Das Hauptportal hat am Mittelpfeiler eine grosse Marie mit dem Kinde, unter welcher (als Postamentverzierung) ein den Kopf auf die Hand stützender Mann sitzt. In den Querbildern der Thür folgende Darstellungen. Unmittelbar über dem Thürgesims rechts Kristi Geburt, Maria liegend, Josef unten am Bette sitzend, um dasselbe die Hirten; links die Gefangennahme und Geisselung Kristi; etwas abgesondert Judas am Strange. Ueber dieser Reihe zwei fernere, vier Hauptgruppen abgebende Querbildwerke; in den beiden untern Gruppen erstehen die Todten aus den Gräbern, die zur Seligkeit Berufenen werden von einem Engel geleitet und die Höllenkandidaten von einem molchartig gebildeten Teufel mit Hörnern und Schweif angeführt; in den beiden obern Gruppen rechts wieder die Seligen neben dem Gekreuzigten, links die Verdammten zusammengekoppelt und von einem Satan weggezogen. Ueber dieser Doppeldarstellung die zwölf Apostel nebeneinander sitzend; zuoberst als Zwickelbild der thronende Kristus, vor ihm Maria und Josef knieend, zur Seite Engel. Unten in den Portalvertiefungen acht grosse Gestalten auf fleissig gearbeiteten, mit Martyrscenen gefüllten Postamenten, — zu äusserst rechts eine allegorische Weibsfigur: das Judenthum mit verbundnen Augen, in der einen Hand die Gesetztafeln, in der andern einen zerbrochnen Stab haltend (ganz ähnlich der Darstellung am Strassburger Münster); daneben Mariens Besuch bei Elisabeth und Maria vom Engel gegrüsst. Auf der andern Seite die drei Könige, der vorderste knieend; die vierte Figur das gekrönte Kristenthum. Anschliessend an diese Bilder steigen sechzig kleinere Gestalten unausgesetzt in den Portalhohlungen empor. Die äusserste Reihe beginnt mit der nackten Eva, dann folgen die Erzväter, weiterhin die Könige vom Stamme Davids, hierauf die Profeten und endlich die geflügelten Himmelsbewohner, die Engel. — An den Seitenwänden der Vorhalle (Thurmhalle) wieder grössere Figuren: rechts die fünf schlafenden Jungfrauen mit umgekehrten Lampen (wie am Südportale der Strassburger Münsterfasade), neben ihnen die sieben freien Künste (die Frau Grammatica mit der Ruthe zwei Kinder zu ihren Füssen belehrend), zuletzt St. Margaretha und die h. Katharine. Links der Bräutigam mit den wachenden Jungfrauen, St. Magdalena, Vater Abraham im Moment der Sohnopferung, Johannes der Täufer, Maria Jakobe, Aaron im Priestergewand, ein Engel und zwei Untugenden, die nackte Wollust und die Verleumdung. — An den Seitenwänden des Einganges, unmittelbar neben dem Eisenportal zwei Engel, der eine mit der Mahnung: *Vigilate et orate*, der andre mit dem Wunsche: *Nolite exire!* — — Im Innern des Münsters zwölf grosse aber ziemlich rohe Apostelbilder, welche an den zwölf freistehenden Schiffspfeilern hoch vom Boden auf Tragsteinen sich erheben. — In der südlichen Abseite, rechts vom Haupteingange, sieht man unter dem fünften Fenster das rüde Kolossalbild des Herzogs Berthold V. von Zähringen; er ist geharnischt und hat einen Löwen zu Füssen, der aber pudelklein ist. Dem Berthold genüber (5. Fenster nördlich) steht eine neue Statue, das Sandsteinbild des ersten Freiburger Erzbischofs Bernard Boll (geb. 1756, † 1835) von dem Strassburger Steinmetzen Friedrich. (Die Darstellung einfach und ungezwungen, im Gesicht der Ausdruck des Menschenfreundlichen, Gütigen und Würdigen, im Ganzen das Gepräg grosser Kenntlichkeit.) Unter dem sechsten Fenster gleicher Seite, in einer die Oelbergkapelle genannten grossen Nische, befindet sich die vom Freiburger Steinmetzen Xaver Hauser 1805 gearbeitete, aus lebensgrossen sandsteinernen Rundfiguren bestehende Abendmahlsgruppe, welche von nicht übler Anordnung ist und in so wirkungsvoller Umrahmung auf den ersten Blick einen ziemlich günstigen Eindruck macht, ohne freilich bei längerer Betrachtung zu gewinnen, da eine höhere Auffassung der Karaktere und gediegene Ausführung vermisst werden. Grade genüber in einem ebenfalls nischenartigen Raume (6. Fenster südlich) ein altes Sandsteinwerk: die liegende Kolossalfigur des Kristus im Grabe. (Der Kopf karakteristischer und auch der Leib besser als bei den meisten der alten Münsterstatuen. Unterhalb Kristus die Grabeswächter in verwunderlich kleinen Sitzfiguren.) Beim südlichen Durchgange vom Querbau zu den Chorkapellen trifft man die ältesten Steingebilde an einem Gesims, in dessen Verzierungen Sirenen, Greife, Kentauren, Mönche und Weiber bunt durcheinanderlaufen. Es sind Arbeiten des 12. Jahrhunderts (die übrigen erwähnten oder noch zu erwähnenden alten Bildhauereien des Münsters gehören zum Theil dem 13., meist aber dem 14. Jahrhundert an). Im Chore selbst sieht man neben jeder Seitenthür, welche aus dem Kapellengange in dasselbe führt, zwei kunstfertig durch Xaver Hauser (1806) geschaffene überlebensgrosse

Sandsteinbilder von stark erhobener Arbeit; bei der nördlichen Thür ist einerseits dargestellt Herzog Konrad, der Beginner des Münsterbaues, geharnischt, in reichgesticktem Waffenrocke, mit Helm und Wappen zu Füssen, knieend und betend zur Himmelskönigin, welche auf der Mondscheibe sich mit dem Kinde zeigt; andrerseits Herzog Rudolf im Bischofsornate, neben ihm auf einem Tische ein Heiligenschädel, anspielend auf die Translokation der Ueberreste St. Lamberts nach Freiburg; genüber an der südlichen Thür einerseits Herzog Berthold III. von Zähringen, stehend in voller Rüstung und in der Rechten eine Pergamentrolle haltend (den Grundriss der Stadt, deren Gründer er war), andrerseits Berthold IV., gleichfalls geharnischt, barhaupt, mit Schwert in der Linken und Fahne in der Rechten. (Die Inschrift nennt denselben „Vollender der Stadt und des Tempels", womit aber in Beziehung auf letztern zuviel gesagt ist, sintemal nur ein Theil des jetzigen Münsters unter dem vierten Berthold fertig war.) — Die Bildwerke am äussern Langhause, die auf den Strebepfeilern rings um den Münster angebrachten Statuen, stellen theils Weltleute (wahrscheinlich Zähringer), theils heilige Personen der Bibel und der Kirchenlegende dar. Ebenso formwidrig sind, aber mehr Aufmerksamkeit verdienen die Gebilde über den Chorthüren. Gleichfalls nur antiquarischen Werth haben die Schmuckbilder der in das Langhaus und den Querbau führenden Eingänge, — in den beiden Querfeldern der Südthür: 1) die verscheidende Maria, umringt von den Aposteln, über ihr musikmachende Engel und der Heiland mit einem Kind auf dem Arme, was die zu ihm in den Himmel gekommene Seele Mariens bedeutet, 2) die Himmelsjungfrau, ihre Krone vom Sohn empfangend; in den Querfeldern der Nordthür: 1) das erste Menschenpaar, von der Schlange versucht, aus Eden verjagt, dann Adam grabend und Eva spinnend, 2) Kristus im Himmel thronend und den Satan von sich stossend, mit einem betenden Engel zu Füssen.

In den Fenstern des Münsters sind noch viele Reste von Schmelzmalereien aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert erhalten. Diese alten Scheiben, prangend in kräftig klarem Roth, Blau, Grün und Gelb, sind eben vornehmlich durch ihre Farben, wenig oder gar nicht durch ihr Figürliches bedeutend. Die Glasgemälde in den elf Chorkapellen scheinen im Allgemeinen, obschon ein grosser Theil davon verblichen oder sonst verdorben ist, zu den gediegnern Leistungen alter Schmelzmalerei zu zählen; die besten mögen hier gegen Ende des 15. Jahrh. beschafft worden sein; überhaupt aber erfreut in den Kapellenscheiben eine bessere Zeichnung als in den Fenstern der Seitenschiffe. Eine Anzahl sehr interessanter, grau in Grau gemalter Glasbilder trifft man versteckt in der sogen. Alexanderkapelle am nördlichen Querbau. Es sind vier Männer mit besonders karakteristischen Köpfen und ebensoviele Frauen aus der Verwandtschaft Jesu, alle lebensgross, mit vieler Einsicht und Klarheit behandelt, in den Formen löblich und noch gut erhalten. Die Zeichnung zu diesen Schmelzfiguren hat Hans Baldung geliefert, dieselben entstammen mithin dem 16. Jahrh. Der graue Lokalton spielt etwas in den wärmern Bistre hinüber. Selten sieht man alte Scheiben in dieser Manier und von so körnigem Vortrage. Schade dass sie in einem abgeschlossenen, erst vom Küster zu öffnenden Raume, nicht in einem Hauptfenster des Münsters eingesetzt sind.

Von den alten Scheiben der Münsterfenster, deren Kraftfarben auch beim hellsten Sonnenlichte nicht blenden, sondern nur leuchten, unterscheiden sich sofort die neuen Glasmalereien, welche von den in Freiburg ansässigen Gebrüdern Andreas und Lorenz Helmle (aus Breitnau im Schwarzwalde) 1823 und später beschafft worden sind. Zu den frühern Arbeiten dieser Schmelzmaler gehören das fünfte Fenster der südlichen und das sechste Fenster der nördlichen Abseite. Die Figuren sind freilich in Zeichnung, Haltung und Ausdruck besser als die der alten Fenster, stechen aber in der Färbung nicht zum Vortheil ab, da diese nicht frei von Härten ist und die Farben überdies bei starkem Sonnenschein blenden statt zu leuchten. Die gelungenern Arbeiten der Helmle's bestehen aus einer Reihenfolge kleiner nach Dürers Kupferstichen gemalter Passionsbilder in der Nische unter dem sechsten Fenster der Südseite und in der genüberliegenden Nische (sogen. Oelbergkapelle) unter dem sechsten Nordseitenfenster. Hier kam es natürlich, nächst dem allgemeinen künstlerischen Verständniss der Originale, nur auf die Herstellung einer harmonischen Farbenwirkung und auf eine möglichst wenig störende Führung der Bleilinien an, was wenigstens theilweis erreicht ist.

Der Hochaltar mit namhaften Gemälden von Hans Baldung Grün (aus dem J. 1516), welche nunmehr in neuer Einfassung sich befinden. Hauptbild die Krönung Mariens. Innere Seiten der Flügelthüren: Verkündung, Heimsuchung, Heilandsgeburt und Flucht nach Aegypten (letztes Bild das allerschönste). Auf der Rückseite des Altares die Kreuzigung. Auf dieser sieht

man das Ebenbild des Künstlers, vor dem ein Knabe eine Tafel mit der Meisterbezeichnung hält. Auf der Rückseite der Flügel: St. Georg und St. Lorenz, der Täufer und St. Hieronymus. Diese Bilder sind in der Anlage gewaltig, in der Ausführung übertrieben. Die Färbung kräftig, aber nicht harmonisch. (Vergl. den Art. „Baldung-Grün.")

In der Universitätskapelle (der zweiten Chorkapelle auf der Südseite) ein zweitheiliges Altargemälde von Holbein dem Jüngern, darstellend die Heilandsgeburt und das Opfer der Könige. Das Geburtsbild, wo das Kind die Nacht erleuchtet, ist zwar im Einzelnen werthvoll, im Ganzen aber nicht sehr ansprechend. Vorzüglicher ist die Opferung; die Composition hat Haltung und Würde, die Gesichter sind karakteristisch und mit plastischer Schärfe ausgeführt, namentlich hebt sich der schöne Kopf des alten knieenden Königs hervor; die Formen sind richtig und ästhetisch, die Fleischstellen klar und wahr, die Gefässe mit dem redlichen Fleiss eines Memling gemalt. Im J. 1820 ist das ganze Gemälde, das sich bis dahin in bewundernswürdiger Schönheit erhalten, durch einen sogen. Restaurator mit Schmalte abgescheuert und dadurch schmählig verdorben worden.

Schöne alte und erneuerte Schnitzwerke im Chore und in den Kapellen. (Die Restaurationen, seit 1820 vorgenommen, sind von der Hand des Freiburger Schreiners Josef Glänz.) Bischofstuhl, Chorstühle, ganz neuer freistehender Altar im Chore, zwei neu eingerahmte Schnitzaltäre neben dem südlichen und nördlichen Thürmchen des Querbaues, und andre mit neuer Einfassung in den Seitenkapellen. Der Altar mit Josef, David und Abraham, von Entres.

Die steinerne Kanzel vom J. 1561, Werk des Steinmetzen Georg Kempf aus Rheineck, der sein Bildniss am Fusse angebracht hat. — Unter dem vierten Fenster des nördlichen Nebenschiffes die Grabstätte des Grafen Egon I. von Freiburg, der Markgräfin Agnes und des Markgrafen Otto zu Baden-Hochberg, deren Ueberreste 1829 von Thennenbach hieher versetzt wurden. — Reichgestickte Messkleider und ein sehr altes Fastentuch in der Sakristei.

Nächst dem Münster ist das bedeutendste Bauwerk Freiburgs die Kirche der Protestanten, die in der Vorstadt an der langen Gasse liegt, welche die Stadt durchschneidet. Diese Kirche stand früher in dem fünf Stunden entfernten Thennenbach, wo sie zum vormaligen Benediktinerkloster gehörte. Nach Freiburg ward sie in den J. 1829—38 versetzt, was unter Leitung des Oberbauraths Heinrich Hübsch geschah. (Vergl. den Bericht in dessen „Bauwerken", Karlsruhe 1838.) Die alte ganz aus Quadern erbaute Kirche hatte sich bei ihrer einsamen Lage im Walde gut erhalten, und nur Verwitterung des von der Erdfeuchtigkeit leidenden Sockels bedrohte den herrlichen romanischen Bau mit dem Untergange. Alle übrigen Theile der Kirche waren sehr guten Zustandes, daher beim Abbruche, der natürlich erst nach vorheriger genauer Aufnahme des Gebäudes erfolgte, nur sehr wenige Beschädigungen an den fasonnirten Werkstücken vorkamen. Die ursprüngliche Kirche stammt aus dem 12. Jahrh.; ihr Thurm aber datirte etwa 300 Jahre später, war somit natürlich in ganz anderm Style erbaut. Diesen hat Hübsch daher neugestaltet dem Style der Kirche gemäss. Im Uebrigen wurden alle wesentlichen Formen beibehalten; nur Einzelnes ward theils des evangelischen Cultus, theils der baulichen Symmetrie wegen, abgeändert, wobei aber dem romanischen Style alle Rechnung getragen ward. So stellt sich dies Bauwerk als ein gelungenes einheitliches, in sich abgerundetes Ganze dar, welches trotzdem, dass es keineswegs kolossalisch ist, einen grossartigen Eindruck macht. Die Hauptfasade enthält drei Rundbogenpforten, deren mittlere als Hauptportal in Form und Säulenschmuck die andern übertrifft. Das alte Gebäude hatte ausser der Mittelthür nur am rechten Seitenschiffe einen Eingang, dagegen einst eine Vorhalle, welche aber hier bei dem gegebnen Bauplatze nicht anbringbar war. Hübsch gab dem linken Seitenschiff eine gleiche Thür wie dem rechten; das Mittelportal liess er zum Vortheil der ganzen Stirnseite etwas stark hervortreten und überdeckte dasselbe mit einem romanischen Giebel. Die Halbkreise über den Thüren (früher mit Malerei verziert) haben Reliefs vom Karlsruher Bildhauer N. Raufer erhalten: die Geburt, Taufe und Himmelfahrt Kristi. Ferner hat die Fasade eine einfach hübsche Rosette immitten des zweiten Stocks und die Spitze ist durchbrochen von einem Kreuze, das den ersten Eindruck dieser Seite erhöht. Ueber den Thüren der Nebenschiffe gleichfalls ein Kreuz in der Mauer. Zu beiden Abseiten mässige Strebepfeiler. Unter dem Dache ein hinlaufendes Gesims aus kleinen halbzirkligen Bögen. Das Mittelschiff bedeutend höher als die Abseiten. Die ganz einfachen Rundbogenfenster der Seitenschiffe fast um das Doppelte höher und breiter als die des Hauptschiffes. An der Mauerfläche wieder verhältnissmässig wenig vortretende Pfeiler. An Schiff, Abseiten und Querbau zieht sich überall dasselbe Dachge-

sims hin wie an der Stirnseite. Der Querbau mit einem Radfenster auf jeder Seite. An der Schlusswand der Kirche ebenfalls eine Rosette. Der Thurm erhebt sich achteckig in drei Stockwerken über dem Querbaue. Das erste Stock hat eine eigenthümliche Gallerie. Das zweite und dritte ist von rundbogigen offnen Doppelfenstern durchbrochen; dann steigt der Spitzhelm auf, den ein steinernes Kreuz bekrönt. Von der Thurmgallerie an hört die Quaderverkleidung am Aeussern auf; der Obertheil des Thurmes besteht bis in die Spitze aus Backsteinen, jedoch ohne Verputz und Anstrich. Auch das Innere der Kirche trägt ganz das Gepräge höchster und grossartiger Einfachheit. Auf zweien Reihen von je sechs schmucklosen, aber schlanken viereckigen, freistehenden Säulen ruht das Mittelschiff, dessen Höhe vom Boden zum Kreuzgewölbe sechzig Fuss beträgt. Bei dem Chore hat Hübsch (um das Innere bei möglichst weniger Beeinträchtigung dem evangelischen Cultus anzupassen) eine 20 Fuss hohe Querwand angebracht, vor welcher die Kanzel, hinter welcher die Sakreistei und über welcher die Orgel ihren Platz erhielt. Dies machte einen besondern Zugang von aussen und eine Treppe nöthig, welche sich, um kein Missverhältniss abzugeben, von der Orgelbühne aus bis unter Dach als Wendeltreppe fortsetzen musste. Die Seitenschiffwölbungen sind gleichgestaltet den Kreuzgewölben des Hauptschiffs. Das Innere durchweg hell angestrichen, daher von heiterm Eindruck. Während im Innern vornehmlich das trefflich konstruirte Mittelschiffgewölbe anspricht, erfreut uns dagegen im Aeussern das schöne Verhältniss des Mittelschiffs zu den Abseiten, der geschmackvolle Eingang und die durchhin ausgezeichnete Arbeit an Thüren- und Fenster-Einfassungen, an den Gesimsen etc.

Das Rathhaus und ein Theil des Universitätsgebäudes sind alterthümlich, wahrscheinlich aus dem Ende des 15. Jahrh. — In der Hauptstrasse grade neben der Münstergasse ein alter Brunnen, dessen altdeutscher Säulenschaft von alten und neuen Statuetten umgeben und mit Nischen, Baldachinen und Spitzthürmchen geschmückt ist.

Auf der Universitätsbibliothek, welche 100,000 Bände stark ist, einige alte Bilderhandschriften, darunter ein Brevier vom J. 1430, dessen Malereien (Figuren und Arabesken) zu den fleissigsten jener Zeit gehören. — Beim Domkapitular v. Hirscher: Gemälde von Holbein, Memling, Schaffner, Zeitblom und andern altdeutschen Meistern. — Beim Prof. H. Schreiber: vaterländische Alterthümer. — Beim Rath Hug: Münzen und Bilder. — Bei Hrn. Helmle: Glasmalereien, und bei Hrn. Glänz: Werke der Holzschnitzkunst.

Bei Freiburg das Stift Adelhausen, in dessen Kapelle sich über dem Altare ein wahrscheinlich ächtes Werk Schongauers befindet: ein herrlicher, gross gedachter Heilandskopf mit der Dornenkrone. — Auf einer Anhöhe unweit Fr. die Ruinen des Stammhauses der Zähringer Fürsten.

Freiburg in der Schweiz, oder „Freiburg im Uechtlande", Hauptstadt des gleichnamigen Kantons, höchst malerisch auf Felsenabhängen an der Saane liegend, von sehr alterthümlicher und hie und da auch sehr seltsamlicher Bauart, wie denn z. B. das Pflaster einer obern Strasse auf dem *Court chemin* den Häusern der untern als Dach dient. Erbauer der Stadt war Graf Berthold III. von Zähringen (1179). Das jetzige Rathhaus war einst die Burg der Zähringer. Die dem heil. Nikolaus geweihte Kathedrale ist ein Bau des 15. Jahrh., hat einen um 1470 erbauten, bis zur Höhe von dritthalbhundert Fuss gediehenen Thurm (an dessen Höherführung und Beendung seit einigen Jahren gearbeitet wird), und zeigt interessante Bildwerke über dem Portale. Die Gebäude des im Sonderbundskriege auseinander gesprengten Jesuitenkollegs auf dem schönsten Punkte der Stadt, dabei eine neue Kirche. Grosse Drahtbrücke, welche die obere (französische) mit der untern (deutschen) Stadt verbindet, 1834 erbaut durch den Ingenieur Challey, in einer Länge von 834 Fuss und in einer Höhe von 145 Fuss über der Saane. (Bei der Einweihung haben 1800 Personen auf dieser Brücke gestanden.) — In der Umgegend die malerisch liegende Einsiedelei von St. Magdalena mit einer durch Jean Dupré de Gruyère und einen einzigen Gehilfen 1670—80 in den Felsen gehöhlten Kirche von 400 F. Länge und 80 F. Höhe. — Abtei Altenryff an der Saane, mit Kirche und Bibliothek.

Freiburg an der Unstrut, thüringisches Städtchen unweit Naumburg, mit einer alten, nach 1062 von Ludwig dem Salier (Springer) gegründeten Burg, einer sehr interessanten Doppelkapelle und einer gleichfalls baugeschichtlich merkwürdigen Pfarrkirche. Nach der 1293 durch Adolf v. Nassau erfolgten Eroberung und Verwüstung von Friedrich dem Gebissenen wieder aufgebaut, diente die Burg von 1322 ab zur Residenz der sächsischen Pfalz- und thüringischen Landgrafen, seit welcher Zeit sie die Neuenburg heisst. Von der in zwei Stockwerke getheilten Burgkapelle stammt der untere Bau wohl noch aus der Frühzeit des Schlosses, während der Ober-

bau mit Spitzbogen eine Zufügung Ludwigs des Sechsten oder Heiligen ist (um 1230). Aus der Oberkapelle theilen wir das höchst interessante Kapitell des Mittelpfeilers mit. Der Stamm jeder der hier sichtbaren vier Säulen (von 7⅓" Dicke und 6' 4¾" rh. Höhe) besteht aus einem Stücke schwarzen polirten Marmorschiefers, der über Eck gestellte Pfeiler dazwischen aber nur aus Sandstein. Die Astragalen hängen mit den Kapitellen zusammen, welche einen gemeinschaftlichen Abakus haben, und dieses Ganze ist aus einem Stücke feinkörnigen weissen Sandsteins gearbeitet (1' 10½" rh. hoch). Die Ornamentirung daran ist vergoldet und wohlerhalten, von schöner Erfindung und geschmackvoller Ausführung. Sie hebt sich meist frei vom weissen Grunde ab und erscheint wie aus vergoldeter Bronze gearbeitet. Ueber diesem Hauptkapitell erheben sich vier Gratbögen und ebensoviele arabisch ausgezackte Gurtbögen, welche nach den Winkeln und Wandmitteln der Kapelle gehen und dort von Wandsäulen mit ähnlich reichen aber stets veränderten Kapitellen unterstützt werden. Alles zeugt von vielem Kunstsinn und wahrhaft fürstlicher Pracht. — Die Stadtkirche ist ein Bau aus verschiedenen Zeiten, dessen Gründung noch ins 11. Jahrh. fällt. Die ältern Theile (romanischen Styles) sind die beiden westlichen Thürme, der Unterbau der

innern und äussern Vorhalle, das Querschiff mit seinem Thurme, die Seitenmauern des Chores bis zum ersten Strebepfeiler. Die hier mit vorkommenden gedrückten Spitzbogen scheinen der ältesten Zeit anzugehören, können aber auch durch eine Umwandlung herbeigeführt sein. Bemerkenswerth bleibt hier auch das frühe Erscheinen der Blattverzierung an den Säulenfüssen. Während die alten Theile der Kirche vermuthlich vor Schluss des 12. Jahrh. entstanden, erfolgte 1499 ein grosser Umbau, wodurch das Chor um das Doppelte verlängert und das Langhaus sowohl als die Seitenschiffe verändert und überwölbt wurden. Manches Räthselhafte enthält die äussere Vorhalle. Vergl. des ältern Lepsius Text zur Freiburger Kirche in Puttrichs sächsischen Baudenkmalen. — In der Nähe des thüringischen Freiburgs liegt das Dorf Memleben mit den hochmittelalterlichen Bauresten einer von Kaiser Otto II. (im J. 975) gegründeten Abtei, wo man eine sehr merkwürdige Verbindung des Spitzbogens mit antikisch geformten Gliederungen findet. Ganz vornehmliche Beachtung verdient die Krypte des Klosters, wo fast erloschne Wandbilder aus dem 14. Jahrh. sächsische Kaiser darzustellen scheinen.

Freidhoff, Johann Joseph, geb. 1768 zu Hegge bei Arensberg in Westphalen, ward in einem Kloster erzogen, kam nachher nach Düsseldorf und erlernte hier bei Huck die Kupferschabekunst. Er arbeitete mit an den Blättern, welche die chalkographische Gesellschaft zu Söder nach grossen Meistern in Kupfer stechen liess, und schabte unter andern den Wasserfall nach Ruisdael. Von Söder ging die Gesellschaft nach Dessau, und mit ihr Freidhoff, der hier das Bildniss des Dessauer Fürsten Leopold Maximilian nach Pesne, den Tod des Germanicus nach N. Poussin, Angelika und Medor nach Rotari und mehre andre schwarze Kunstblätter fertigte. Als sich die Gesellschaft in Dessau auflöste, kam Freidhoff 1805 nach Berlin, wo er bei der Akademie als Senatsmitglied und Professor der Kupferschabekunst angestellt ward. Hier lieferte er drei grosse Blätter aus der Brandenburger Geschichte des grossen Kurfürsten, eins nach Weitsch und zwei nach Kretschmar, ferner die Vestalinnen nach G. Laіresse und zuletzt Herkules mit dem Löwen nach Rubens. Die Bekanntschaft mit mehren Kunsthändlern und ein sehr richtiger ruhiger Erwerbsgeist bestimmten ihn, dass er erst seine eigenen Arbeiten selbst verlegte und dann sein durch Fleiss und Sparsamkeit gesammeltes Geld zum Kunsthandel anlegte. Die von L. Buchhorn gestochnen Blätter, der brodbrechende Christus nach C. Dolce, der die Bulle verbrennende Luther nach F. Catel, sowie mehre andre, wurden für Freidhoffs Rechnung gemacht. Er erwarb sich ausgezeichnete Kenntniss von alten Gemälden und Kupferstichen, bereiste als Kunsthändler Holland und Frankreich und schien nun ganz aus der Reihe der ausübenden Künstler zu treten. Indess ward er nur der Schabkunst untreu, nicht der Kunst überhaupt. Sein Handelsgeschäft erlaubte ihm zwar nicht, die Kunst anders denn als Liebhaberei zu betreiben, aber bewundernswerth war seine Geduld, mit der er nunmehr in reiferem Alter sich in vorher nie geübten Kunstfächern versuchte. Er begann in Pastell Porträts zu malen, stach mehre Blätter in punktirter Manier in Kupfer (darunter Alexanders von Humboldt Porträt nach Weitsch das vorzüglichste ist), wollte selbst noch Grabstichel und Radirnadel führen lernen und fing ein grosses Blatt, die Nacht des Correggio, in Linienmanier an, das aber nicht ganz vollendet ward. Dann versuchte er sich in Oelfarben, restaurirte erst einige alte schadhafte Bilder und wandte sich, als er hierbei die Behandlung der Farben eingeübt hatte, plötzlich aus besonderem Triebe der Blumenmalerei zu. Man erstaunte, mit welcher Wahrheit ein in diesem Fache bisher ganz ungeübter Künstler die Natur kopirte; mehre Blumen gelangen ihm vortrefflich, und er malte gleich als Anfangsarbeit zwei grosse Blumenstücke, in denen nur die rothen Rosen etwas zu wünschen übrig liessen. Während er so verschiedne Kunstfächer übte, blieb sein Hauptgeschäft immer der Kunsthandel. Er kaufte alte Gemälde, restaurirte sie sehr gut und verkaufte sie nun sehr vortheilhaft, wobei er sich nach und nach ein bedeutendes Vermögen erwarb. Im J. 1816 reiste er nach Italien und brachte von dort im Sommer 1817 viele vorzügliche alte Kunstwerke zurück, die er mit grossem Gewinn verkaufte. Seine letzte Beschäftigung war Porträtmalen in Oel. Freidhoff starb unvermählt zu Berlin 1818. Als Künstler wird er stets unter den vorzüglichsten deutschen Kupferstechern genannt werden. Als Mensch war er vorurtheilsfrei, gediegnen Charakters, ohne Künstlerdünkel und treu in der Freundschaft. Er besass ein erstaunliches Gedächtniss, wodurch alles Gelesene für immer sein war; so kam er zu grossen artistischen, antiquarischen und literarischen Kenntnissen. Er war verlässig als Rathgeber und ein sehr interessanter Gesellschafter; seine heitre, sich immer gleichbleibende Laune, sein eigenthümlicher Witz und ein unschuldiger Hang zur Satire, womit er doch niemals wehthat, machten ihn im Kreise seiner zahlreichen Freunde zur Seele der Unterhaltung.

Freiheitgöttin, s. die Art. Feronia und Libertas.

Freisingen an der Isar, unweit München, mit einem ansehnlichen Dome, welcher an der Stelle einer ältern (1159 mit der ganzen Stadt abgebrannten) Bischofskirche erbaut ist. Bauherr war Bischof Albert, der selbst ein Baukundiger war und mit eigner Hand am Baue mitwirkte. Die Kirche ist eine Basilika mit zwei Thürmen an der Vorderseite und drei Schiffen, welchen sich noch zu beiden Seiten eine Kapellenreihe anschliesst. Wiewohl sie noch in romanischer Art mit vorwaltendem Kreisbogen ausgeführt ist, zeigt sie doch bereits in ihren minder schweren Verhältnissen das Princip der Gothik. Am alten Portale stehen drei rohe Statuen, welche zwei Bischöfe und eine Gräfin von Burgund vorstellen. An letzter Figur ist das J. 1167 angegeben. Um diese Zeit war also das Portal schon beendigt; der ganze Dom kam jedoch erst unter Alberts Nachfolger, dem Bischof Otto II., im J. 1205 zu Stande. Ein späteres Portal gothischer Art ward unter Bischof Gottfried (1311—15) errichtet. Aeusserlich hat der Dom im Wesentlichen noch seine alte Gestalt; dagegen ist das Innere seit 1622 so radikal umgemodelt, dass hier weder von den ursprünglichen Bauformen noch von alten Bildwerken und Malereien irgend was zu bemerken ist. Nur die Gruftkirche (Unterkirche) ist verschont geblieben; diese zeigt noch ganz ihre alte Form und gehört hinsichtlich ihres Umfanges und der ornamentistischen Mannichfaltigkeit ihrer Säulenkapitelle zu den bedeutendsten Krypten Deutschlands. Der Dom erhebt sich auf einer Anhöhe, von der man eine reiche Schönsicht auf die gesegnete Ebene hat, die sich weithin bis zum Fusse der sie in den mannichfaltigsten und herrlichsten Formen begrenzenden Alpenkette ausdehnt.

Freisingerkapelle, s. im Art. Klosterneuburg.

Frémin, René, † zu Paris 1744 in einem Alter von 71 Jahren, stammte aus Girardons Schule und war ein äusserst fruchtbarer Bildner in Stein und Erz. Von ihm Werke in Pariser Kirchen, in Versailles und in St. Ildefonso; einige durch Stiche (von Thomassin etc.) bekannt. Seine „Egeria" und seine „Flora" haben wir in den gleichnamigen Artikeln mitgetheilt.

Fréminet, Martin, Schüler Jean Cousin's und Hofmaler Heinrichs des Vierten. Von seiner Hand sieht man noch ein Deckengemälde in der Saturninkapelle zu Fontainebleau. Es zeugt von derbem Michelangelismus.

Frenia, ein jetzt blühender Bildhauer Italiens, der mit Auszeichnung genannt wird.

Frenzel, J. G. A., Direktor des Staatskabinets der Handzeichnungen und Kupferstiche zu Dresden, geb. 1782 und zum Kupferstecher gebildet unter Darmstädt. Man kennt ihn als Künstler vornehmlich durch Landschaftstiche. Sein Hauptruf gründet sich auf seine sorgfältig gearbeiteten, durch die beigefügten kritischen Bemerkungen werthvollen Kataloge für bedeutende Kunstauktionen. In diesen kunstliterarischen Arbeiten spricht sich Frenzels grosse Blätterkenntniss aus, wobei er immer mit seinem historischen Blicke auch einen fein ästhetischen verbindet. Besonders namhaft sind seine Auktionskataloge über die zu Dresden versteigerten Sammlungen des Grafen Sternberg-Manderscheid und des Freiherrn von Rumohr.

Frère Luc, s. *Frater Lucas*.

Frères ignorantins, unwissende Brüder, heissen die Mitglieder jener „Brüderschaft der kristlichen Lehre", welche jetzt ihr Hauptquartier zu Fourvières bei Lyon hat.

Fresco secco, s. den Art. „Florentinisches Fresko."

Freskomalerei; s. den betreffenden Abschnitt im Art. Malerei.

Freudenberg, Eduard, geb. 1808 zu Neuwied am Rheine, gebildet auf der Dresdner Akademie, lebt seit 1831 in München und hat sich daselbst als Volksmaler hervorgethan. Unter seinen jüngsten Stücken war sehr gelungen das Bild der „rauchenden Knaben", das man auf der Stuttgarter Ausstellung 1848 sah.

Freudenberger, Siegmund, geb. zu Bern 1745, † 1801, war Maler und Stecher und machte sich namhaft durch seine zahlreichen lieblichen Bilder, welche Familienscenen des schweizerischen Landvolks darstellen. Er bahnte damit im vor. Jahrh. zuerst den Weg zur Volksmalerei in der Schweiz. Klebt auch seinen Bildern noch etwas aus der französischen Schule an, aus der er hervorgegangen, findet man darin noch einen Rest von Greuze, vielleicht gar von Watteau und Boucher, so ist doch seine Erfindung meist überaus glücklich und sein ganzes Bestreben eigentlich national zu nennen.

Freudenstadt in Schwaben, mit einer als Spätling der Gothik merkwürdigen Kirche, welche mit der Stadt selbst unter Herzog Friedrich I. durch Heinrich Schikard 1601—1608 erbaut worden ist. Ihr gothischer Styl ist freilich ein solcher, wie die Zeit ihn verstand und verzopfte. Die Kirche ist in zwei einen rechten Winkel bildenden Flügeln aufgeführt. Am Ende der Flügel stehen die zwei Thürme;

die Kanzel steht in der Südwestecke der Kirche, sodass der Prediger den Männer- und Frauenflügel zugleich übersieht. Eine trostlose Grille spricht sich darin aus, dass man das hölzerne Gewölbe frei eingehängt hat. — Der Taufstein der Freudenstädter Kirche ist aus Alpirsbach hieher versetzt. Er ist bemerkenswerth wegen der bedeutsamen Grotesk-Composition an seinem Bauche. Man findet hier nämlich die Darstellung des apokalyptischen Weibes, gegen welches der Drache anspringt, und des apok. Hirsches, der eine Giftschlange (die Sünde) verschlingt und dann, nachdem er aus dem frischen Taufwasser getrunken, sie wieder von sich gibt. An den vier Ecken des Taufsteinfusses sind groteske Menschen- und Löwenfiguren. Der Schwung in jenen Gestaltungen zeugt von einem gewaltigen, freilich der Form nicht immer gewachsenen fantastischen Sinne.

Freund, Hermann, berühmter dänischer Bildner, gest. 1840 als Professor der Bildhauerei zu Kopenhagen. Seine erste Bildung empfing er auf der Kopenhagener Akademie, wo er 1813 den Preis in der Plastik gewann. Im J. 1820 ging er nach Rom, wo er in die Schule seines grossen Landsmannes Thorwaldsen trat. Er blieb bei demselben bis zum J. 1827 beschäftigt, modellirte für Thorwaldsen den Apostel Thaddäus und den Evangelisten Lukas in Gyps, bildete ein sitzendes halbbekleidetes Mädchen, das ein Lamm trinken lässt, schuf einen Merkur mit sprechend ausgestreckter Rechten, mit dem Caduceus in der Linken und dem Pileus auf dem Haupte, und lieferte mit Alvarez, Launitz und Kessels für den Grafen Schönborn die vier Jahreszeiten in Hermenform. Neben diesen Arbeiten beschäftigten ihn eifrige Versuche zur Bearbeitung der nordischen Mythologie, wodurch er der Vorläufer des jetzt auf diesem Felde bedeutsamen schwedischen Bildners Fogelberg ward. Schon in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts hatte er ein Basrelief gezeichnet und sieben Modelle einzelner Gestalten aus der nordischen Sage entworfen; dieselben wurden von der Kopenhagner Akad. am 1. Mai 1822 mit dem Preise gekrönt und sollten durch Radirungen von Petersen veröffentlicht werden. Die kleinen wenig ausgeführten Modelle trugen durchweg den Karakter einer reinen einfachen Schönheit, verbunden mit dem Hohen und Kräftigen, das ihrer Bedeutung zukam; es war ein edler männlicher Geist, der aus ihnen sprach, alle falsche Manier, alles blos Aeusserliche, Seltsame verschmähend, im Gegentheil nur durch innere Hoheit und grösste Einfachheit imponirend. Ueberall fand man das Nackte vorherrschend; zur Ergründung des Kostüms aber hatte Freund das Vaterländische mit Geschmack benutzt; von Attributen genügten ihm die nothwendigsten, denn der Karakter sollte aus den Zügen, aus der Gestalt, nicht aus den Beiwerken reden. Die Figuren waren folgende:

Odin, sitzend auf dem Throne, Zeus ähnlich, doch älter, das Haupt mit einem runenverzierten Diadem geschmückt, seine Bekleidung ein Bärenfell, das die Brust halb entblösst lässt; mit der Linken stützt er sich auf das Scepter. Er ist die herrschende Macht ohne die Stärke des Zeus, und dem Schicksal untergeordnet. Auf der Lehne seines Throns sitzen hüben und drüben zwei Raben, sie sind seine Boten und enthüllen ihm jegliches Schicksal und die Handlungen der Menschen und Götter. Zu seinen Füssen sitzen zwei Wölfe. Die Vorderseite des Throns und seine Stufen sind mit den Reliefs seiner Thaten, die Rückseite ist oben mit der Sonne, und unten mit den Figuren der Götter geschmückt. (Dies Werk ward in Bronze ausgeführt und nach Freunds Tode in Kopenhagen ausgestellt.)

Thor, als Donnergott, stehend, mit dem rechten Fusse vortretend, und bewegt abwärts blickend. Er hat eben den Blitz geschleudert, und schlägt mit dem Hammer, dem Donner, nach. In der Linken hält er noch den Donnerkeil. Eine Gestalt zwischn Zeus und Herkules, nackt; nur ein Wolfsfell fällt über den Arm auf die Erde. Ein Harnisch ist seine Stütze. Um das Haar trägt er ein Diadem; der Bart ist kurz und kraus; um die Lenden schlingt sich der Gurt, der ihm Stärke verleiht.

Thor noch einmal, als Held. Er steht ruhig, etwas vorschreitend, den Blick abwärts nach der linken Seite gewendet; er stützt mit der Rechten den Hammer auf den Harnisch, auf den das Wolfsfell herabfällt; in der Linken hält er den Donnerkeil. Hinter seinem linken Fuss liegt der Helm. Die Lenden sind mit dem Gurt, das Haupt mit dem Diadem geschmückt.

Gruppe der Freya. Die Göttin der sehnenden trauernden Liebe sitzt bekleidet, das Haupt mit dem Schleier bedeckt, das Kinn in der Rechten gestützt, mit der Linken den Blumenkranz haltend. Zu ihren Füssen sind ihre zwei Katzen. Rechts, an sie geschmiegt, unbekleidet, ist Siofne, die aufkeimende Liebe; sie sieht ihr ins Antlitz, indem sie ihren Schleier wegzieht. Links ihre Tochter, die Freude der Liebe, Hnos, ebenfalls unbekleidet, an sie geschmiegt vor sich hinschauend, die Linke um der Mutter Nacken geschlungen. An den Stufen des Thrones sind Freya's Schicksale in

Relief: Odin, ihr Gatte, verlässt sie, weil sie alt geworden, nachdem Iduna geraubt war.

Iduna, die Göttin der Jugend, in jugendlich zarter und züchtiger Stellung. In der Linken trägt sie die Schale mit Aepfeln, in der Rechten den Becher mit Aepfelwein. In Bekleidung der Hebe ähnlich, mit tiefgegürtetem Gewand, ein leichtes Obergewand hängt über ihre Schulter. Das Haar fällt in langen Locken herab, das Haupt ist mit einer länglichen Mütze bedeckt, an der eine Quaste herabfällt. Noch jetzt eine Tracht der isländischen Mädchen.

Bragi, ihr Gemahl, der Gott der Dichtkunst, der in der Walhalla die Göttin mit Gesang unterhält. Er trägt eine Binde um das lockige Haar, und rührt mit der Linken die Harfe, die an einem über die Brust laufenden Bande hängt, indem er die Rechte emporhebt. Seine Bekleidung ist ein gegürtetes Schaffell, Halbstiefeln und ein Bärenfell.

Loke, der Zerstörende, der Schleicher, der Gott aller List und Verschlagenheit. Er trägt Beinkleider und ein Obergewand, das, über den Kopf gelegt, seine langen Ohren verbirgt. Seine Rechte ist ebenfalls darunter verborgen, korallenförmig; die Linke ist schön, an's Kinn gelegt. Am Rücken hat er Fledermausflügel. Weit vorschreitend steht er, schleichend, und listig vor sich hinsehend.

Das Basrelief stellte die drei Nornen dar, welche von Mimer, Baldur und den Walkyren wegen des Schicksals der Götter und Menschen um Rath gefragt werden. Iduna, die Göttin der Jugend, war durch Loke geraubt, und Götter und Menschen wurden alt. Dem abzuhelfen fragt Baldur den Mimer, den Gott der Weisheit, um Rath, und beide gehen zu den Nornen; Baldur, apollähnlich, nackt, mit einfachem Mantel, Mimer mit langem Barte, Bärenfell und Krug, weil er aus dem Borne der Weisheit schöpft. Beide kommen von der Rechten. In der Mitte die Nornen. Die mittelste, Veranda, die Gegenwart, halb entschleiert, mit grossen Flügeln, eine Wage haltend, steht auf der Urne, aus welcher der Strom der Zeit an der Vergangenheit vorbeifliesst. Diese, die Ur, mit einem Felle bekleidet, sitzt zur Linken und schreibt das Geschehene auf ihre Tafel; die Zukunft aber, Skulda, sitzt zur Rechten, gleichfalls mit Flügeln und bekleidet, den Finger der Rechten an die Lippe gelegt. Links von dieser Mittelgruppe sind die drei Walkyren, die den Kriegern zu Hilfe kommen und das Schicksal der Menschen verkünden. Sie haben schon gefragt und halten einander gefasst, sind mit Untergewand und Fellen bekleidet und an den Schläfen geflügelt. Die erste hält den Schild, die zweite den Runenstab, die dritte den Speer.

Freund zeigte und erläuterte diese Versuche einer Neubelebung der nordischen Mythe in seinem Studium zu Rom mit besonderer Vorliebe; sein grades offenes Wesen entfaltete sich dabei zu grosser Liebenswürdigkeit, seine edle nordische Gestalt erschien höher und heldenhafter, während er von den Göttern und Helden der Edda sprach. Es war ein feiner Sinn für griechische Schönheit in ihm, weshalb er auch mit Leidenschaft die schönsten griechischen Münzen sammelte; dabei aber gab er seine Neigung zum Gewaltigen, die ihm angeboren war, nicht auf, wie denn sein Merkur, der ihm damals einen Namen erwarb, bei einer wirklich schönen Gestalt etwas Reckenhaftes an sich hatte, das dem Doppelkarakter des Gottes und Götterboten, in welchem Freund ihn darstellen wollte, nicht übel zusagte. Freund hatte sich tief in die nordische Götterwelt versenkt und fand darin längst verklungene Harmonien, die sein inneres Ohr festhielt; so lauschte er mit Ahnung und Erhebung auch jenen hohen Gesängen in der Sistina, deren einfache Gewalt uns bald in die dunkeln Tiefen unsers Wesens hinabführt, bald zur himmlischen Klarheit und Heiterkeit erhebt.

In allen seinen Werken erkannte man das Bestreben, das Edle und Schöne in individueller Form zu erkennen und zu bilden. Er war weniger als sein Meister Thorwaldsen dem allgemeinen Typus hellenischer Formen zugethan, vielmehr suchte er die schöne Form mit feinen Abstufungen, auch selbst mit kühnen Variationen, in der Natur. Für Thorwaldsen war er im umfassendsten Sinne des Wortes ein Freund, denn er war nicht nur mit allen Verhältnissen und Interessen des Meisters vertraut, Geschäfts- und Rechnungsführer desselben, sondern wie ein Sohn um den Vater unablässig für dessen persönliches Wohl bemüht. (Differenz trat zwischen Beiden nur in Ansichten hervor; so wollte Thorwaldsen z. B. von den nordischen Göttern, die ihm für barbarische galten, nichts hören und sehen, daher Freund seine geistreichen Skizzen zu den Figuren der Nordlandsgötter heimlich entwerfen musste, um sich nicht das Missfallen seines Lehrers zuzuziehen.)

Im Herbste 1827 erfolgte Freunds Rückreise nach Kopenhagen, auf welcher er München besuchte. Er reiste grösstentheils zu Fusse, wobei er die schönsten seiner griechischen Münzen, eine nicht unbeträchtliche Zahl, in seinem Ranzen auf dem

Rücken trug. Er war noch derselbe zutrauliche, biedere, kernhafte, ernstheitere Mann, den Alle liebgewannen, denen er sich nahte, dem Keiner nahte, der nicht einer edeln Gesinnung sich anschliessen mochte. In Kopenhagen ward er Professor an der Akademie, und einer der Dirigenten des Kunstvereins. Im J. 1836 vollendete er ein Denkmal des Reformators Hans Tausen, aus Sandstein, für Viborg; 1837 wird eines grossen Taufsteins von ihm erwähnt. Als Thorwaldsen im September des folgenden Jahrs seinen Triumfeinzug in Kopenhagen feierte, empfing ihn Freund mit Professor Thiele im Namen der Akademie; er leitete noch die Aufstellung des Kristus und der Apostelstatuen, welche Thorwaldsen für die Hauptkirche gearbeitet hatte, und war von ihm bestimmt, die unvollendet von ihm hinterlassenen Werke im Verein mit einem andern seiner Schüler, Pietro Galli, zu Ende zu führen. Aber der bejahrte Meister musste den treuen Schüler in den Jahren seiner besten Kraft sterben sehen! — Freunds letzte bedeutsame Arbeit war die dreitheilige Frieskomposition „Ragnarokr" (der Götter- und Weltuntergang, aus welchem nur der Alfader hervorgeht). Diese episch-dramatischen Basreliefe, im Sommer 1841 in einem Saale der Christiansborg aufgestellt, gehören — zumal hinsichtlich der Auffassung — zu den vorzüglichsten und originellsten Mythusbildnereien der neuern Zeit. Weiteres hierüber berichtet Nr. 54 des Schornschen Kunstblattes vom J. 1841.

Frey, Hans, gest. 1523, war Kupferschmied und Harfenschläger zu Nürnberg. Er lieferte getriebene Kupferbilder für zierliche Wasserkunstwerke, lebte aber mehr für die Harfe denn für die Kunst. Namhaft ist er eigentlich nur durch seine Tochter Agnes, welche dem jungen Albrecht Dürer aufgedrungen ward und als Eheteufelin dessen Leben verkümmerte.

Frey, Jakob, Vater und Sohn, beide als Stecher namhaft. J. Frey der Aeltere, Sohn eines Graveurs in Bein und Metall, geb. 1681 in Luzern, † 1772 zu Rom, war der Ausgezeichnetste unter den deutschen Stichkünstlern seiner Zeit, zeichnete edler und richtiger als die Meisten seiner Landsleute, führte in einer geregelten Weise sehr gewandt die Nadel, die er mit dem Grabstichel unterstützte, und wählte grosse malerische Werke (freilich meist im Sinne seiner Zeit, welche die Massen höher achtete als dén formdurchdringenden Geist) zu Vorbildern. Seine Zeichnung entspricht dem Flachsinne seines Zeitalters, denn sie ist gewöhnlich geistlos, auch wo sie correkt ist; sein Stich aber erscheint unangenehm rauh und nur von soviel Kraft, als ihm die Druckschwärze gegeben. Von seinen zahlreichen Blättern sind anzuführen: der sehr geschätzte Nachstich des berühmten Edelinckschen Blattes mit der grossen heil. Familie nach Raffael; der heil. Hieronymus nach A. Caracci (vorzüglich schön); die Sebastiansmarter nach Domenichino (schön); der singende David vor der Bundeslade, die Judith mit dem Holoferneshaupte, Salomon und Saba, Esther vor König Ahasverus, vier Rundbilder nach Domenichino's Fresken in S. Silvestro zu Rom; die Hieronymus-Communion nach dems. Meister (Hauptblatt aus dem J. 1729); St. Romuald der Kamaldolenser nach A. Sacchi (das Leibblatt Frey's, gewöhnlich „der weisse Mönch" genannt); der von Horen umgebne Apollo auf dem Sonnenwagen, nach Reni's Fresko im Palaste Rospigliosi (schönes Hauptblatt); der Tod des Franz Xaver nach dems. Meister (vorzügliches Blatt aus dem J. 1743); Franz von Paula ein Kind vom Tode erweckend, nach Bonav. Lamberti; Josefs Flucht vor Potifars Frau, nach Cignani (malerisches Blatt im ersten Dresdner Galleriewerke); das Kristkind in der Krippe von Engeln angebetet, schöne Composition von Maratti (geistreich radirt); heil. Familie nach Dems. (schönes Bl. von 1729 mit der Schrift: *Beatus ille qui audit me*); St. Bernhard den Gegenpast Victor zu Innocenzens Füssen führend, San Filippo Neri vor dem Marienbilde, und Kaiser Augustus den Tempel des Janus schliessend (vorzügliche Blätter nach dems. Meister); die Hirtenanbetung, die heil. Jungfrau mit S. Fil. Neri, und die thronende Marie, welche einem knieenden Geistlichen das Skapulier ertheilt, Hauptblätter nach Conca. — J. Frey der Jüngere, der sich als *Giacomo Frey* angibt, stach das Lionardische Abendmahl nach der Oelkopie des Marco d'Oggione, welche Abweichungen vom Mailänder Fresko enthält, ferner die heil. Familie in einer Landschaft, wo Josef das Kind mit Kirschen traktirt, nach Maratti (schönes Blatt von 1785), und das interessante Abendmahlsbild nach Gaud. Ferrari (Blatt von 1786).

Frey, Martin, geb. zu Wurzach in Schwaben 1769, bildete sich zum Stecher unter Gotthard von Müller zu Stuttgart, kam 1800 nach Wien und ward 1815 Mitglied der dasigen Akademie. Unter seinen schätzbaren Blättern heben sich hervor: Madonna mit Kind im Garten nach einem Gemälde von Francia (das sich unter Raffaels Namen in der Samml. des dän. Gesandten Saforin befand), Madonna mit den Kindern Jesus und Johannes nach Raffaels Bilde in der Gall. Esterhazy, und die herrliche Justina nach Alessandro Moretto (Bl. vom J. 1824, hoch 20, breit 14 Zoll).

Frey, Landschafter aus Basel, begleitete den Professor Lepsius auf der bekannten preussischen, im Interesse der Alterthumswissenschaft unternommenen Expedition nach Aegypten, von wo er eine werthvolle Skizzensammlung aus der geschichtlichen Vergangenheit und der Natur des mittlern Nillandes nach Rom zurückbrachte. Hier führte er (um 1845) für den König von Preussen eine der Skizzen: den Chamsyn in der Wüste, in einem grössern Oelgemälde aus, welches sich Auszeichnung erwarb. Im äussersten Vordergrunde die grosse Sfinx mit den Narben der Zeit, seitwärts im tieferen Hintergrunde das Dorf Sakara mit der Pyramidengruppe, weiterhin blinkende Streifen der zurücktretenden Nilwasser, und zur Rechten der Sfinx hie und dort einzelne ragende Pyramiden. In der Nähe der Monumente zerstreute Beduinen mit Kameelen, die Schutz suchen und ängstlich zur Erde niederkauern. Sonst in der weiten Ebene nichts als die Todesschauer der Wüstenei; kein sprossender Grashalm, keine schattigen Palmen, keine ragenden Sykomoren, statt dessen fliehende Wolken des feinsten, vom Glutwind aufgewühlten, Alles umschleiernden sengenden Sandes, in welchem auch das Firmament aufzulodern scheint. Bei der Ausführung eines Gegenstandes der Art, wo Alles darauf ankommt, die Allgewalt eines uns unbekannten Elementes in seiner absoluten Willkür andeutend darzustellen, musste auf Verwendung der wirksamsten Mittel der Malerei, d. h. auf Harmonie des Kolorits und die des Lichtes und des Schattens, der Wahrheit halber fast ganz verzichtet werden. Nur ein Künstler von einer so viel geübten Technik wie Frey konnte das Erlebte mit solcher Meisterschaft auch Andern wiederzeigen, wie es in diesem Bild geschehen.

de Frey, Anna und Pieter, Künstlergeschwister von Amsterdam, wo sie in Lauwers Schule gebildet wurden. Erstere war Zeichnerin und Malerin und starb verheirathet zu Mannheim 1808. Eine ihrer glücklichsten Zeichnungen war die nach einem Gemälde Jan Steens, wo dieser Meister sich selbst geschildert hat. Vergl. R. van Eynden: *Geschiedenis der vaterlandsche Schilderkonst II.* 459. Das Städelsche Museum zu Frankfurt besitzt von ihr das Bild zweier nähender Frauen mit einem Kinde. Es ist auf Leinwand gemalt und bezeichnet *Anna de Frey fecit* 1786. — Ihr Bruder Pieter, geb. 1770, zeichnete sich als Stecher aus, liess sich in Paris nieder und war da noch 1830 thätig. Die tüchtig gezeichneten, kühnen Arbeiten dieses Meisters sind doppelt bewundernswerth, wenn man bedenkt, dass er bei der Unbrauchbarkeit seiner Rechten sie alle mit der Linken ausführen musste. 1796 erschienen von ihm: der bärtige Alte mit Federmütze nach Giorgione, der lesende Einsiedler nach Breckelencamp; 1798: der barmherzige Samariter nach Rembrandt und die Anatomie (mit dem Bildniss des Professors Tulp) nach Demselben; 1800: der Schiffsbaumeister mit seiner Frau, nach Dems.; 1801: die Mutter Rembrandts, und eine Landschaft mit Wasserfall, ebenfalls nach Rembrandt; 1804: der grossbärtige Mann im Lehnstuhle, nach Dems.; 1805: die Jünger zu Emmaus, nach Dems.; 1806: ein Klosterhof zu Triest; 1807: ein römischer Triumfbogen; 1810: die Tobiasfamilie nach Paul Rembrandt; 1817: die Darbringung im Tempel, Hauptblatt nach einem Rembrandtisten; 1818: das Bildniss des Dr. Dubois; 1827: der Graf d'Hauterive; 1830: St. Louis zu Damiette die gefangnen Franzosen befreiend, nach Granet. Undatirte Blätter: das Bildniss Rembrandts, die Segnung Jakobs und die Alte in Betrachtung, alle drei nach Rembrandt; Dow's Bildniss und Dow's Familie, nach Dow selbst; das ausgezeichnete Bildniss des siebenten Pius von Louis David in der Luxemburger Gall.; das Grabmal des Königs Pipin etc.

Freya, die Venus unter den Norlandsgöttern. Darstellung derselben von Hermann Freund; s. den Art. über letztern.

von Freyberg, Elektrine, geb. 1797 zu Strassburg, † am 1. Jannar 1847, war die Tochter des Landschaftmalers Johann Stuntz, der 1808 von Strassburg nach München übersiedelte, bildete sich früh unter väterlicher Leitung zur Künstlerin, besuchte 1821—22 Italien, wo infolge ihrer Anschauung der Werke Raffaels und andrer Heroen der Malerei ihr Sinn für religiöse Kunst zur Reife gedieh, und entfaltete darauf bald eine solche Kunstkraft, dass sie als Historienmalerin zu den vorzüglichsten künstlerischen Namhaftigkeiten, welche je in der Frauenwelt erstanden sind, gezählt werden konnte. Mit ihrer Kunstbegeistrung verband sich aber aufs Schönste das zarteste weibliche Liebegefühl, das ihrem Leben und Streben den poetischen Hauch verlieh. Nach einer durch viele Hindernisse schwergeprüften und beiderseits mit deutschromantischer Treue bewährten Liebe vermählte sich Elektrine Stuntz in den ersten Zwanzigern des Jahrh. mit dem Freiherrn Wilhelm von Freyberg, mit dem sie in München sowie auf ihrem väterlichen Erbe, dem unweit der Stadt liegenden Landgütchen zu Thalkirchen, das zur „Villa Freyberg" verschönert ward, das gemüthlich befriedetste Leben führte, bis sie endlich in ein Körperleiden

verfiel, dem sie unter allgemeiner Betraurung erlag. — In ihren Bildern wusste sie mit jugendlicher Anmuth und Wahrheit die zartesten Gefühle zu schildern. In der Leuchtenbergschen Gall. zu München ist ihre wunderschöne Schilderung des „Frauenbesuchs am Grabe des Heilands.“ Den heil. Frauen verkündet der auf dem Rande des geöffneten Grabes sitzende Engel die fröhliche, kaum glaubliche Botschaft; die eine der Frauen, deren aufgelöstes Haar die Eile ihrer Annäherung bezeichnet und die das Salbengefäss in Händen hat, sinkt am Grabe in stiller Freude nieder, während die beiden andern noch wie zweifelnd dastehen. (Verbreitet ist dies Bild durch eine Steinzeichnung von Nep. Strixner.) In ders. Gall. ist von ders. Künstlerin eine anmuthreiche Muttergottes in halber Lebensgrösse. Die schöne Madonna erscheint beseligt im Anblicke des göttlichen blonden Kindes, das vor ihr steht und in ebenso milden als kräftig warmen Fleischtönen gehalten ist. — Edel ist auch ihr kleines Brustbild einer betenden Madonna und ein Wonnebild der Mutterliebe bietet die Madonna in der Rebenlaube, wo sie das Kind auf ihrem Schoose hält, welches den vor ihm stehenden kleinen Johannes liebkosend umfängt. Sinnend und voll inniger Freude ruht der Blick der Mutter und jedes Beschauers auf der schönen Gruppe. (Auch Volkstücke kennt man von Elektrinens zartem Pinsel, z. B. das lieblich naive Bild des flötenden Hirtenbuben.) Eigenthümlich ist Elektrinens Gemälden der mehr oder minder bräunliche Ton, in welchem dieselben wie in einem zarten Grundtone gehalten sind. Der Ruf ihrer Leistungen erwarb der Malerin, als sie in Rom verweilte, die Ehrenmitgliedschaft der Akademie von San Luca. — Valentin Schertle lithografirte nach ihr die Mad. mit dem Kinde, welche Hr. von Eichthal zu München besitzt; H. Köhler lithografirte eine Charitas, und die Meisterin selbst zeichnete auf Stein eine knieende Muttergottes.

Frick, J. F., Autor eines Werks über das „Schloss Marienburg in Preussen, welches in fünf Folioheften 1802 zu Berlin erschien.

Fridolin, der Heilige, kam aus Irland als Verkündiger des Evangeliums in die Schweiz, erweckte im J. 509 den todten Urso, weil derselbe vor dem Richter eine Schenkung zur Stiftung des Klosters Seckingen auf der Rheininsel zu bestätigen hatte, und starb als Abt im J. 540. Sein Gedächtnisstag ist der 6. März. Das Wunder der Ursoerweckung findet man dargestellt von Janssen in einem der kleinern goldgrundigen Bilder aus der Bekehrungsgeschichte der deutschen Völker, womit die neue Bonifazkirche zu München geschmückt ist.

Friebel, L., Kunstgiesser zu Berlin. Durch diesen ausgezeichneten Werkmeister ist jetzt das grossartige für Berlin bestimmte Reiterstandbild Friedrichs des Grossen nach Meister Rauchs Modellirung in Bronze gegossen, zusammengefügt und ciselirt worden. Die Höhe des Reiterbildes mit der Plinthe beträgt 17 Fuss 3 Zoll, die des figurengeschmückten, noch auszuführenden Fussgestells 25 Fuss, also die Gesammthöhe des Denkmals 42 Fuss 3 Zoll. Die Vollendung des Ganzen und dessen Errichtung auf öffentlichem Platze Berlins wird etwa im J. 1850 erfolgen.

Fried, Heinr. Jakob, geb. 1802 zu Landau in der Rheinpfalz, begann sein Studium auf der Akademie zu München und wählte das Fach der Historienmalerei, mit Vorliebe für die Geschichte des Mittelalters, insbesondere für die romantische Poesie, wobei er gern Gegenstände wählte, wo sich Architektur und Landschaft vereinen liess. Auch radirte er für Kunsthandlungen und fing 1830 unter dem Titel „Erinnerung an die Vorzeit, oder die Rheinpfalz,“ eine Sammlung von Ansichten geschichtlicher Denkmale der Pfalz an, meistens mit Scenen ländlicher Gebräuche staffirt, die er in München selbst lithographirte. Im J. 1834 machte er seine Studienreise nach Rom und blieb bis 1837 in Italien, wo ihn zuletzt besonders der Reiz der Landschaft fesselte, und von wo er an den Rhein zog. 1840 gab er eine Sammlung Gedichte unter dem Titel „Epheuranken“ heraus. Sie enthält einen grossen Theil der Sagen der Rheinpfalz, hauptsächlich aber Empfindungen während der Wanderung, Schilderungen des Künstlerlebens und Strebens, römische Lieder, vaterländische Gefühle (diese namentlich entstanden durch die in selbigem Jahre hervorgerufene deutsche Stimmung), dann Romanzen und Balladen. Dieser Sammlung folgte 1841 ein zweiter Band. Hierauf ging Fried wieder nach München, wo er jetzt Genrescenen in Verbindung mit Landschaft und Architektur malt. Man kennt von ihm Scenen aus Gedichten und Volksmährchen, aus Tasso's befreitem Jerusalem, aus Don Quixote etc. Davon kam unter andern das „Gretchen“ (nach Goethe's Faust) in den Besitz des Kronprinzen von Baiern, und „Ritter Toggenburg“ (nach Schiller) in den Besitz des Freih. G. v. Lerchenfeld. Der Generalsekretär Prof. J. M. Wagner in Rom erwarb den „verwundeten Ritter mit seinen Knappen,“ wovon eine Wiederholung sich bei Dr. Pauli in Landau befindet. Fürst Karl von Wrede besitzt die Ansicht der „Burgruine Trifels,“ sowie die „neapolitanischen Pifferari.“ Artillerie-Oberst Weis-

haupt in Würzburg hat den „Klostergang in S. Sciolastica bei Subiaco," und Prinz Karl v. Hessen die „blaue Grotte der Insel Capri." Eine zweite Darstellung der blauen Grotte fiel bei der jährlichen Verloosung der vom Münchner Kunstverein angekauften Gegenstände 1844 dem Grafen Orloff in Petersburg zu. Ausserdem sind aus Fried's Malerhand Jagdzüge, Ritterkämpfe, Städteansichten, Landschaften und Bildnisse in den Besitz verschiedener Kunstvereine und Privaten übergegangen. — Eins der jüngsten und geschätztesten Gemälde von Fried schildert eine Situation des Don Quixote und Sancho Pansa. Der Künstler hat aus dem Leben des berühmten Junkers von der Mancha jenen Moment gewählt, wo letzterer mit seinem Schildknappen in einer Haide mehren Heerden Schafen begegnete, die den Staub zu hohen Wolken aufwirbelten. Flugs hielt sein verbranntes Gehirn diese Schafheerden für Armeen und ihre Hirten für die berühmten Heroen seiner, von seiner Haushälterin und Nichte so oft verfluchten Ritterbücher. Er hält seine Rosinante an, und zählt seinem Schildknappen eine Menge aus den Ritterbüchern bekannte Namen vor: „Jener dort mit dem blauen Schilde und der goldenen Schlange darin, das ist Alifanfaron der Starke u. s. w." Sancho hält die Hand über die Augen, richtet sich auf seinem Sattel auf, horcht seinem Herrn aufmerksam zu, kann aber gleichwohl nichts als Schafe erkennen. Unterdessen lässt sich sein Grauschimmel die am Wege stehenden Disteln wohl schmecken. Der Künstler hat seine Aufgabe glücklich gelöst. Die Blume der fahrenden Ritter, der Schutz der Wittwen und Waisen, der Vertilger der Räuber und Mörder, zeigt uns ganz das Aeussere, das ihn zum „Ritter von der traurigen Gestalt" stempelt. Seine Haltung, so gut es dies morsche Gerippe zulässt, ist majestätisch und drückt ganz die Begeisterung seiner verwirrten Fantasie aus. Rosinante, gegen welchen Babieza, das berühmte Ross des Cid, ein gemeiner Karrengaul war, hat, so lendenlahm er ist, alle Kraft zusammengenommen, und steht da, als wenn er verstünde und glaubte, was sein Herr sagte. In der That, dies berühmte Schlachtross, wie es uns hier im Bilde vorgeführt wird, sieht ganz aus, als wäre es ebenso von dem Nutzen und Ruhme der fahrenden Ritterschaft überzeugt, wie sein unsterblicher Herr und Meister. Auch die Landschaft im Bilde passt zum Ganzen, und gern übersieht man in derselben kleine Mängel, z. B. in der Luft. Fried sollte einen Cyklus von solchen Bildern aus Don Quixote zu Tage fördern, er bewegte sich auf einem klassischen allgemein bekannten Boden und stellte sich die dankbarste Aufgabe.

Friedberg in der Wetterau. — Am Rande eines alten Reichsforstes war die Burg Friedberg erbaut worden, welche später die Erbaung der Reichsstadt Friedberg veranlasste. Im J. 1226 war die Stadt bereits bedeutend genug, um mit den Städten Mainz, Speier, Worms, Bingen, Frankfurt und Gelnhausen in einen Bund gegen das Mainzer Erzstift zu treten. Nicht viel später wird die Gründung der Friedberger Hauptkirche erfolgt sein. Verglichen mit andern grössern Kirchen in Hessen, namentlich mit der Klosterkirche zu Haina, der Elisabethkirche zu Marburg, den Stadtkirchen zu Alsfeld, Frankenberg, Grünberg, Wetter und Wetzlar, zeigt die Friedberger eine entschiedne bauliche Verwandtschaft zu denselben, welche vornehmlich in der Gleichheit der Höhe der Seitenschiffe mit der Höhe des Mittelschiffs, zugleich aber auch in der Uebereinstimmung der Säulen, Kapitelle und Profile besteht. Der sehr regelmässige Grundriss der Friedberger Kirche (mitgetheilt in Mollers Denkmälern der deutschen Baukunst) hat das Eigenthümliche, dass die beiden Thürme offene Hallen bilden, welche zum Durchgang dienen. Der abgeschlossene Chor mit seinen zahlreichen Stühlen und der vor dem Lettner angebrachte Laienaltar bezeugen, dass diese Kirche nicht blos Pfarr- sondern auch Stiftskirche war. Die immitten des südlichen Kreuzarmes angebrachte Seitenthür ist von gefälliger Form und von grösstem Einklange mit dem Style des ganzen Baues; gutwirkend sind Blätterverzierung und Gliederprofile. Mit Ausnahme des Sockels, welcher noch attisch ist, findet sich hier keine noch ans romanische System erinnernde Spur, denn der hohe gothische Giebel, der diesem folgende Spitzbogen und die Pyramide sind schon entschieden da und herrschen übereinstimmend in der ganzen Zusammenstellung dieser schönen Thür. (Abbild. der Seitenthür und der westlichen Durchgangshalle s. in Mollers gen. Werke.)

Friede von Amiens. Namhaftes Gemälde von Anatole Devosges von Dijon, das derselbe im J. XI der ersten französischen Republik vollendete.

Friede von Cambrai, der sogen. Damenfrieden, abgeschlossen am 5. Aug. 1529 zwischen der Schwester Kaiser Karls des Fünften (Margaretha) und der Mutter Königs Franz des Ersten (Aloisia von Savoyen). Vorzügliche Schilderung von Ed. de Biéfve, beim Bankier Heilborn zu Berlin. Vergl. den Art. „Biéfve."

Friedensbilder (religiöse), die sogen. Pacen; s. „Kussbilder."

Friedensgöttin, die Eirene (Irene) der Hellenen, die Pax der Römer. Bei den

Hellenen ward sie dargestellt in Verbindung mit dem Plutos. Kimon (oder nach anderm Berichte: Timotheos) war der Erste, der ihr ein Standbild errichtete. Von ausgezeichneten Darstellungen neuerer Kunst sei zunächst genannt die Friedensgöttin von Ambrogio di Lorenzo (*Lorenzetti*), welche dieser um 1330 blühende Meister in der Sala delle balestre im öff. Palaste zu Siena *al fresco* gemalt hat. Die Gestalt ist sanft und von edlen Gesichtszügen, hat den karakterisirenden Oelzweig im Haar, ruht halb gestreckt auf dem Polster und wiegt sorglos den Kopf in der Hand. In tausend Falten, welche die schönen Glieder nicht verhüllen, legt sich das weisse Gewand um ihren Körper, das wie der Oelzweig und der milde Ausdruck ihres Gesichts ihre Bedeutung ausspricht. — Von Morto da Feltre, einem Schüler des Giorgione, sieht man im Berliner Museum ein Gemälde, wo der Kriegsgott, altrömisch gerüstet, sein Schwert über die von einem Altare auflodernde Flamme hält, während die am Boden ruhende Friedensgöttin beschäftigt ist die Insignien des Krieges, Schild und Trommel, mit einer Fackel zu verbrennen. — Von Raffael kennt man durch Marcantonio's Blatt eine bekleidete Pax, welche mit ihrer Rechten die Hand eines Genius fasst. — Von Dosso Dossi eine lebensgross dargestellte Pax in der Dresdner Gallerie. Sie hat das Füllhorn im linken Arme und die umgestürzte Erisfackel in der Rechten. Zu ihren Füssen liegen Waffen und ruht ein Lamm. — Von Francesco de' Salviati ein Fresko im Palvecchio zu Florenz: der Friede mit verlöschter Kriegsfackel über den zu Boden liegenden Feinden thronend. (Gestochen von G. B. Galli in der „Etruria pittrice.") — Von P. P. Rubens das berühmte Gemälde der Segnungen des Friedens in der Nationalgallerie zu London. Wir sehen hier den Frieden in Gestalt einer schönen Frau, welche aus ihrer Brust einem Kinde Milch in den Mund spritzt, während ein Satyr eine Fülle von Früchten aus dem Füllhorne schüttet. Dies Bild gehört zu den allerschönsten Leistungen des rubensischen Pinsels; der Meister spielte damit auf seine Friedensvermittlung beim englischen Hofe an, welche er 1630 für den spanischen Hof übernommen, und schenkte es dem Könige Karl I. zum Andenken an diese Verhandlungen. Gestochen ward es durch W. Greatbach. — Von Ant. Canova zwei Friedenstatuen, die eine ausgeführt für den König von England, die andre (eine geflügelte lebensgrosse Gestalt) für den Grafen Romanzoff. — Von Kristian Rauch eine kolossale Erzgestalt der Sieges- und Friedensgöttin auf der granitnen Friedenssäule des Bellealliance platzes zu Berlin. Diese Friedens-Viktorie erhebt mit der Rechten den Siegeskranz gegen die Stadt und hält in der Linken den Palmzweig.

Friedenskirche bei Sanssouci, ein Bauwerk der letzten Jahre, von Persius entworfen und durch den Architekten v. Arnim unter Stülers Oberleitung ausgeführt, ist byzantinischen Styles und vollendet bis auf den frei danebenstehenden Thurm, der noch zu bedeutender Höhe geführt wird. Von der Hauptgartenseite betreten wir die Kolonnade, welche den mit einer Fontaine gezierten Vorhof des Gotteshauses umgibt. Ueber dem Eingange dahin mahnt der biblische Gruss am Frontispiz: „Friede sei mit Euch", und ein goldnes Kreuz darüber an die ernste Bestimmung dieser Hallen. Die Kirche selbst trägt über diesem Haupteingang die Worte der Zueignung: „Dem Friedensfürsten Jesu Christo, unserem Herrn." Betreten wir das Innere durch den Haupteingang, so erweckt die edle Einfachheit ein wohlthuendes Gefühl. Das durch keine Bänke entstellte Schiff der Kirche ist mit polirtem Marmor parkettirt. Die Seitengänge werden durch eine Säulenstellung von dunkelgrünem Marmor, mit Kapitellen und Sockel von weissem karrarischen Marmor, vom Schiffe abgesondert. Weisse Marmorbogen in halbkreisrunder Form verbinden die Säulen und tragen das bis zum Dach hinaufgehende, mit Fenstern durchbrochene Gemäuer. Die Decke wird von der Bedachung gebildet, deren Inneres kassettenartig gemalt ist. Besonders imposant ist die Altarnische, die, halbrund, bis auf bedeutende Höhe mit Marmor bekleidet ist und deren gewölbte Kuppel von einem antiken Mosaikgemälde, aus einer alten italiänischen Kirche, gebildet wird, welches Kristus, von den Evangelisten umgeben, im byzantinischen Geschmack auf Goldgrund darstellt. Ueber dem Altar in dieser Nische tragen vier gereifelte Säulen aus orientalischem Bandjaspis einen Baldachin mit vergoldetem Karniess und Frontispiz und Mosaikbildern im Innern der Decke. Neben dem Altar links hat die Kanzel ihren Platz. Gegenüber dem Altar ist über dem Haupteingang, von Marmorsäulen getragen, die Orgel angebracht mit ihren reich (von Bongé) vergoldeten Nischen und runder vergoldeter Fenstervertiefung. Bezugreiche Bibelstellen schmücken die Wände der Vorhalle und die Altarnische. In den Seitengängen sind die Bänke von polirtem Eichenholze aufgestellt. Diese Kirche mit ihrer schönen Architektur spiegelt sich malerisch in einem kleinen See. Ein neu angelegtes Wäldchen von hohen Platanen vermittelt den Uebergang zu den grossartigen Baumpartien von Sanssouci.

Friedensmahl zu Nürnberg, das nach geschlossenem Exekutionsrezess des westfälischen Friedens am 25. Sept. 1649 im Nürnberger Rathhaussaale gehaltene Festmahl. Dasselbe ist in einem berühmten Gemälde von Joachim v. Sandrart geschildert. Das Bild wurde vom schwedischen Generalissimus, Pfalzgrafen Karl Gustav, bestellt und vom Künstler für den Ehrensold von 2000 rheinischen Gulden (wozu noch eine goldene, 200 Dukaten schwere Kette kam) im J. 1650 ausgeführt. Die Anordnung zeugt von vielem Geschick, indem die Tafel sich in ihrer ganzen Länge nach der Tiefe verkürzt. Sehr ansprechend sind die lebendigen Köpfe, welche meisterlich und breit in venezianischem Tone gemalt sind; vor allen aber ist das Bildniss des zeichnenden Künstlers zur Rechten im Vorgrunde gelungen. Funfzig Personen sassen bei jenem Mahle, welches der Pfalzgraf Karl Gustav, nachheriger König von Schweden, den kaiserlichen und schwedischen Kommissarien und den Reichsständen gab; dieselben sind sämmtlich hier porträtirt (mit beigeschriebenen Namen). Merkwürdig ist das Gemälde aber besonders noch als Trachtenbild und als Schilderung einer Festtafel jener Zeit. In letzter Hinsicht belehrt uns das Bild, dass damals noch die mittelalterliche Sitte bestand, bei grossen Mahlen Truthähne, Pfauen und Schwäne in den Federn auf die Tafel zu setzen. Das Bild hat 12 Fuss Höhe bei 9 Fuss Breite und ist im Gesammteindrucke sehr dunkel, da durch die vielen schwarzen Kleider und durch die Nachdunkelung des Hintergrundes und Fussbodens die Haltung sehr gestört wird. In der Gegend, wo Sandrart sich selbst abkonterfeit hat, finden sich sogar verwaschene Stellen. Durch den Schwedengeneral Wrangel ward dies Bild dem Nürnberger Rathe zum Angedenken übergeben und es blieb bis zum J. 1809 im kleinen Saale des Nürnb. Rathhauses aufgestellt, worauf es später der Sammlung im Landauerbrüderhause einverleibt ward. Gestochen ward es durch K. Wolf; besonders schön sind die ersten Drucke dieses Stiches ohne die Zahlen über den Köpfen der Gäste.

Friedensmarie, s. *Madonna della Pace.*

Friedenssäule zu Berlin, immitten des Belle-Alliance-Platzes am Hallischen Thore, mit der erzenen Sieges- und Friedensgöttin von Rauch auf einem Granitmonolith. Marmorgruppen, welche nach Rauchschen Modellen derzeit in Carrara gearbeitet werden, sind bestimmt rundum das Fussgestell zu schmücken. Vergl. die weitere Notiz über diese Säule in B. II. S. 156.

Friederichsburg, ein 4½ Meile von Kopenhagen liegendes Schloss, dessen Bau, 1603 begonnen, aus der Zeit des tiefsten Verfalls der Architektur datirt. Man schildert dieses Schloss als eins der prächtigsten und grössten, und so ist es wohl auch eins der geschmacklosesten. An der Kanzel und dem Altare der Schlosskapelle sind allein 18,586 Loth Silber verschwendet. Das Wichtigste in Friedrichsburg ist eine (erst seit 1815 hier aufgestellte) Sammlung von Bildnissen berühmter Männer und Frauen.

Friedhof, ital. *Cimitèro, Campo santo.* Berühmte Friedhöfe sind zu Pisa, Bologna, Mailand, Neapel, Berlin, Frankfurt, München, Nürnberg etc. (Siehe über die Campi santi zu Pisa, Mailand und Berlin den Art. „Camposanto.") Einer der schönsten Friedhöfe ist der Camposanto zu Bologna. Er liegt drei Miglien vor der Stadt auf dem Grunde eines vor 50 Jahren aufgehobenen Karthäuserklosters und wird daher auch *la Certosa* genannt. Die ungeheuren Kolonnaden des Klosters sind noch sehr weit ausgedehnt worden, und unter denselben hat jede angesehene Bologneser Familie ihre Gruft. Aus allen Kirchen der Stadt hat man die schönsten Grabdenkmale (von den ältesten Zeiten an) hier zusammengestellt, wodurch sich ein kunstgeschichtlich sehr interessantes Sepulkralmuseum gebildet hat, das sich durch neue Mausoleen aus Marmor und zum Theil von ausgezeichneten Meistern fortwährend vermehrt. Die ausgedehnten, von Cypressen umringten Höfe dienen zu den Begräbnissen der Armen. (Der seit etwa vierzig Jahren begonnene Bau dieses Riesenwerkes wird noch fortgesetzt, weil man alle inländischen Künstler auf diese Art beschäftigen will. Eine der Kolonnaden führt dreiviertel deutsche Meile weit bis in die Stadt, eine andre bis zu dem Wallfahrtsorte der Madonna di San Luca. Die ganze Todtenstadt ist so geschmackvoll und freundlich, dass sie durchaus keine schauerliche Empfindung aufkommen lässt. Die dazu gehörige Kirche ist mit alten Fresken geziert und hat eine Menge bemalter Holzbilder von freilich fürchterlicher Wahrheit.) Ueber die Friedhöfe Nürnbergs, Münchens, Neapels etc. s. die betreffenden Städteartikel. Der Fr. von Vicenza enthält das (am 19. Aug. 1845 geweihte) Grabmal Palladio's, ein Marmorwerk des Giuseppe Fabris zu Rom. Oben steht der grosse Baumeister, gekrönt vom Genius des Vaterlands; auf dem Piedestale ist eine Abbildung der Antoninbäder zu Rom in Relief; zu beiden

Seiten des Piedestals aber sitzen (in ganzen runden Gestalten) die Stadt Vicenza rechts, lobsingend und neue Ehrenkränze bereithaltend, und links die Architektur mit Palladio's Entwurfe der Rotonda unter einer Hütte. (Abbildung dieses Denkmals und der Aedicula, worin es steht, s. in Abbate Antonio Magrini's 1845 zu Padua erschienenen *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio.*) Zu Frankfurt am M. bietet der Domkirchhof das interessante Grabdenkmal des Schöffs Jakob Heller und seiner Frau; es datirt von 1509 und enthält in Steinbildwerk den Kristus mit den Schächern am Kreuze, nebst Maria, Johannes und Magdalena am Fusse. Der neue (am 1. Juli 1828 eingeweihte) Friedhof liegt ausser der Stadt und ist berühmt ob seiner geschmackvollen Anlagen. Rath J. A. Beil, der sich um die Gesammtanlage so viele Verdienste erworben, hat 1829 eine eigne Beschreibung darüber herausgegeben unter dem Titel: „Der neue Fr. von Frankfurt am Main nebst allen darauf Bezug habenden amtlichen Verordnungen und Zeichnungen.“ Das Leichenhaus ist ein Werk von Rumpf. Der Styl des Gebäudes erscheint freilich nicht passend; der hallenartige Mittelbau, wodurch man in den Gräbergarten eintritt, ruht auf kolossalen griechischen Säulen. Hier wäre der still-ernst wirkende romanische Styl am Geeignetsten gewesen, wie ihn mit richtigem Verständniss Friedrich von Gärtner bei der Anlage des neuen Münchner Friedhofes anwandte. Das Ensemble indess (das die Front bildende Hauptgebäude, der weite mauerumschlossene, reich mit Denkmalen geschmückte Todtenacker, die lange Halle der Familiengrüfte an dessen Ende, welche rückwärts geschlossen nach dem Garten sich öffnet und eine unabsehbare Reihe von Säulen aufweist) zeugt von dem ordnenden Geiste des Erbauers. Die Grabmale rühren meist von den Frankfurter Bildhauern Launitz und Zwerger und von dem Mainzer Scholl. Für eins der gelungensten hält man die halblebensgrosse Marmorfigur der Hoffnung, welche man unfern vom Leichenhaus links sieht. Sie ist von Launitz' Hand und ein Werk voll Gefühl und Zartheit. Die Bethmannsche Gruftkapelle, wo der selige Bethmann ruht, der in Florenz einen Knaben aus dem Arno rettete und infolge davon erkrankte und starb, enthält drei meisterwürdige Hautreliefs von Thorwaldsen. Im Mittelbildwerke ist der scheidende Bethmann dargestellt als müder Wandrer, welcher gesenkten Hauptes am Ziele seiner Laufbahn niedersitzt. Ihm reicht ein Genius den Ehrenkranz, während ein trauernder Genius mit umgestürzter Fackel seinen Arm über Bethmanns Schulter legt und Mohnköpfe (das Sinnbild des Schlafes und Todes) in der Rechten hält. Das Bildwerk zur Linken zeigt Bethmanns Mutter und Schwestern, jene wehklagend, Blick und Arme gen Himmel wendend und gleichsam dem Sterbenden ihr Lebewohl zurufend, die eine der Schwestern vor ihr knieend und das Gesicht in ihren Schoos verbergend. Auf dem Bildwerke zur Rechten erscheint der Flussgott des Arno, der hier den Begriff der unerbittlichen Atropos in sich schliesst, und die Muse der Geschichte, welche Bethmanns That aufzeichnet. Die drei Compositionen bilden ein herrliches Ganze. Der innere Zusammenhang der Motive, die äussere Gruppirung, die Karakteristik der Einzelfiguren, die Modellirung und Durchführung der Gesichter und Körper, — alles beweist den grossen, im klassischen Geiste schaffenden Künstler. Neben der antiken Bestimmtheit überall Anmuth und Feinheit in den Formen. Ausser der Bethmannschen ist wichtig die kurfürstlich hessische Grabkapelle, welche in den letzten Jahren durch Prof. Hessemer (einen bedeutenden Meister aus Mollers Schule) ganz aus Quadern erbaut worden ist. Dies Gruftgewölbe macht einen eigenthümlichen und reichen Eindruck. Ueber dem Eingange die „beiden Marien am Grabe“, Sandsteinbildwerk vom Prof. Zwerger, und im Innern ein grosses Crucifix aus karrarischem Marmor von dems. Meister. — Auf dem Friedhofe der vormaligen freien Reichsstadt Offenburg an der Kinzig ein Oelberg aus dem J. 1520. — An der Mauer des Neustädter Kirchhofs zu Dresden ein Todtentanz aus dem J. 1534, bestehend in einer Reihe von 27 halberhobenen Sandsteinfiguren, welche uns alle Stände als Nachzügler des Todes vergegenwärtigen. (Ursprünglich befand sich dies Skulpturwerk am dritten Gestocke des Georgenschlosses.) Auf dem katholischen Friedhofe in der Friedrichstadt Dresdens das Grabdenkmal Balthasar Permosers, welches dieser Meister sich selbst geschaffen und mit einer Kreuzabnahme in Marmor geschmückt hat. — Der Jakobskirchhof zu Weimar mit dem Grabmale des ältern Lukas Kranach (✝ 1553) und der neue Friedhof daselbst mit der berühmten Fürstengruft, wo die Dichterfürsten Goethe und Schiller bei dem Herzoge Karl August ruhen. — Durch schöne gartenartige Anlagen zeichnen sich in Deutschland ausser dem Frankfurter die Friedhöfe zu Dessau und Leipzig aus. Erster, 1787 durch den Fürsten Leopold Friedrich Franz angelegt, hat am Eingange die Inschrift: „Tod ist nicht Tod, ist nur Veredlung sterblicher Natur!“

Friedländer, Dr., Autor eines schätzbaren Werks über die „Münzen der Ostgo-

then", welches 1845 durch das Nationalinstitut in Paris mit einer Medaille gekrönt ward.

Friedrich, drei Künstler dieses Namens. Der Aeltere, Franz Friedrich, war ein geschickter Zeichner, Holzschneider und Kupferstecher, der von 1550 an in Eichhorns Buchdruckerei zu Frankfurt an der Oder, welche in gutem Rufe stand, seine Beschäftigung hatte. Sein Zeichen *FF* (verschlungen) befindet sich auf dem sehr sauber in Holz geschnittenen Bildniss des Dr. Jodocus Willich, zu dessen Kommentarien über den Tacitus, die 1551 zu Frankfurt bei Eichhorn gedruckt wurden. Ob er es selbst geschnitten oder nur die Zeichnung dazu gemacht, ist ungewiss. Dass er zu mehren Holzschnitten die Zeichnungen gemacht, ist unzweifelhaft, z. B. zu der 1572 bei Eichhorn gedruckten Augsburgischen Confession in Folio; die kurfürstlichen Wappen auf dem Titelblatt, auf der andern Seite das Bildniss des Kurfürsten Joachim II., der vor einem Crucifix knieet, und dann ein Bildniss Johann Georgs, haben alle drei die beiden Monogramme *F* und *PHF* (verschlungen und neben letzterem Monogramm das Schneidemesser), sind also von Peter Hille geschnitten und von Friedrich gezeichnet. Von diesem Franz Friedrich hat man einen Kupferstich, Joachim II. vorstellend, darunter steht rechts *F. fride. fe.*, und in der Mitte die Jahreszahl 1570. Dies ist das älteste Denkmal der Kupferstecherkunst in der Mark, welches bis jetzt bekannt geworden. Derselbe Künstler hat zu Seidels Bildersammlung das Bildniss Ludolf Schraders gestochen, das in Ansehung des Stichs und der Zeichnung das beste in jenem Werke mit der Jahreszahl 1581 bezeichnet ist. Später, von 1583, ist das Bildniss des Bischofs, Herzogs von Braunschweig. — Der zweite namhafte Friedrich, mit den Vornamen Kaspar David, geb. 1774, gest. 1840 zu Dresden, ist als geistvoller, dichterischer Landschafter bekannt, und kann als Vorläufer der Lessingschen Landschaftrichtung betrachtet werden. Weiteres über ihn im Art. „Landschaftmalerei." — Der jüngste Friedrich, mit dem Vornamen Andreas, lebt zu Strassburg und ist als tüchtiger Bildner aus Ohmachts Schule bekannt. Nicht weit von der Erwinsäule im südlichen Querbaue des Strassburger Münsters sieht man sein im J. 1841 vollendetes Sandsteinbild des Bischofs Werner, ferner im Freiburger Münster die sehr gelungene sandsteinerne Porträtstatue des 1835 verstorbnen Bernhard Boll, ersten Erzbischofs von Freiburg. Den Bischof Werner sehen wir in nachdenklicher Stellung, wie er Plan und Modell des Münsters vor sich hat; sein Gesichtsausdruck ist würdig, die Haltung befriedigend; nur dürften die Haare luftiger sein. Für Erwins Geburtsort, Steinbach bei Baden-Baden, schuf Friedrich auf seine Kosten ein Denkmal des grossen Münsterbaumeisters. Später erbot er sich für die Stadt Köln das Standbild des Kölners Hans Hültz, welcher den Ausbau der Strassburger Münsterspitze geleitet hat, unentgeltlich in Kronthaler Sandstein zu liefern, falls von Seiten der Stadt das Fussgestell in Kronthaler Sandstein besorgt werde. Im Sommer 1846 erfuhr man, dass der Kölner Stadtrath das Anerbieten dankbar angenommen und dem Standbilde die Stelle in der Nähe des Domes bei der Andreaskirche bestimmt habe. (Wie die Angelegenheit heute steht, ist uns unklar.) Friedrich ist auch ein gewandter Alabasterarbeiter; seine Werke in diesem Gestein sind ausserordentlich zart und scharf behandelt. Von Reliefkompositionen seiner Hand ist namhaft geworden ein Genrebild in Gyps mit Figuren von etwa 2 Fuss Höhe, die Familie Erwin darstellend. Erwin, sehr karakteristisch aufgefasst, nickt beifällig seinem Sohne zu, der soeben die Zeichnung zur grossen Münsterrose fertig hat; dabei ist Sabina. Das Ganze ein heiter-lebendiges Gebilde.

Friedrich, die Kaiser dieses Namens, s. im Art. „Kaiserbilder."

Friedrich von Baiern, der Pfalzgraf, Bruder und von 1546 ab Nachfolger des Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz, der mit ihm beim Reichstage zu Augsburg (1518) zugegen war. Bekanntlich wandte Fr. sich und sein Land der Reformation zu. Von Albrecht Dürer, der 1518 nach Augsburg ging und viele der dort versammelten weltlichen und geistlichen Herren abzeichnete, hat sich neben andern Bildnisszeichnungen von jenem Reichstage auch die des Pfalzgrafen Friedrich erhalten (im kön. Kupferstichkabinet zu Berlin). Diese Zeichnung zeigt einen herrlichen Kopf im Alter von 35 Jahren, dem Gesichtsschnitte nach etwas an König Franz I. von Frankreich erinnernd, mit Hut, krausem Haar und unten nach vorn spitz auslaufendem Bart. (Zum Erstenmal ist dies Bildniss bekannt gemacht in dem 1847 bei Gropius zu Berlin erschienenen 1. Hefte der „Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen." 6 Folioblatt. nach Dürer, die zugleich glänzende Proben der Hüserschen Erfindung sind, Handschriften, Zeichnungen und Druckblätter mittels optischer Hilfsmittel identisch auf lithografische Platten zu übertragen. Veranlasser dieses doppelt interessanten Abbilderhefts ist Hr. von Olfers, Generalintendant der Berliner Museen. Preis des Hefts: 3 Thaler.)

Friedrich der Erste, erster König von Preussen. Bestes Bildniss desselben von dem damaligen Hofmaler Antoine Pesne (in einem der kön. preuss. Schlösser). Es ist eine entschieden repräsentirende Darstellung, jedoch keine conventionelle, sondern eine treue Schilderung der im Leben ausgeübten Repräsentation. Der König, in blitzend funkelnder Kleidung, sitzt auf silbernem Throne, zu dessen Seiten der Hermelin in majestätischen Falten tief die Stufen niederfällt; die Rechte hält mit eleganter Fingerbewegung das zierliche Zepter, und die Füsse ruhen, in ebenso eleganter Stellung, auf dem prächtig gestickten Sammetkissen, welches vor den Thron niedergelegt ist. Baldachin, Säulen und sonstiges Zubehör sind nicht vergessen. Die fast seltsam eigenthümliche Aufgabe ist vom Maler mit ungemeinem Geschick behandelt, zu einer harmonischen Gesammtwirkung von grosser malerischer Kraft zusammengezogen und mit ächter Meisterschaft im Kolorit ausgeführt. (Lithografisch gut wiedergegeben von Valentin Schertle in dem 1847 vom Freiherrn Rudolf von Stillfried bei Gropius in Berlin herausgegebnen Bildnisswerke: „Preussens Monarchen.") — Eine bronzirte Kolosssalstatue des Königs Friedrich I. in sonderbar idealer Erscheinung (z. B. mit Hosen, die bis an die Waden reichen) schaut man in einer Nische der breiten Steintreppe des alten Akademiegebäudes zu Berlin. — Sehr interessante lebensgrosse Wachsfigur des Königs aus dessen Lebzeiten und mit dem ursprünglichen Kostüme desselben, in der Berliner Kunstkammer. Das Wachsgesicht, dessen Künstler man nicht kennt, ist ausgezeichnet durch die höchst überraschende Lebenswahrheit. Fassmann, der den König noch gekannt hat, sagt in seiner 1735 gedruckten Lebensbeschreibung Friedrichs: *dies Wachsbild sei dermasen natürlich gemacht und getroffen, dass man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen und mit Respekt gegen das Bild erfüllt werde, so oft man dasselbe ins Gesicht bekomme.* Aehnliches besagt ein von Küster (Altes und neues Berlin, III. S. 541) erzähltes Anekdoton. *Ein gewisser General*, schreibt Küster, *hat diesem Bilde, da es in des Königs Zimmer auf einen Stuhl gesetzt worden, seine Reverenz gemacht, weil er geglaubt, es sei der König. Da ihm nun nicht geantwortet worden, hat er es für eine Ungnade gehalten, ist darüber erschrocken und nach einigen Tagen gestorben. Der König, welcher dies sehr ungnädig genommen, befahl dieses Bild in Stücken zu zerschlagen, man hat es aber aufbehalten.*

Friedrich der Fünfte von der Pfalz, der sogen. Winterkönig. Steinbild desselben (jetzt von Efeu umwuchert) auf dem Schlosse zu Heidelberg.

Friedrich der Grosse, der zweite Friedrich unter den Preussenkönigen. Derselbe mag nur in jüngern Jahren zur Ausführung geeigneter Porträts gesessen haben, denn grade aus seiner Jugendzeit sind mehre vortreffliche Ebenbilder vorhanden, wogegen er im spätern Alter den Malern ganz überlassen zu haben scheint, wieweit sie eine hinreichende Aehnlichkeit seiner Züge aus der Erinnrung erreichen mochten. So finden sich denn in den kön. preussischen Schlössern nur wenig Bildnisse des grössten Mannes seiner Zeit, die den an sie zu machenden Ansprüche genügen, und namentlich sind die durch Stich etc. vervielfältigten und im Handel befindlichen Bildnisse nur höchst selten befriedigend, zuweilen sogar vollkommene Karikatur. Das Frühste unter den wichtigsten Bildnissen des grossen Fritzen ist noch von der Hand des Hofmalers Pesne. Dies sehr schöne Porträt (im Berliner Museum) datirt von 1739, ist also ein Jahr vor Friedrichs Thronbesteigung gemalt. Friedrich erscheint hier mit gepudertem Haar, im Harnisch und mit dem Mantel darüber. Macht sich dies Brustbild schon als Kunstwerk durch die lebendige Auffassung, durch die klare Färbung wie durch die fleissige Ausführung geltend, so besteht doch das Hauptinteresse desselben darin, dass es uns jene grosse Persönlichkeit in der ganzen Kraft und Frische der Jugend vorführt. Noch haben die unsäglichen körperlichen und geistigen Anstrengungen im Felde und im Kabinet diese hohe edle Stirn nicht mit tiefen Furchen durchzogen, noch glänzen die schönen Augen von einem heitern jugendlichen Feuer, auch ist die später so stark vortretende Nase hier noch von einem schönen Ebenmaase. — Ein andres wichtiges Fritzbildniss hat der Schotte Cuningham hinterlassen, der an verschiednen Höfen malte und wie es scheint von Petersburg nach Berlin gekommen war. Dieses Bild ist einfaches Porträt, ohne alle, zumal künstliche Repräsentation, doch in so karakteristischer Auffassung und Umgebung, dass gerade hier der Eindruck einer Persönlichkeit von höchster Bedeutung mit voller Entschiedenheit sich geltend macht. Der König, schon das Gepräge des höhern Alters tragend, steht auf einer Marmorterrasse des Parkes von Sanssouci, auf die Lehne eines mit Karten gefüllten Stuhles gestützt und im einsamen Nachsinnen mit scharfem Adlerblick zum Bilde hinausschauend. Vor ihm eins seiner Windspiele, das vergebens seine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken sucht; hinterwärts auf der Brüstung der Terrasse und von den Bäumen beschattet, eine im französischen Geschmack

gehaltene Marmorstatue der Wahrheit. Leider ist diese, in der That ergreifende Composition nicht in der wünschenswerthen malerischen Durchbildung ausgeführt, wie sich überhaupt Cuninghams Bilder, ob auch durch vortreffliche Karakteristik, doch weder durch Kolorit noch durch Helldunkel besonders auszeichnen. (Gut ist dies Bild lithografirt durch Valentin Schertle, der für die erforderliche Totalwirkung seines Blattes nicht erfolglos bemüht gewesen ist. Es gehört zu den sieben Bildnissblättern, welche Freiherr Rud. v. Stillfried unter dem Titel „Preussens Monarchen" 1847 mit histor. Einleitungen publicirt hat.) — Wachslarve vom Bildhauer Eckstein zwei Stunden nach Friedrichs Tode über das Gesicht geformt, in der kön. Kunstkammer zu Berlin. — Büste des grossen Fritz von Gottfried Schadow, durch die Steinzeichnung von Karl Hübner bekannt. — Reiterstandbild Friedrichs des Grossen zu Berlin, von Kristian Rauch, in Bronze gegossen, zusammengefügt und ciselirt vom Kunstgiesser L. Friebel. Der Grundstein zu diesem kolossalischen Denkmale des alten Preussenruhmes, das am Eingange der Linden zu stehen kommt, ward 1840 gelegt; erst 1850 wird das Ganze vollständig aufgerichtet sein. Die Höhe der Reiterstatue mit der Plinthe beträgt 17 Fuss 3 Zoll, die des Fussgestells 25 Fuss, so dass die Gesammthöhe des Denkmals 42 Fuss 3 Zoll beträgt. Der Sockel von 4 Fuss Höhe, welcher das Pflaster berührt, wird aus polirtem Granit bestehen, auf dem mit bronzenem Fussgesimse sich der erste Untersatz mit reich verzierten Konsolen erhebt, welche die vier Inschrifttafeln einschliessen, nämlich die der Dedikation des Denkmals, die der Namen der Dichter, Gelehrten und die der Freunde des Königs; die beiden andern Tafeln der Langseiten aber 50 Namen ausgezeichneter Feldherren tragen und durch ein verziertes Gesimse abgeschlossen werden. Hierauf erheben sich an den vier abgestumpften Ecken vier lebensgrosse Reitergestalten: der Prinz Heinrich, der Herzog Ferdinand von Braunschweig, die Generale Ziethen und Seidlitz, dazwischen noch auf drei Seiten andere 21 Feldherren in natürlicher Grösse zu Fuss, deren Porträtähnlichkeit nach vorhandenen Bildnissen und Büsten ausgeführt wurde, ebenso ihr Kostüm, sowie die Waffen nach Originalien der Zeit der drei schlesischen Kriege. Die vierte Seite stellt in ebenfalls lebensgrossen Gestalten hochverdiente Staatsmänner, Dichter, Filosofen und Literaten jener Zeit dar. Dieser bedeutendste Theil des Piedestals wird mit dem eigentlichen Hauptgesimse gekrönt und nimmt den obersten Theil desselben auf, dessen vier Ecken (mit den vier Kardinaltugenden in sitzender Haltung) vier Reliefs in halberhobener Arbeit begrenzen, welche sich auf das eigene Leben des Königs, auf seine filosofischen Studien und poetischen Arbeiten, auf seine Siege in der Wissenschaft und auf dem Schlachtfelde, auf die friedlichen Beschäftigungen und Eroberungen des Weltweisen von Sanssouci beziehen und endlich seine Apotheose verbildlichen. Die hohe Vortrefflichkeit des Denkmals im Ganzen wie im Einzelnen macht dasselbe zu einem Musterwerke der gesammten Bildnerei der Neuzeit. (Vergl. noch B. II. S. 154 f.) — Standbild desselben Königs zu Breslau, von dem unter Friedrich Tieck gebildeten August Kiss, einem gebornen Schlesier. Dieser Meister hat den grossen Fritz nicht wie Rauch als den König des Gesammtstaats, sondern als den jugendlichen Eroberer Schlesiens dargestellt.

Friedrich der Grossmüthige, Kurfürst von Sachsen. Bildniss von Tizian in der Staatsgallerie zu Wien. Hier sitzt der Kurfürst in einem Armsessel, hat ein breit mit Pelz ausgeschlagenes Ueberkleid und hält in der Linken sein Barett. (Kniestück, 3 F. 7½ Z. hoch, 3 F. 1 Z. breit.) Bildniss von Lukas Kranach dem Aeltern im Berliner Museum: Joh. Friedr. der Gr. bekleidet mit schwarzem Pelze und schwarzem Federhute, das Kurschwert mit beiden Händen haltend. Hintergrund eine Nische. (Auf Holz gemalt, 2 F. und fast 11 Z. hoch, 2 F. 3 Z. breit.) Halbfiguren des Kurfürsten und seiner Gemahlin, von dems. Meister im Städelschen Museo zu Frankfurt am Main. (Auf Holz, jedes Bild 7 Z. 6 Lin. hoch, 5 Z. 4 Lin. breit; das der Kurfürstin mit Kranachs Zeichen.) Friedr. der Grossm., Bildnissblatt von Georg Ponez. — Dieser Kurfürst ist auch auf Kranachs 1544 gemalter Hirschjagd (in der Staatsgallerie zu Wien) nebst Kaiser Karl dem Fünften und andern jagenden Herrschaften mitangebracht.

Friedrich der Streitbare, Kurfürst von Sachsen. Bildniss vom J. 1490 im Wirthschaftszimmer der Wartburg. Es ist ein stolzes übermüthiges Gesicht, dem man es ansieht, dass der Dargestellte seinen Beinamen verdiente.

Friedrich der Weise, Kurfürst, der dritte Friedrich von Sachsen, berühmt als Beschützer Luthers. Brustbild mit kurzem Barte, mit Pelzrocke und einer aus Goldschnüren gestrickten Mütze, von Lukas Kranach dem Aelt. in der Staatsgall. zu Wien. (Zweidrittellebensgrösse. Auf Holz, 1 F. 1½ Z. hoch, 10½ Z. breit.) Im Berliner Museum ein bezeichnetes Bild von Kranach aus dem J. 1532: Friedr. der Weise mit schwarzem Barette, in schwarzem Unterkleide und Pelze. (Auf Holz 4¾ Z.

in der Höhe und Breite.) Porträtstich und Schnitzbildniss von Albrecht Dürer (s. B. III. S. 214). Messingene Büste mit der Künstlerangabe im Innern: *Hadrianus Florentinus me faciebat*, hoch 2 Fuss 2 Zoll, aus der Torgauer Schlosskirche ins Dresdner Skulpturenmuseum versetzt. — In der Rüstkammer der Wartburg sieht man die interessante, auf einem lebensgrossen hölzernen Streitrosse befestigte vollständige Turnierrüstung dieses Kurfürsten. Die ganze Rüstung sowie das Pferdegeschirr ist von schwarzem Stahle, über und über mit sehr kunstreich gearbeiteten Silberschmuckwerken bedeckt. Die Darstellungen sind oft seltsam gewählt; so ist z. B. auf dem Brustbleche des Rosses Adam zu sehen, wie ihn Eva verlockt, ferner die Göttin Justitia mit Wage und Schwert. Die Rüstung von Mann und Ross ist vollständig und muss für Beide sehr schwer zu tragen gewesen sein, wenn sie überhaupt getragen worden ist. — Die Armbrust mit sinnigem Bildschmuck, welche Fr. der W. bei der Jagd gebraucht haben soll, wird im historischen Museo zu Dresden bewahrt. Vergl. B. III. S. 50.

Friedrich Wilhelm der Grosse, Kurfürst von Brandenburg, kurzhin der „grosse Kurfürst" genannt. Unter ihm trat bekanntlich der preussische Staat (aus der Vereinigung Brandenburgs und eines von fremder Macht unabhängigen Preussens erwachsend) in die Reihe der Mächte von europäischer Bedeutung ein. Sein bestes Bildniss ist von Nason gemalt, einem sonst nur wenig bekannten Holländer der 2. Hälfte des 17. Jahrh., der zu jenen holländischen Künstlern gehört zu haben scheint, welche (wenigstens zeitweilig) vom Kurfürsten nach Berlin berufen wurden. Dies (besonders auch im Kolorit) sehr ausgezeichnete Bild befindet sich in einem der kön. preuss. Schlösser und gibt eine fürstlich conventionelle Repräsentation im Karakter jener Zeit. Da steht der Kurfürst vollständig gepanzert (wie er sich im Leben wol schwerlich noch trug), über den Panzer den Kurfürstenmantel, mit zierlich gesticktem Halstuche und tief auf die Brust niederfallender Lockenperrücke, die Hand auf den Feldherrnstab gestützt. Das Ganze von feierlich energischer Haltung. (Auf Stein gezeichnet von Val. Schertle, eins der sieben Blätter, welche Baron Stillfried unter dem Titel „Preussens Monarchen" mit Text in die Welt geschickt hat.) — Erzenes Reiterstandbild des grossen Kurfürsten in römischem Kostüm auf der langen Brücke Berlins, Hauptwerk Andreas Schüters und vielleicht das grösste bildnerische Meisterwek jener Zeit. (Den Erzguss dieser 15 Fuss hohen Reiterstatue verdankt man dem von Homburg in der Wetterau gebürtigen Johann Jacobi, welcher sich unter dem berühmten Kunstgiesser J. B. Keller zu Paris gebildet hatte.) Aus dem Jahre der Denkmalweihe, 1703, ist in der Berliner Kunstkammer ein 3 Fuss hohes, von einem der Nachfolger Leygebe's herrührendes Nachbild des grossen Monuments vorhanden. Dies ist im Kleinen eine vollständige Wiederholung: die Hauptmasse des Postaments wie beim Kolossaldenkmal aus Marmor, die daran befindliche Inschrift, die Reliefs und die vier Statuen angefesselter Sklaven am Piedestal, sowie die Equesterstatue selbst, in Bronzeguss. — Eine lebensgrosse Marmorbüste des Kurfürsten, verdienstlich gearbeitet, vermuthlich vom Hofbildhauer Kristof Döbel, und eine lebensgross in Holz geschnitzte, naturgemäss bemalte Statue, welche den Helden ganz gepanzert, mit unbedecktem Haupte und im Kurfürstenmantel darstellt, aber in der künstlerischen Bedeutung untergeordnet ist, befinden sich in derselben Kunstkammer. Ebendaselbst eine lebensgrosse Wachsfigur des Kurfürsten, deren vortrefflicher Kopf vom vorgenannten Döbel bossirt ist; die Zusammenstellung der Figur jedoch erst aus dem J. 1796, wo sie nach Chodowiecki's Angaben zu Stande kam. — Sehr kolossale Marmorbüste Friedrich Wilhelms des Gr., nach einem Porträt aus dessen Lebzeiten sowie nach dessen noch vorhandner Todtenmaske und zugleich mit Berücksichtigung der Schlüterschen Meisterschöpfung gearbeitet von Ludwig Wichmann. Dieses (für die Walhalla bei Regensburg geschaffne) Werk macht imposante Wirkung durch die hier sehr passend gebrauchten kolossalischen Verhältnisse und durch die vortreffliche Anordnung des simsonwürdigen Haares. Der edle brandenburgische Löwe erscheint so in vollster Kraft und Majestät. Die Ausführung ist durchhin äusserst sorgfältig, namentlich zeigen die Hohlungen zwischen dem Halse und dem reich herabwallenden Haarwuchse einen bewunderungswürdigen technischen Fleiss.

Friedrich Wilhelm I., König von Preussen, Sohn Friedrichs I. Als Kind stellt ihn eine gutgearbeitete Wachsfigur in der Kunstkammer Berlins dar. Die Hauptdarstellung dieses Königs, des Vaters Friedrichs des Grossen, hat man von Antoine Pesne (ganze stehende Figur in einem der kön. Schlösser). Er ist hier als Feldherr dargestellt, den Kommandostab in der erhobenen Rechten habend und mit einem altritterlichen Brustharnisch angethan, während ein fantastisch kostümirter Mohr hinter ihm einen prachtvollen Turnierhelm zum Aufsetzen bereithält. Die romantischen Panzerstücke passen freilich nicht mehr zu der Zopfperrücke und dem gesammten

Generalskostüm, das der König ausserdem trägt; noch weniger passt die etwas theatralische Kommandobewegung zu seiner eigenthümlich biderben Erscheinung, die der Maler übrigens mit vollkommener Meisterschaft aufgefasst und wiedergegeben hat; aber grade die Naivetät, womit der Künstler den König die für nothwendig befundene Rolle spielen lässt, gibt dem Bilde wieder ein eigenthümliches Interesse. (Steinzeichnung danach von Valentin Schertle.)

Friedrich Wilhelm III., König von Preussen. (Zur Orientirung über die Persönlichkeit dieses Monarchen dienen vornehmlich die von Eylert veröffentlichten „Karakterzüge aus dem Leben.") Von Franz Krüger, dem sogen. Pferdekrüger, ein grosses Gemälde, das aber eine blose Porträtstellung ohne weitere Repräsentation und ohne Karaktermoment bietet: der König steht in befangener Haltung auf öder Ebene. (In Steinzeichnung wiedergegeben von Val. Schertle.) Ausgezeichnete liegende Statue aus karrarischem Marmor, zur Seite des berühmten Denkmals der berühmten Luise, der ersten Gemahlin des Königs, im Mausoleum zu Charlottenburg. Beide Denkmale von der Meisterhand Kristian Rauchs. (Vergl. den Art. „Charlottenburg.") Ein Denkmal ganz andrer Art, aber nicht minder ausgezeichnet, ist das für den Thiergarten Berlins bestimmte Marmordenkmal von Friedrich Drake, wodurch dem Könige für das Verdienst um die Residenz, den Thiergarten zum herrlichen Park umgeschaffen zu haben, ein monumentaler Dank gebracht wird. Nach der ursprünglichen Idee sollten sich über einem cylinderförmigen, aus mehren Absätzen bestehenden Postamente von etwa 14 Fuss Höhe und 5 bis 7 Fuss Durchmesser drei weibliche Statuen erheben, die drei Jahreszeiten vergegenwärtigend, in denen man sich der freien Natur erfreut. Ueber diesen Gestalten und von ihnen getragen sollte als oberer Schluss eine architektonische Bekrönung, verziert mit Blumen und Früchten, angeordnet werden. Infolge der ausgesprochnen Wünsche des Publikums aber ward von dieser Anordnung abgewichen und an die Stelle der drei allegorischen Gestalten die Porträtstatue des verst. Königs (in einfachem Oberrock und mit unbedecktem Haupte) gesetzt. Um den obern 4½ Fuss hohen Absatz des kandelaberartigen Postaments läuft eine reiche Reliefkomposition umher, darstellend die mannigfache Weise des Naturgenusses, den der König durch die Parkschöpfung den Berlinern eröffnet hat. Diese Reliefkomposition ist der wichtigste Theil des ganzen Denkmals und war für den Künstler auch der schwierigste. In zusammenhängender Gruppenfolge schildert sie das fröhliche Treiben im Wald, an der Wiese, am Wasser. Hier schaut man die muntere Jugend, kranzgeschmückt, im lustigen Tanze, und das Alter, das ruhend dem Spiele zuschaut; dort ist es ein Vogelnest, das neugierig belauscht wird, dort ein Eichkätzchen, dort ein Schwan, um den die Gruppen der Lustwandelnden, Eltern und Kinder sich sammeln. Auf hohem Stein sitzt die Najade, die ihre Urne in das Wasser des Teiches niedergiesst, während der Bach, ein muthwilliger Knabe, einer schönen Frau heimliche Worte ins Ohr flüstert, die mit ihren Kindern sich an der Wiese niedergelassen hat und seinem Murmeln lauscht. Die Kinder winden Kränze und plätschern in dem Wasser. Die Darstellung dieser Gruppen verschmilzt Ideal und Wirklichkeit auf sinnige, ächt künstlerische Weise. Wie in den Werken der Antike (aber nicht etwa als gelehrte Nachahmung derselben) ist hier, z. B. im Kostüm, von den Besonderheiten eines vorübergehenden Kulturzustandes abgesehen und statt dessen nur das allgemein Menschliche, das allgemein Giltige und Verständliche aufgenommen, dies jedoch mit vollster Lebendigkeit durchgebildet. Es ist eine Heiterkeit, eine blühende Anmuth und dabei zugleich eine solche Frische und Naivetät in diesen Gestalten, dass wir uns davon mit eigenthümlichem Zauber gefesselt fühlen. So einfach die Gegenstände der Darstellung sind, so geben sie in dieser Behandlung doch das Höchste, was von der Kunst verlangt werden kann: das Leben in seiner edelsten Entwickelung. Bei aller Schlichtheit der hier mit vollkommener künstlerischer Kraft gelösten Aufgabe war aber die technische Behandlung mit ganz eigenthümlichen Schwierigkeiten verknüpft, die sich aus der Stellung und Form des Reliefs an einem Rundpiedestal und aus der beabsichtigten Gesammtwirkung des Denkmals ergaben. Die Gestalten mussten kräftig, zum guten Theil in Hautrelief, aus der Fläche vortreten; letztre musste überall gleichmässig ausgefüllt werden und jede Gruppe mit der folgenden in unmittelbarem Zusammenhange stehen; dennoch musste die Ansicht des Reliefs, von dem man bei der Cylinderform der Fläche immer nur einen geringen Theil sehen kann, für jeden beliebigen Standpunkt ein abgeschlossenes Bild geben, wobei besonders die perspektivisch zurückweichenden Gestalten sich überall der Ansicht harmonisch anschliessen mussten. Dass der Bildner all jenen in der Natur seiner Aufgabe liegenden Bedingungen genügt und sich bei alledem die volle Geistesfrische für die freie Durchbildung jeder Einzelgestalt bewahrt hat, das macht keinen der kleinsten Vorzüge seiner Arbeit aus.

Dies Drakesche Werk gehört unbedingt zu den vollendetsten Meisterwerken der Bildhauerei unsrer Zeit. (Nach den Mittheilungen eines Berliners in Nr. 37 des Kunstblattes 1848.)

Fries, Ernst und Bernhard, die Heidelberger Malergebrüder, welche hohen Namen als Landschafter erworben haben. Erster, geb. 1801, † 1833 als badischer Hofmaler, war unbedingt eins der grössten Talente für die Landschaft, so unsre Zeit hervorgebracht hat. Leider ward er in der frischesten Lebenskraft durch den Tod hingerafft. Sein erster Lehrer war Friedrich Rottmann zu Heidelberg (der Vater des berühmten Landschafters Karl R.); hierauf kam er zu Karl Kuntz in Karlsruhe, unter dessen Leitung sich Ernsts Anlagen schnell und glücklich entwickelten. Nach Studienreisen am Rheine, in Tyrol und Salzburg, ging er noch zu Moller nach Darmstadt, um hier die für den Landschafter nöthigen optischen Kenntnisse einzusammeln. Dann triebs ihn wieder in die rheinische und tyrolische Natur, auch besuchte er die Schweiz und 1823—27 Italien. Rückgekehrt aus dem Hesperidenlande verlebte er mehre Jahre zu München, bis ihn der Ruf nach Karlsruhe führte (1831). Im Palais des Fürsten von Thurn und Taxis zu Regensburg sieht man seine Ansicht von Tivoli, ein Bild von ansehnlichem Umfange. Die Poesie der Auffassung, die glückliche Vereinigung einer schönen Haltung mit einer feinen liebevollen Durchbildung des Einzelnen machen diese Landschaft zu einer der Schönsten, welche Ernst Fries hinterlassen hat. Seine grossen Ansichten von Sorrent und Heidelberg besitzt der Hamburger Senator Jenisch. Eine grosse Ansicht der Veste zu Massa erwarb der Hamburger Kunstverein. Seine letzten vollendeten Bilder schildern „Pozzuoli mit dem Golfe von Bajä" und das „Capo Misene." Aus der Frühzeit seiner Künstlerschaft datiren mehre Steinzeichnungen seiner Hand (Heidelberger Schlossansichten etc.); auch kennt man von ihm eine mit Thürmer in Rom gemeinsam gearbeitete grosse Radirung, welche die Ruinenstätte des Forum Romanum veranschaulicht. Nach Ernst Fries hat E. Grünewald gestochen (Ansicht von Heidelberg) und K. Heinzmann lithografirt (zwei Ansichten des Heidelberger Schlosses). — Die Landschaften von Bernhard Fries offenbaren eine glückliche Verwandtschaft mit den nur viel durchgebildeteren Werken seines Bruders Ernst. Er war mit Andreas Achenbach, Adolf Carl und Wilhelm Pose gleichzeitig in Italien. Im Frühsommer 1845 reiste er von Rom nach Mailand, wo er zwei Landschaften ausstellte: den Blick auf den Comersee und die Fernsicht auf den Monte Bianco (Montblanc). Beide Bilder (das erste in grossen, das andre in kleinen Dimensionen) bezeugten das grosse Talent des Künstlers für Auffassung italischer Natur, beide seine sichere rasche Technik; das kleinere aber, mit der beschneiten fernen Alpenkette, den duftigen Mittelgründen und den baumbewachsnen Hügeln im Vorgrunde, war sogar allen übrigen Landschaften der Mailänder Ausstellung an Stimmung und Sentiment überlegen. Bernhard hat seine Bahn noch nicht durchlaufen; er ist ein kräftiger Renner zum höchsten Ziel, welcher noch im vollen Zuge ist. Dass er freier athmet unter dem warmen Himmelsstriche, dass seinem Gemüth die italische Natur viel mehr zusagt als die deutsche, dies gibt ihm auch ein vollkommenes Recht, dass er jene zu seinen Darstellungen wählt. Eins seiner jüngsten Bilder, die grosse Schilderung der Felsenschlucht bei Nemi, hat ihm in München die Achtung aller Künstler gewonnen und war in Karlsruhe eine Krone der Ausstellung.

Fries von Leyden, Hadrian, war als Bildner 1599 zu Augsburg und dann am Hofe Kaiser Rudolfs II. beschäftigt. Von ihm das Bronzewerk des Herkulesbrunnens zu Augsburg und die Brustbilder Karls V., Rudolfs II. etc. im Wiener Antikenkabinet. (Die niederdeutsche Schreibung seines Namens ist Adriaan Vries).

Frigdianus, ein sehr alter Heiliger, den die Italiäner San Frediano nennen. Man findet ihn als Augustiner mit der bischöflichen Inful dargestellt. Ihm ist die älteste Kirche Lucca's, die *Basilica Longobardorum* geweiht.

Frigga, Gemahlin des Odin (Wodan), des Donnergottes der germanischen Völker; s. den Art. über die „Asen." Dienerin und Vertraute der Frigga war Fulla.

Frigidarium, *balneum frigidarium*, das kalte Bad; s. den Art. „Römische Bäder."

Frith, William Powell, geb. 1819 zu Studley in der Grafschaft York. Sein Vater, wiewol nicht selber Künstler, war ein leidenschaftlicher Freund der Kunst, und ermunterte bei seinem Sohne die frühesten Zeichen einer Fähigkeit, oft gesehene Kupferstiche und Gemälde zu kopiren. So wurde er für die Laufbahn der Kunst vorbereitet, die ihn sanft und leicht zu der Anerkennung führte, die er seither erlangt hat; sein Studium war frei von jenen Schwierigkeiten und Entbehrungen, welche nur zu oft das Genie im Wirken nach Aussen beschränken; der junge Maler wurde zur Kunst gelockt; die Erwartung, dass er Ausgezeichnetes leisten werde, war die

sicherste Hoffnung seines Vaters. Unglücklicherweise starb dieser im Jahre 1830 und war nicht mehr Zeuge des wohlverdienten Ruhmes seines Sohnes. Im Jahre 1835 erhielt Frith einen Platz in der Schule von Sass, dessen „Akademie" den Lernenden viele Hilfe gewährte, obgleich die „aufzuwendenden Mittel" im Vergleich sehr beschränkt waren. Während dreier Jahre nach seinem Eintritte studirte er, ohne einen Versuch im Malen zu machen; er wagte nicht, wie Manche unvorsichtig genug thun, zu vollenden ehe er gelernt hatte. Obgleich im Jahr 1839 in der „British-Institution" ein kleines Bildchen, der Kopf eines Kindes von Sass, von Frith war, so kann man doch sagen, sein erstes Bild war in der „Gesellschaft der englischen Künstler" im Jahr 1840 ausgestellt; der Gegenstand war aus W. Scott's Roman: „das Herz von Midlothian" und zwar: „Jenny Deans und Madyn Wildfire in die Dorfkirche tretend." Es erregte viel Aufmerksamkeit und versprach, was er jetzt in der That geleistet hat. Im Jahre darauf malte er eine Scene aus Kenilworth: „Leicester und Gräfin Amy", was aber Wenige sahen, da es in der Akademieausstellung im Miniaturensaal ganz oben hing. Der Kunstkritik entgingen indess die Verdienste Friths nicht; sie erklärte den Künstler für würdig die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen um so mehr, da er einen richtigen Kunstsinn hat, da er denkt ehe er zeichnet, und zeichnet als ob sein Geschick von dem Erfolg seiner Arbeit abhinge. Im Jahre 1842 wurde sein Bild aus dem Landprediger von Wakefield — die Scene, wo Olivia und der junge Windbeutel von Lord auf Bitte der Mrs. Primrose ihre Grösse messen — allgemein unter die glücklichsten Leistungen jüngerer englischer Künstler gerechnet. Es wurde (als einer der Preise des Kunstvereins von London) von Zouch Troughton Esq., dem Verfasser des Trauerspiels „Nina Sforza" gekauft. Frith aber vergrösserte seinen bereits geschaffenen Ruhm bedeutend durch sein Gastmahl Falstaffs (nach Shaksperes lustigen Weibern von Windsor). Seitdem ist dieser Künstler ununterbrochen vorwärtsgeschritten; auch hat die kön. Akademie zu London die Anerkennung seiner Verdienste durch die Ernennung Friths zu ihrem Mitgliede ausgesprochen (1845). Unter den jungen Künstlern Englands ist Frith jedenfalls einer der Hervorragendsten, von dem noch höhere Werke zu erwarten sind. Er gehört zu denen, auf welchen einst die Verantwortlichkeit und der Ruhm der Erhaltung der britischen Kunst ruhen wird. Sein Styl ist wesentlich englisch, seine Vorwürfe sind britischen Autoren entnommen; vielleicht ist nur sein Standpunkt etwas zu beschränkt. Sein Kolorit ist ausgezeichnet im englischen Sinne; er ist mehr lieblich als kräftig und sucht durch seine Gemälde eher Gefallen als Bewunderung zu erwecken. Seine Studien haben eine gediegene Richtung, und der hohen Stufe, die er als Künstler einnimmt, entspricht er auch, was so selten ist, als Mensch.

Fritzlar, eine alte Stadt im Hessenland. Hier schlug Karl der Grosse die Sachsen und Engel schützten (laut der Legende) die Kirche beim Brande der Stadt. St. Peter daselbst ein Bau aus dem 12. Jahrh., mit Spitzbogen im Innern.

Frobein, s. den folg. Art.

Frobenius, Joh., der Baseler Buchdrucker des gelehrten Erasmus von Roterdam. Sein Bildniss vom jüngern Holbein gemalt findet man in der öff. Samml. zu Basel und im Palaste von Kensington. Holbein hat ihn dargestellt in der Werkstätte, mit dem Typenkasten neben ihm; man sieht ihn rechts gewendet im Profile, bekleidet mit schwarzem Oberrocke, der mit braunem Pelze besetzt ist. Einige Schränke und ein offenes Fenster bilden den Grund. Man kann nichts Wahreres sehen als diesen Ausdruck eines überlegenden, ämsigen Mannes, den man im Bilde liebgewinnt, ohne dass er durch Jugend oder Schönheit den Sinn bestechen könnte. Auf dem sehr geistreich und bei aller Vollendung frei gemalten Kensingtoner Exemplare steht unten; *Joh. Frobenius. Typ. HHOLBEIN. P.* Auf der Rückseite ist ein Zettel angeheftet, welcher besagt, dass dies Bild dem Könige Karl I. vom Herzoge von Buckingham geschenkt ward, bevor er auf die Insel Ree ging.

Fröer, Kristof, ein Nürnberger Künstler, † 1832. Er war Schüler des 1795 verst. Jakob Kristian Seng, malte schöne Landschaften (darunter namentlich zwei aus dem J. 1824 hervorzuheben sind) und kopirte gute Volksstücke (z. B. eine Frauengesellschaft nach dem Kölner Hans Hülsmann).

Fröhlich, Name mehrer Künstler. Joh. Wolfgang Fr., geb. 1652 in Solothurn, arbeitete 1680 zu Frankfurt am M. als Bildner in Stein und Holz. Werke von ihm in der Frankfurter Katharinenkirche, in der Deutschordenskirche zu Sachsenhausen (ein hölzernes Kreuzbild), auf dem Peterskirchhofe Frankfurts (z. B. das Barkhausische Denkmal). Starb 1700 zu Trier. — Anton Fr., geb. 1776 zu Tölz in Baiern, hat sich ebenfalls als Bildner (und zwar in Holz, Marmor und Alabaster) bemerklich gemacht. — Franz Fr., gebürtig von Ottobeuern, gebildet auf der Münchner Akademie (um 1820), hat Büsten und Statuen (vornehmlich eine sehr gute Johannes-

statue) geliefert. — Ernst Fr., geb. 1810 zu Kempten, Zögling der Münchner Akademie, hat sich als Genremaler, als Humoresken- und Arabeskenzeichner hervorgethan. — Endlich gibt es einen dänischen Maler Froehlich, der uns jedoch nur durch Radirungen bekannt ist. Von ihm sind die neun Blätter zu Adam Oehlenschlägers Erzählung: „die zwei Kirchthürme" (*de to Kirketaaren*) radirt, welche der Kopenhagener Kunstverein als Vereinsgabe für 1844 bestimmte. Sie sind in qu. 4. (chines. Pap.) und von poetischem Texte begleitet; auf dem Umschlage des Folioheftes ist von dems. Künstler die äussere und innere Ansicht der Finneslovlille-Kirche radirt.

Frohngeister heissen in der Sprache des Mittelalters die grössern dienenden Engel, Frohngeisterlein aber die Kindengel.

Frohnleichnam, der Leib des Herrn, der heilige Leib.

Frohnleichnamsfest, Corpusdominifest, die Herrnleibfeier, das heilige Leibfest, auch Sakramentstag und Fest des heiligen Blutes genannt. Die Oktave dieses Kirchenfestes fällt nach Pfingsten und heisst die Ablasswoche. Das Fest selbst wird Donnerstags gefeiert und soll zur Verherrlichung der katholischen Lehre von der Transsubstantiation dienen. Schon im J. 1264 durch Urban IV. angeordnet, wurde das Corpusdominifest erst seit der Zeit Clemens des Fünften, welcher 1311 auf dem Concile zu Vienne die Vorschrift Urbans erneuerte, allgemein eingeführt. Das Wunder von Bolsena gab zu der Einsetzung die unmittelbare Veranlassung, wenn auch der eigentliche Zweck gewesen zu sein scheint, den Sieg der Kirche über die Berengarische Häresie hinsichtlich des Abendmahls zu verewigen. Seitdem ward dieses Fest, das man am besten als Hostienfest oder Monstranzfest bezeichnen dürfte, eins der feierlichsten der Kristenheit. In Deutschland ward es erst gegen Ende des 14. Jahrh. üblich. Besonders anziehend findet man die Frohnleichnamsfeier zu Freiburg im Breisgau, wo an diesem Tage Alles geschäftig ist Altäre aufzuputzen und Blumen oder Blätter zu streuen. Den grossen Festzug, die Pompa oder Prozession, findet man am Pomphaftesten in italischen Städten, wo die noch in allen ihren Gliederungen fortbestehende Hierarchie das Fest verherrlicht. Zu Rom trägt der Papst selbst die geweihte Hostie bei der Prozession umher. Früher geschah dies sitzend, aber Papst Alexander VII. führte den Gebrauch ein, dass es in knieender Stellung geschah. Die Prozession, welche aus der grossen Pforte des vatikanischen Palastes, am Aufgange der Scala regia, hinauszieht, macht einen Kreisgang, erst durch den Korridor, dann zwischen den sehr geräumigen Kolonnaden und unter den am Eingange der Piazza Rusticucci ausgespannten Leinwanddächern, hierauf wieder unter den Säulengängen und dem Korridor bis zur Kirche. Die Knaben aus dem Hospiz von S. Michele und die Waisenkinder eröffnen den Zug. Ihnen folgen die verschiedenen Mönchs- und Klerikerorden, der sekuläre Klerus, aus den Alumnen des Seminars, den Pfarrern und Rectoren, den Canonici verschiedener Kirchen, den Domkapiteln der Basiliken bestehend, alle mit ihren Baldachinen, die drei grossen Basiliken von Sta. Maria Maggiore, S. Pietro in Vaticano und S. Giovanni in Laterano zuletzt auftretend. Die päpstliche Kapelle kommt nach ihnen: den Anfang machen die Camerieri segreti in Spada e Cappa, nach ihnen die Procuratori di Collegio, die Bussolanti mit ihren kurzen Stäben mit mächtigen silbernen Knöpfen, die gewöhnlichen und geheimen Kapläne mit den Infuln und Kronen (*Triregni*) Seiner Heiligkeit, die Consistorialadvokaten, die Camerieri segreti in violettem Anzug, die Referendarien und Votanten des Tribunals der Segnatura, die Uditoren der Rota und zahlreiche andere Beamte der geistlichen und weltlichen Stellen. Die letzte Abtheilung, vor dem Papste, bilden die infulirten Aebte mit dem Commendatore von Sto. Spirito (dem grossen Spital), die Bischöfe und Erzbischöfe, erst anwesende fremde, dann die *assistenti al soglio*, die Patriarchen von Konstantinopel, Alexandria, Antiochia und Jerusalem, die Kardinäle, der Senator und die Conservatoren, der Governatore und Vicecamerlengo, die beiden assistirenden Kardinaldiakonen, zwei Ceremonienmeister und die Edelgarde. Der Papst wird unter einem Baldachin knieend getragen, die beiden Fächer zur Seite. Die Schweizergarde folgt; Kapläne, der Uditore der apostolischen Kammer, der Tesoriere und Majordomus, die apostolischen Protonotare und die Generale der Mönchsorden beschliessen den Zug. — Dem römischen steht an Heidenprunke nicht nach das Corpusdominifest zu Florenz. Von fünf Uhr Morgens beginnt das Bimmeln und Läuten, das Plärren und Singen, das Pauken und Trompeten des Festes und der Prozession zur Kirche Santa Maria Novella, wozu aus weiter Ferne Schaaren von Gläubigen und Neugierigen herbeiströmen. Alle Strassen sind mit Lorber- und Myrtenzweigen, mit Blumen jeglicher Art bestreut; aus allen Fenstern, von allen Balkonen hängen rothe, gelbe, grüne Teppiche, und darüber lehnen Zuschauer, alt und jung, von allen Ständen und Geschlech-

tern. Da kommt die Prozession, die Fahnen wehen, die goldnen und silbernen Monstranzen funkeln, die Zinken und Posaunen der Regimentsmusiken erdröhnen. Aber durch das höllische Glockengebimmel von 172 Kirchen dringen nur einzelne zerrissene Passagen ans Ohr, und auch diese werden bald verschlungen von dem wild durcheinander schreienden Gesange der im Festaufzug einherschreitenden Brüderschaften, gekleidet in graue, weisse oder rothe Domino's, die Gesichter mit Kapuzen bedeckt, andere frei. Dazwischen gleichfalls schreiende Schuljugend, geführt von Pfaffen, Züge von Mönchen und Geistlichen, ein wirres Durcheinander. Die Brüderschaften tragen grosse, 3 — 4 Fuss lange brennende Wachskerzen, und neben jedem Kerzenträger läuft ein zerlumpter Junge, der mit einer mächtigen Papierdüte alle Bewegungen der Kerze begleitet, um das herabtropfende Wachs aufzufangen, — eine in ihrer Art einzige, höchst komische Industrie! Soldaten und Schandarmen, die Mordstützen von Altar und Thron, brechen dem Fetischzuge Bahn. Andacht ist nirgends, selbst blose Reverenz wenig oder gar nicht bemerkbar. In der Kirche ist Alles mit rothem goldverbrämten Stoffe ausgeschlagen, alle Fenster sind mit gelben Vorhängen verhüllt, während Tausende von Kerzen das abgesperrte Tageslicht ersetzen. (Vergl. Adolf Stahrs: Ein Jahr in Italien, I. 98 f.) — Eine ausgezeichnete Darstellung des Frohnleichnamsfestes hat man vom dänischen Maler Ludwig Lund. Das Bild befindet sich im grossen Gerichtsaale zu Kopenhagen. Der Meister hat glücklich die Seite des Festes hervorgehoben, die seinem Sinne für Anmuth am meisten zusagte. Die Kinder, welche der Prozession vorangehen, sind von einer Engelschönheit, dass man alles übrige vergisst, was man von der Darstellung eines solchen Kirchenfestes noch erwarten dürfte. — In die kirchliche Herrlichkeit Roms führt uns Fiorini's Darstellung der Frohnleichnamsprozession.

Frommel; s. die Art. *Karlsruhe, Landschaftmalerei* und *Stechkunst.*

Frontati, Stirnziegel.

Fronte, Fasade, Stirnseite, Hauptseite eines Gebäudes.

Frontinus, ein wenig bekannter Heiliger, dem die als ächtbyzantinisches, fünfkuppliges Gebäude berühmte Kathedrale zu Périgueux in Guyenne geweiht ist (10. Jahrh.). *St. Front,* wie er den heil. Geist anruft, ein schönes, 9 F. hohes Altarbild daselbst, welches *Henri Jos. le Forestier* 1830 vollendet hat.

Frontispice, s. folg. Art.

Fronton bedeutet wie Frontispice den Giebel, die Dreieckfläche, welche von den zwei Dachseiten eines Satteldachs gebildet wird und gewöhnlich die Mitte einer Fasade, über einem Risalit stehend, einnimmt. — Fronton ceintré, bogenförmiger Giebel, über Fenstern angebracht.

Fronville, ein junger französ. Maler, der sich in Seestücken auszeichnet. Seine Schmugglerscene, die auf der Lyoner Ausstellung 1846 — 47 bewundert und von dasiger Kunstgesellschaft angekauft ward, ist voll Leben und Wahrheit, das Meer in der durchsichtigen Farbe, im Wellenbruche und Schaume vortrefflich.

Fronzac, s. Franciac.

Frose, Name eines alten, mit der Stadt Gernrode am Harz verbundenen Klosters, dessen Stiftskirche, in Basilikenform ohne Kreuz gebaut, dem 10. und 11. Jahrh. angehört. Von vorzüglicher Bedeutung ist die an der Westseite über der Vorhalle für die Nonnen angelegte Loge. Nähere Nachricht über diese strengromanische Basilika gab Dr. Franz Kugler in der „Geschichte und Beschreibung der Schlosskirche zu Quedlinburg etc.“ und nachher Dr. Puttrich in seinen „Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in den Anhaltischen Landen“, in welchem Werke auch Grundriss, Durchschnitt und Details der Kirche mitgetheilt sind.

Fruchtbildnerei ward im Alterthum viel und zum Theil ausgezeichnet geübt, natürlich nur zu ornamentistischen Zwecken. Namentlich hatten es die Thonarbeiter und Erzbildner darin weitgebracht. Zur Zeit des Marcus Varro blühte in Rom der Thonbildner Posis, welcher Aepfel und Trauben so künstlich nachmachte, dass sie beim ersten Anblicke von natürlichen nicht unterscheidbar waren. Seitens der Steinmetzen wurden Fruchtgehänge zur architektonischen Verzierung der Tempel geliefert. Von Erzwerken hat sich vorzüglich erhalten das kolossale Exemplar eines Pinienapfels, der einst zur Bekrönung des Grabmals Kaiser Hadrians gedient hat und jetzt zur Verzierung der grossen Bramantischen Nische am Ende des Belvederischen Gartens zu Rom aufgestellt ist. Auf dem Reife unter dem 16 röm. Palm hohen Erzapfel hat sich der Künstler genannt. (*P. Cincius P. L. Salvius fecit.*) — In der mittelalterlichen Ornamentik spielte diese Fruchtbildnerei ebenfalls ihre Rolle, am Glänzendsten in traubengeschmückten Kapitellen und Friesen. — Mit der Renaissance erschienen wieder die bauverzierenden Fruchtgewinde, welche nachher in der verzerrten Renaissance, dem Roccoco, bis zur Widerwärtigkeit verwendet wurden. —

Wundervoll versteht man sich zu Florenz auf augentäuschende Darstellung von allerlei starkfarbigen Früchten (blauen Weintrauben u. dergl.) in jenen kostbaren Hartsteinarbeiten, welche in Tisch- und Altarplatten eingelegt werden und als „Florentiner Mosaik" berühmt sind. — Im historischen Museum zu Dresden interessirt das vom geschickten Steinschleifer Rotermund aus sächsischen Steinarten geschaffene (auf das Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August bezügliche) Denkmal vornehmlich wegen der täuschend nachgeahmten Früchte, wodurch hier die Fruchtbarkeit des Sachsenlands angedeutet werden sollte.

Fruchtmalerei. — Erzvater aller Fruchtmaler ist Zeuxis, der einst Trauben so täuschend malte, dass naschlustige Vögel nach seinem Gemälde flogen. Es wird erzählt, dass Zeuxis auch einen Knaben mit Trauben in der Hand malte, aber diesmal zu seinem Verdruss bemerkte, dass ein frecher Sperling trotz dem Knaben nach den Trauben pickte. „Da muss ich mich schämen", sprach der Meister, „dass die Trauben besser sind als der Knabe, denn wäre dieser wie lebendig erschienen, so würde der Vogel ihn gefürchtet haben." — Bei den Neuern ist seit dem Aufkommen der sogen. „Stillleben" das Früchtemalen in Verschwisterung mit dem Blumenmalen ein Sonderzweig der Malerei geworden, in welchem sich vornehmlich die Niederländer hervorgethan haben. (Aesthetische Bemerkungen über das ganze Fach bietet Karl Schnaase in seinen „Niederländ. Briefen", S. 149 ff.) In dem grossen Contingente von Fruchtmalern, das die Niederlande stellen, heben sich hervor: Jan Breughel (geb. um 1570), der Altmeister des Blumen- und Fruchtfachs, der dasselbe noch naturgemäss mit der Landschaft verband; Frans Snyders (geb 1579), dessen Hauptruf sich freilich nicht auf seine vortrefflichen Fruchtstücke, die seltner vorkommen, sondern auf seine Thierschilderungen gründet [Früchte mit zwei Affen in der Pommersfelder Gall.]; Daniel Seghers (geb. 1590), ein Hauptmeister in Blumen- und Fruchtgewinden; Alexis Coosemans (blühend um 1630), von dem die Staatsgallerie zu Wien ein schönes Stück mit Weintrauben und andern Früchten, die theils in einem Korbe, theils auf Tellern auf einem Tische liegen, besitzt; David de Heem (geb. 1604), berühmter Meister im Fruchtfache, welcher gern Trauben, Pomeranzen und geschälte Citronen malte; A. van Beeke (blühend um 1650), von dem die Wiener Gall. ein Stück aufweist; Willem van Aelst (blühend 1650), ein glänzender Meister in Zwiebeln, Aprikosen, Pfirsichen, Trauben und Johannisbeeren; Anthonis van der Baaren (blühend 1650), von dem die Wiener Gall. ein Fruchtgehänge um eine Büstennische hat; Jan Fyt (geb. 1625), der gleich schönes Obst wie Geflügel malte; Cornelis de Heem (geb. um 1630), wie sein Vater David ein Hauptmeister im Fruchtfach, von dem die Pommersfelder Gall. Hauptwerke bewahrt; Willem Kalf (geb. 1630), von dem man ein gutes Stück im Stuttgarter Museum findet; Abraham Breughel und B. van der Meer, von welchem letztern ein Prachtstück mit den verschiedensten Früchten aus dem J. 1659 in der Staatsgall. zu Wien sich befindet; Adrian van de Velde (geb. 1639), ein vielseitiger Meister, der auch in Früchten trefflich war, wie seine Porzellanschüssel mit Trauben und Kürbis in der Samml. des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg beweist; Jan Wenix (geb. 1644), der in Genrebildern und Geflügelstücken oft treffliches Obst beimalte; Jakob van Walskappel (blühend 1677), von dem das Frankfurter Museum ein Fruchtbild nebst Eidechse besitzt; Elias van den Broeck (geb. 1657), von welchem in der Wiener Gall. ein Stillleben mit einem Korbe voll Trauben und Pfirsichen vorkommt; Rachel Ruysch (geb. 1664), eine Grossmeisterin in Blumen und Früchten, von welchen letztern sie Trauben und Pfirsiche zu malen liebte; Konrad Roepel (geb. im Haag 1678, † das. 1748), der viel Schönes in Blumen und Früchten für den damaligen Hof zu Düsseldorf lieferte; Jan van Huysum (geb. 1682), der Raffael der Blumenmaler, minder bedeutsam als Fruchtschilderer, da seine Früchte etwas Wächsernes und Elfenbeinernes haben [zwei grosse Fruchtstücke seiner Hand sind bekanntlich von Earlom ausgezeichnet in Schabkunst wiedergegeben worden]; S. Feddes, der im Geschmacke der Heems arbeitete; J. Linthorst (geb. 1755) und Evert Morel (geb. 1777). — In Deutschland blühten in diesem Zweige: Georg Flegel (geb. 1563 zu Ollmütz); Jakob Marrel, gen. Moreels (geb. 1614, zwar ein Utrechter, aber von Jugend auf in Frankfurt, wo er seinen Lehrmeister Flegel übertraf und 1685 verstarb), von ihm im Landauerbrüderhause zu Nürnberg Früchte in einer Schaale, die in der Ausführung den Heemschen verwandt und nur minder harmonisch sind; Abraham Mignon (geb. 1640 zu Frankfurt am Main, Schüler Marrels, gest. 1679 zu Wetzlar), von ihm kostbare Stücke mit Trauben, Kirschen, Feigen und andern Früchten in verschiednen Sammlungen, namentlich in der Dresdener, Pommersfelder und Wiener Gall.; Franz Werner Tamm (geb. 1658 zu Hamburg), von dem man ein in der Anordnung wie in der sichern und breiten Be-

handlung ausgezeichnetes Stück im Landauerbrüderhause zu Nürnberg antrifft [mehre herrliche Arbeiten Tamms in der Wiener Gall.]; Othmar Elliger (geb. 1666 zu Hamburg, Schüler seines gleichnamigen Vaters); Siegmund und Kristof Dietsch (jener 1707, dieser 1710 zu Nürnberg geboren); Baptist Hälszel (geb. 1710 zu Dresden, Schüler des Bapt. Gayot du Buisson), von dem man drei Blumen- und Fruchtstücke in der Wiener Gall. vorfindet; Albrecht und Marg. Barbara Dietsch (jener 1720, diese 1726 zu Nürnberg geboren); Daniel Bager (geb. 1734 zu Wiesbaden), von dem das Städelsche Museum zu Frankfurt zwei Fruchtbilder besitzt; Friedrike Friedrich (geb. 1749 zu Friedrichstadt-Dresden); Joh. Drechsler (geb. 1756 zu Wien), von dem ein grosses Blumenstück mit Früchten und Vögeln in der Wiener Gall. vorkommt. Unter den jüngern deutschen Fruchtmalern, deren Blüte in unser Jahrhundert fällt, haben sich hervorgethan: Sebastian Wegmayr (geb. 1776 zu Wien), von dem ein Blumen- und Traubenstück in der Wiener Gall.); Joh. Knapp (geb. 1778 zu Wien), von ihm ebendaselbst ein Blumen- und Früchtestück; Theodor Mattenheimer (geb. 1787 zu Bamberg), ein glänzender Meister dieses Fachs, dessen Werke wahre Augenweide gewähren und in verschiednen bairischen Sammlungen vorkommen; Heinr. Aug. Friedrich (geb. 1789 zu Friedrichstadt-Dresden), dessen Bilder schön componirt, sehr naturgetreu gemalt und mit niederländischem Fleisse bis ins Einzelste ausgeführt sind; Franz Xaver Petter (geb. in Wien 1791), von ihm in ders. Gall. ein Bild mit Weintrauben und einer Ananas, die neben einer Vase mit grossem Blumenstrausse liegen; Fr. X. Nachtmann (geb. 1799 zu Bodenmais in Unterbaiern), dessen Blumen- und Fruchtgemälde — in Sammlungen zu München, Wien und in England — zu dem Schönsten gehören, was je in diesem Malerzweige hervorgebracht worden, und der auch ein schätzbares Werk über Blumen und Früchte zum Zeichnungsunterrichte in schönen, von ihm selbst ausgeführten Steinzeichnungen herausgegeben hat; Wilhelm Preyer (geb. 1799 zu Eschweiler), von ihm vortreffliche Stücke beim Consul Wagner zu Berlin und in andern Privatsamml.; Jakob Lehnen (geb. 1803 zu Hinterweiler), welcher herrliche Trauben, Kirschen, Johannisbeeren und Erdbeeren gemalt hat; endlich Johann Wilms (geb. 1812 zu Düsseldorf), der sich den beiden vorgenannten Stillebenmeistern der Düsseldorfer Schule würdig anreiht. — Die Schweden sind stolz auf ihren Othomar Elger (geb. 1633 zu Götheborg), der ein Schüler des Antwerpeners Daniel Seghers war, eine Zeitlang in Hamburg und zuletzt in Berlin arbeitete, wo er 1679 verstarb. Er ist der Vater des obengenannten in Hamburg gebornen Othmar Elliger. Von ihm Stücke in der Dresdner Gall. — Die Franzosen preisen ihren Jean Bapt. Monnoyer (geb. 1635 zu Lille), dessen Sohn Antoine und den jetztlebenden Lyoner Meister Saint-Jean, der durch seine goldigen und durchsichtigen Früchte in den warmen und mannichfaltigen Tönen des Herbstes berühmt ist. — Bei den Engländern ist Miss Byrne als Fruchtmalerin namhaft. — Unter den Italiänern sind bedeutend: der bei Annibal Caracci gebildete Pietro Paolo Bonzi, genannt *il Gobbo da' Frutti* oder *il Gobbo da Cortona*, der Bucklige von C. (geb. 1570), von welchem tüchtige grosse Fruchtbilder z. B. in Alton-Tower getroffen werden, und der bei Antonio Ricci, detto Barbalonga, gebildete Agostino Scilla von Messina (1629—1700).

Fruchtmärkte, s. den Art. „Märkte."

Fructuosus, ein heil. Bischof von Taragona, wird sammt zwei Diakonen auf brennendem Holzstosse dargestellt. Dieser Kirchenhirt erlitt mit seinen geistlichen Helfern im J. 259 den Feuertod im Amfitheater zu Segovia.

Frühlingsfeier, Frühlingssonnenfest. Diese schöne Naturfeier war von uraltersher in ganz Norddeutschland und in den skandinavischen Landen gebräuchlich. In Sachsen erhielten sich Spuren davon bis in die neuesten Zeiten. Zu Jüterbock ward erst vor etwa zwanzig Jahren der Frühlingstempel, der auf dem Markte stand, eingerissen. Er war so gebaut, dass durch eine Oeffnung nach Osten die Sonne beim Aufgang in der Tag- und Nachtgleiche einen Stein beschien, der zum Altar gedient hatte. Vor wenigen Jahren noch feierten die Kinder im obern Meissnerkreise den Frühling durch das sogenannte „den Tod begraben." Sie liefen mit einer Strohpuppe umher, welche den Winter versinnbildete, sangen und tanzten dabei, wurden von den Vorübergehenden gern beschenkt, machten sich einen frohen Tag und warfen das Bild des Winters und Todes in einen Bach, der es, vom zerronnenen Schnee angeschwellt, mit sich fortriss. Diese unschuldige Frühlingslust wurde von Geistlichgesinnten zu heidnisch und von Alltagsprosaikern für nutzlos befunden, daher Abschaffung des Festes erfolgte. — Eine malerische Darstellung des Frühlingssonnenfestes, wie es die heidnischen Dänen feierten, hat man von Meister Lund in Kopenhagen. Es ist ein grosses Oelgemälde im grossen Gerichtsaale des Kopenhage-

ner Schlosses, — ein schönes Bild des schönen Festes, ganz von Morgenröthe angehaucht und von Freude belebt. Mädchen und Frauen, Jünglinge und Männer eilen auf einen Hügel, dem Sonnenaufgange zuvorzukommen, breiten ihre Arme aus mit der Lust junger Adler, die der Morgenröthe entgegenfliegen, und ein junges Weib, die der erste Sonnenstral anglüht und die wie zur Umarmung die Hände ausstreckt, gleicht einer Rose, die sich im Thau entfaltet. Auch ein blinder Greis, der die Sonne nicht mehr sehen kann, hat seine Hütte verlassen und erfährt von einem vorübereilenden Jünglinge, nach welcher Seite hin er Gebet und Morgengruss zu richten habe, wodurch die Blindheit auf eine rührende und dabei den sinnlichen schmerzhaften Eindruck, den jedes organische Gebrechen hervorbringt, mildernde Weise angedeutet wird.

Frühstückmalerei ist ein besondres Lieblingsfach der niederdeutschen (holländischen) Maler vom 17. Jahrhundert an, denen hierin auch einige Hochdeutsche, wie Mignon etc., welche ihre Richtung von Holland empfingen, mit Ruhm nachgefolgt sind. Die sogenannten Frühstücke (Darstellungen von allerhand Gegenständen des guten Geschmacks, welche in den Bereich der kalten Küche fallen) sind meist verständig angeordnet und in den schimmernden Speisen, Früchten und prächtigen Tischgeräthen mit behaglichster Sorgfalt ausgeführt. Ausgezeichnetes haben in diesem Fache geliefert: Willem Klaas Heeda (geb. 1594 zu Haarlem, gest. nach 1678), von dem man ein breit und meisterlich behandeltes Bild mit dem Künstlernamen im Landauerbrüderhause zu Nürnberg trifft; Jan Davidze de Heem (geb. 1604 zu Utrecht, gest. 1674 zu Antwerpen), von welchem derartige Bilder in verschiednen Gallerien vorkommen, in der Pommersfelder Gall. z. B. ein im Einzelnen höchst meisterliches, in der Haltung etwas buntes Frühstück, wobei ein Hummer und Muscheln mit lebendigen Papageien zusammengestellt sind; Alexander Adrieanssen (blühend um 1650), von dem man beglaubigte Bilder im Berliner Museum findet, und dem auch wohl das stattliche Frühstück unter Nr. 75 in der Landauersammlung zu Nürnberg, welches da für Heeda gilt, wegen der Art der klaren und breiten Behandlung beizumessen ist; A. van Beeke (blühend um 1650), von dem man Austernfrühstücke hat; Cornelis de Heem (geb. zu Utrecht um 1630), von ihm ein sehr zart behandeltes Fr. mit Obst in der Pommersfelder Gall. und ein Stück mit Austern, Zitronen etc. in der Wiener Gall.; Pieter Nason (blühend um 1670), von ihm ein feinst behandeltes Stück im Berliner Museum, zeigend auf einem mit grünem Teppich bedeckten Marmortische einen brillanten Goldpokal, eine Silberschüssel mit Früchten, ein halbgefülltes Champagnerglas, eine irdene Schale mit Pfeffergurken, ein Glas Wein und einen silbernen Teller mit Austern und Semmel; Willem van Aelst († zu Amsterdam 1679), von ihm in der Dresdner Gallerie ein Stück mit Austern, Zwiebeln und geschnittnem Häring, wobei Weinrömer als Tröster des Durstes stehen; Abraham Mignon, auch Minjon geschrieben († 1679 zu Wetzlar), von dem der Louvre zu Paris und die Gall. zu Pommersfelden die schätzbarsten Stücke besitzen, in letzter Samml. z. B. ein äusserst delikates Fr. mit landschaftlichem Hintergrunde, ein andres sehr vollendetes, jedoch kalttoniges Fr., ein drittes kräftigeres und dann ein verdienstliches, aber zu kaltes Schinkenfrühstück (auch ein Austernfr., welches hier für Corn. de Heem gilt, scheint Mignon anzugehören); Vigor van Heeda (geb. um 1660, † 1708), von dem ein Pastetenstück mit Wein in kostbaren Gefässen sich im Berliner Museum befindet; Elias van den Broeck († 1711), von dem die Wiener Gall. ein Stück mit Austern und Früchten hat; Rachel Ruysch (geb. 1664 zu Amsterdam, † das. 1750), welche noch durch Willem van Aelst unterrichtet worden, und von der man ein sehr delikat ausgeführtes Frühstück von einer dem Jan de Heem nahekommenden Kraft und Wärme in der Pommerfelder Gall. vorfindet. Aus unserm Jahrhundert sind drei Deutsche zu nennen: die Düsseldorfer Meister Wilh. Preyer, Jak. Lehnen und Joh. Wilms. Von Ersterm besitzt König Ludwig der Baier ein Hauptstück, darstellend auf einem Tische Brot, Rettig und Wurst nebst einem Glas Bier für den Durst.

Fruhwirth, K., ein Wiener Maler unsrer Zeit, der sich zwischen Genre und Stillleben bewegt. Auf der Wiener Ausstellung 1847 sah man von ihm eine Schilderung nach einer Erzählung von Boz: die kleine Nelly im Raritätenladen, welches halb dem Genre halb dem Stillleben angehörende Bild in letzter Hinsicht virtuos behandelt war. (Angekauft vom Wiener Kunstverein.)

von Frundsberg, Georg, der berühmte kaiserliche Feldhauptmann, der unter Maximilian I. und Karl V. Führer der deutschen Landsknechte war. Ein Chronist des 16. Jahrh. schildert diesen 1443 zu Mindelheim gebornen Kriegsmann wie folgt. „Frundsberg war ein grosser schwerer Mann, und an Gliedern also stark, wenn er den Mittelfinger der rechten Hand ausstreckte, dass er damit den stärksten Mann, so

sich steif stellte, vom Platze stossen konnte. Wenn ein Pferd daher gelaufen kam, konnte er es beim Zaum ergreifen und eilend stellen. Die grossen Büchsen und Mauerbrecher konnte er allein mit seinen starken Lenden von einem Orte an den andern führen, und wenn er vom Rosse stieg und ging, konnte man ihm nicht wohl folgen." Im J. 1521 war Er es, der auf dem Reichstage zu Worms dem zur Verantwortung vor Kaiser und Reichsständen erscheinenden Luther bei dessen Eintritte in den Saal auf die Schulter klopfte und den Muthspruch mitgab: „Münchlein, ist deine Sach von Gott, so wird sie bestehn, wo nicht, so wird sie untergehn!" Im J. 1527 führte Frundsberg mit dem Connetable von Bourbon das spanisch-deutsche Heer über Bologna zur Erstürmung Roms, ward aber bei San Giovanni (am 16. März) vom Schlage gerührt, worauf ihm Konrad von Bemmelberg im Kommando der deutschen Landsknechte folgte. Krank nach Ferrara gekommen, wurde Frundsberg von da nach seiner Heimath Mindelheim bei Memmingen gebracht, wo er am 20. August 1528 verstarb und in der Pfarrkirche beigesetzt ward. Hier sieht man noch sein Grabmal. Sein tapfrer Sohn Kaspar folgte ihm schon 1536. Der jüngere Sohn, Melchior, der bei Konrad von Bemmelberg geblieben, war bereits am 12. Januar 1528 in Rom gestorben und in Sta. Maria dell' Anima beerdigt worden. — Ein tüchtiges lebensgrosses Bildniss Georgs von Frundsberg kennt man von der Hand des jüngern Hans Holbein (im Berliner Museum). Von den Knieen an gesehn steht der gewaltige Krieger vor einer Nische dem Beschauer genüber. Er ist vollständig gepanzert und hält in der Rechten eine Hellebarde, während er die Linke in die Seite stemmt; eine breite mächtige Gestalt, auch in den Gesichtszügen bei grosser Gutmüthigkeit der Ausdruck höchster fysischer Gewalt; der Bart ist schon grau, im Uebrigen aber hat das Alter auf die ganze Gestalt noch keinen Eindruck hervorzubringen vermocht. Dies Holbeinsche Porträt ist bei allem trefflichen Detailverständniss mehr auf Gesammtwirkung berechnet; die Karnation ist warm und kräftig, der Vortrag gross, breit und frei. (Wahrscheinlich hat Holbein dies prachtvolle Bildniss um 1529 gemalt; dass es nach Frundsbergs Tode entstanden, wird eben daraus ersichtlich, dass es etwas frei als Karakterfigur behandelt ist.) — Siegert aus Neuwied, ein junger Meister der Düsseldorfer Schule, hat mit Glück die Scene geschildert, wie Luther ermuthigt durch den Zuspruch des Ritters Frundsberg, gottvertrauend in den Wormser Saal schreitet. Auch die Maler Martersteig von Weimar und Gustav König von Dresden haben diese Scene verbildlicht. Georg Frundsberg an der Spitze seines Kriegszuges in Italien ist der Gegenstand eines Oelbildes von Kolbe in Berlin, das nach der Ausstellung 1848 durch Verloosung in den Besitz des Oberkonsistorialraths Ribbeck gekommen. — Statuette des Frundsbergers in glänzendem Metall, nach dem Modell von Karl Alexy (einem jungen talentvollen Bildner aus der Zips in Ungarn) gegossen von Butschet, ciselirt von Sauter, — zu einer Suite von 15 Standbildern österreichischer Helden gehörig, welche der Freiherr von Hügel von genannten Künstlern besitzt.

Frutet, Francisco, ein aus den Niederlanden gebürtiger, in bester Schule in Italien gebildeter Kirchenmaler, welcher 1548 zu Sevilla blühte, also gleichzeitig mit dem hispanisirten Brüsseler Pedro Campaña. Sein Hauptwerk ist das berühmte zweiflügliche Oratorio de las Bubas in der Seviller Hospitalkirche St. Kosmas und Damian.

Fruytiers, Phil., ausgezeichneter Maler und Stecher aus Rubens Schule, geb. zu Antwerpen um 1620, war ob seines Kolorits selber von Rubens anerkannt und musste den Meister sammt Familie malen. Leider ist über das Künstlerleben dieses bedeutenden Zöglinges Rubens', der wahrscheinlich nach Spanien entwanderte, keine nähere Nachricht auf uns gekommen; nicht einmal sein Geburtsjahr ist sicher, sein Todesjahr aber ist völlig unbekannt. Auch sind die Gemälde seiner Hand, die weniger in grössern Oelbildern, vielmehr in Miniaturen und Wassermalereien bestanden haben sollen, leider verschollen, und nur einige Stiche legen noch Zeugniss ab von seiner glänzenden zeichnerischen Kraft. So hat man von ihm das Bildniss des Bischofs Mar. Ambr. Capello, eines Dominikaners, Halbfigur im Lehnstuhle, mit der Zueignung an *Don Alphon. Perez de Viveo* und der Unterschrift: *pictor et sculpt. Philip. Fruytiers* (ein grosses und von der grössten Kunst der Radirnadel zeugendes Blatt), und das Porträt des Jakob Edelheer van Lawain, eines der Zehner der Belgischen Kammer, Halbfigur in einem Zimmer mit landschaftlichem Hintergrunde, nebst der Bezeichnung *Phil. Fruytiers ad vivum fec.* (ein sehr grosses Blatt von der herrlichsten Zeichnung, Wahrheit und Vollendung).

Fuchsbilder. — Vorzügliche Darstellungen der Füchse hat man von folgenden Meistern: Hans Holbein d. Jü. (1498—1554), von dem man noch durch einen alten holzschnittähnlichen Kupferschnitt eine Fuchsjagd kennt, wie er sie etwa in oder an einem Hause zu Luzern oder Basel an die Wand gemalt hatte; Frans

Snyders (1579 — 1657), von dem man ein grosses Gemälde: „zwei Füchse in ebener Gegend von fünf Hunden verfolgt“ in der Wiener Gallerie vorfindet; **Albert Flamen** (blühend 1639 — 1664), welcher Maler in einer Radirung von hoher und zarter Vollendung eine **Gruppe von vier Füchsen** dargestellt hat, wo einer ein Huhn zerfleischt und Bauerhütten und Gehölz den Hintergrund bilden, Blatt von 6 Zoll 2 Lin. Breite und 3 Zoll 4 Lin. Höhe, mit der Schrift: *Vulpes, les renards*, und der Bezeichnung: *Alb. Flamen fec. c. pr.;* — **Franz Roshoof**, auch Rosenhof, Rösler, Rosellus und Roster genannt (blühend um 1660), dessen Meisterstück: „der lauernde Fuchs hinter dem grimmig neben einem ausgeweideten Lamme stehenden Wolfe“ in der Münchner Pinakothek gesehn wird; **Kristof Pauditz** (gest. um 1670), von welchem derselbe Gegenstand, wobei aber noch eine Elster zusieht, lebensgross behandelt ward (dies Gemälde befindet sich ebenfalls in München und soll im Wettstreite mit Roshoof entstanden sein; der **Neid des Fuchses** und die **Gier des Wolfes** sind auf beiden Tafeln bis zum Erstaunen geschildert, nur die Behandlungsweise ist verschieden; beide Bilder wären ganz des höhern Platzes einer öff. Gall. würdig, wenn das Eckelhafte des ausgeweideten Lammes vermieden wäre); **Aldert van Everdingen** (1621 — 1675), der die trefflichen 57 Blätter zum Reinecke de Vos, der berühmten Fuchslade des Henrick van Alkmaar, geschaffen hat; **Ferd. van Kessel** (geb. zu Antwerpen 1660), von dem ein Bildchen auf Kupfer in der Wiener Gall. anzieht: Landschaft mit der Fabel vom Fuchse, der den Storch bewirthet; **Al. Fr. Desportes** (1661 — 1743); **Fil. Ferd. v. Hamilton** (geb. zu Brüssel um 1664, † zu Wien um 1750), von dem man einen vier Truthühner belauschenden Fuchs in der Wiener Gall. sieht, Bild aus dem J. 1722; **Jean Bapt. Oudry** (geb. zu Paris 1686, gest. zu Beauvais 1755), von dem man ein namhaftes Gemälde und Aetzblatt mit der Schilderung eines von Hunden erhaschten Fuchses kennt; **Joh. Elias Ridinger** (1695 — 1767), von welchem Meister ein Blatt mit Fuchsjagd, ein andres mit Füchsen, welche Wildgänse abfangen, und andre Blätter mit Füchsen in den mannichfaltigsten Bewegungen bekannt sind; **H. Alken**, nach welchem Engländer vier Blätter „Hauptmomente der Fuchsjagd“ durch Thomas Sutherland gestochen wurden; **R. B. Davis**, nach welchem ders. Stecher zwei grosse Blätter mit Fuchsjagden gebracht hat; **Friedrich Bürde** (geb. zu Breslau 1792), von welchem an der Berliner Akad. wirkenden Thiermaler und **Thierbildner** die schöne Rundarbeit zu erwähnen ist, welche einen Fuchs darstellt, wie er eine wilde Ente auf ihrem Neste erhascht, während die Jungen derselben entwischen; **Edwin Landseer** (geb. um 1798); **Kristian Holm** (geb. zu Kopenhagen 1803); **Wilhelm Kaulbach** (geb. zu Arolsen 1804), dessen Fuchsschilderung in seinen klassisch zu nennenden Illustrationen zu Goethe's Reinecke Fuchs unübertrefflich ist; **Karl Friedr. Schulz** in Berlin (geb. 1804), von dem man eine Füchsin, die mit ihrem Raube zum Baue geht, und einen Jäger, welcher den Fuchs abstreift, in Steinzeichnungen von K. Devrient und Haun kennt; **Jul. Karl Schulz** in Berlin, nach welchem W. Devrient das „Fuchsgraben“ und die „Fuchskanzel“ steingezeichnet hat; **Josef Kirchmair** in München (geb. 1806), nach welchem J. Bergmann eine Fuchshetze, den Jäger am Fuchsbau und den Fuchs im Eisen steinzeichnete; **Friedr. Gauermann** in Wien (geb. 1807), **Lachenwitz** in Düsseldorf u. A. m.

Fuchsschwanzstreichen findet man dargestellt in einem musivisch aus verschiedengefärbten Hölzern zusammengesetzten Bildwerke auf einer der kreisrunden Seitenflächen einer im neuen Berliner Museum befindlichen Pulverflasche. Dies der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. angehörende Bildwerk zeigt eine aufrecht stehende nackte Jungfrau, welche in der einen Hand einen Kamm hält, in der andern den Schwanz eines Fuchses, den sie zwischen ihren Schenkeln festklemmt und der sich vergebens zu befreien sucht. Hinter ihr ist ein Gehäg, über welches ein Mann hereinschaut und auf welchem eine Eule sitzt. Am Himmel sieht man den guten Mond. Man erinnert sich bei diesem Bildwerke an das ältere Wappen einer Adelsfamilie, wo eine nackte Jungfer auf einem Fuchse reitend vorgestellt war und die kaustische Beischrift stand: „Pfui Teufel, wie rasen die Flöhe!“;

Fucinersee (*Lacus fucinus* bei den Römern, *Lago di Celano* bei den Italiänern), Landsee in der neapolitanischen Provinz *Abruzzo ulteriore II.*, unweit der päpstlichen Grenze, 32 Miglien lang und gegen 6 Miglien breit. Er liegt **immitten der mächtigsten Gebirgserhebung des Apennin**, welche selbst wiederum die Mitte der italischen Halbinsel bildet, in der Erstreckung von etwa 41° 56′ — 42° 2′ nördlicher Breite, und 11° 17′ — 11° 26′ östlicher Länge von Paris. In der That liegt er so völlig in der Mitte der Halbinsel, dass man, auf dem ihn durchschneidenden 42. Meridiane die directe Entfernung messend, dieselbe bis zu der Küste sowol des tyrrhenischen als des adriatischen Meeres ganz gleich, nämlich etwa 17 geographische

Meilen findet; ebenso beträgt die geringste Entfernung nach beiden Meeren in directem Abstande die gleiche Zahl von Meilen, nämlich 11, auf der Seite des tyrrhenischen Meeres bis zum innersten Winkel des Golfs von Gaëta, auf der des adriatischen bis zu der Mündung der Pescara. Ebenso wird eine durch die Mitte der Halbinsel, ihrer Längenstreckung nach, von dem nördlichen Apenninenjoche, welches dieselbe von der Lombardei trennt, bis zum südlichen Winkel des tarentinischen Meerbusens gezogene Linie durch den Fucino in zwei gleiche Hälften von etwa 50 geografischen Meilen getheilt: sodass in der That dieser See bei den Alten mit grösserm Rechte verdient hätte, der Nabel Italiens genannt zu werden, als die unbedeutende Lache der cutilischen Wasser, welche viel zu weit gegen Norden liegt. Kaiser Claudius liess wegen des periodischen Anschwellens des Fucinus einen Emissar (wovon die Spuren noch bei Avezzano zu sehen) graben, zu welchem Zweck er elf Jahre hindurch 30,000 Mann verwandte, wiewohl vergeblich, da der Abzugskanal zu hoch angelegt war. So mussten auch die unter Trajan und Hadrian und noch später gemachten Verbesserungsversuche scheitern. Hauptanwohner des Sees waren die Marser. (Vergl. Gustav Kramers Schrift: *Der Fuciner See. Ein Beitrag zur Kunde Italiens. Berlin, Nicolai.* 1839. Diese sehr interessante Monografie belehrt uns bündig über den See und den Versuch ihn in den Tiber abzuleiten, gibt Kunde von der innern Beschaffenheit des Kanals, von den Arbeiten zur Ausräumung desselben in der Neuzeit etc. etc. Beigegeben sind zwei nach Rivera und Rizzi-Zannoni schön lithografirte Karten.) — Schönste Aussicht vom Städtchen Alba aus, bei welchem sich Ueberreste aus Römerzeit vorfinden.

Fues, Friedr. Kristian, geb. zu Tübingen 1772, studirte unter Harper und Hetsch zu Stuttgart, ward später Professor an der Nürnberger Kunstschule und erwarb sich in mehren Zweigen der Malerei, besonders im Bildniss, einen ehrenvollen Namen. Sein Tod erfolgte 1836. — Im J. 1824 malte er den „Minnesinger", die „Familie eines alten Ritters in der Burghalle" und einen schwäbischen Bauerntanz. Die beiden erstern Bilder befinden sich in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg, wo auch von Fues ein „lachender Bauer an einem von Weinreben umrankten Fenster" zu sehen ist. Im J. 1826 malte er die Porträts von neun durch Stiftungen verdienstlich gewordnen Nürnbergern für den kleinen Rathhaussaal. Nach Karl Heideloffs Angabe sind von ihm die beiden Altarflügel mit Kaiser Heinrich und der Kaiserin Kunigunde gemalt worden, welche man in der Egloffsteinschen Kapelle der erneuerten Nürnberger Jakobskirche sieht.

Füger, Heinrich, ein Predigersohn aus Heilbronn in Schwaben, geb. 1751, gest. als Oberleiter der Wiener Kunstschule am 5. Nov. 1818. Sein erster Lehrer war der Hofmaler Guibal zu Stuttgart; dann studirte Füger bei Oeser in Leipzig, zeichnete zwei Jahre in der Gall. zu Dresden und ging über Wien, wo er grosse Gönner fand, nach Italien. Nach fünfjährigen Studien zu Rom besuchte er Neapel, wo er zwei Jahre verlebte und von wo er 1783 nach Rom zurückging. Hier traf ihn sofort die Berufung nach Wien, wo er auf Vorschlag des Fürsten Kaunitz im Nov. 1783 Sambachs Stellvertreter im Direktorat der Maler- und Bildhauerschule ward. Nach Sambachs Tode 1795 fiel ihm endlich das volle Direktorat zu. Unzählige Bildnisse und Geschichtbilder gingen aus seiner rastlosen Hand hervor. Seine historischen Gemälde lassen ihn als Mitstrebenden des berühmten Carstens und hie und da auch als einen Hinneigenden zu Louis David erscheinen, doch fehlte ihm das bedeutsame Talent, daher auch seine besten Werke kein unbedingtes Lob beanspruchen können. In der Burgkapelle zu Wien ist sein theurer Johannes, der mit 1000 Dukaten bezahlt ward, und in der Staatsgallerie daselbst sieht man drei Historien von ihm: die Beklagung des todten Abel (gemalt 1799), den Täufer ruhend auf der Erde, unter Händefalten gen Himmel blickend (gem. 1811), und die Magdalene in düstrer Landschaft ruhend (gem. 1816). Zur Messiade Klopstocks lieferte er 20 Kreidezeichnungen, die in den Besitz des Grafen Fries kamen. John stach sie in Punktirmanier für die Göschensche Prachtausgabe der Messiade. Sieben jener Zeichnungen erhielt man in Originalgrösse gestochen von Leybold und zwei ebenso von Albert Reindel.

Fugger-Bildnisse. — Ein Ritratto von dem 1511 verst. Giorgione ist leider verschollen. Vasari erwähnt dies Bild im Leben des Giorgione mit den Worten: „ein Kopf in Oel, von ihm gemalt, befindet sich in meinem Zeichnungsbuche; er stellt einen Deutschen aus der Familie Fugger dar, einen der reichsten Kaufleute jener Zeit im Tuchgewölbe der Deutschen (zu Venedig), und ist bewundernswürdig schön." — Bildniss des Grafen Raimund Fugger (mit starkem Barte, in schwarzem Kleide, mit breitem Sammetkragen und schwarzem Barett, mit der Rechten auf sich deutend) von dem 1530 verst. Venezianer Vincenz Catena, Nr. 32 im Berliner Museum. — Bildniss Jakob Fuggers des „Reichen", in schwarzer Kleidung, mit goldgelber

Mütze, auf Holz und grünen Grund gemalt von dem 1540 verst. Hans von Kulmbach, einem Meister aus Dürers Schule. Nr. 557 im Berliner Museum. Wir sehen hier einen der bedeutendsten Männer jener deutschen Mediceerfamilie in bedeutsamer Darstellung. Aeltliches, aber feines und kluges Gesicht, mit offener Stirn und scharfen Augen. Die Auffassung ungemein fein und individualisirend. — *Fuggerorum et Fuggerarum imagines*, gestochen und verlegt von Dominik Custos, einem von Antwerpen nach Augsburg übergesiedelten Sohne Pieter Baltens. Erste Ausgabe von 1593, mit 64 Bildnissen. Die zweite Ausgabe, vermehrt mit Porträtblättern von Lukas und Wolfgang Kilian (den Stiefsöhnen des Custos, der die Wittwe Barthel Kilians geheirathet hatte), erschien bei A. Aperger.

Fuggerkapelle, die Begräbnisskapelle der Fugger in der St. Annenkirche zu Augsburg. Jakob Fugger der Reiche liess sie, dem Chore der Kirche genüber, sammt der Orgel darüber erbauen und soll dabei einen Aufwand von mehr denn 160,000 Gulden gemacht haben. Sie ist von kostbaren Marmorarten in italischem Geschmack ausgeführt. Ihre Hauptzierde sind vier sehr grosse (laut inschriftlicher Angabe zwischen 1506 — 1524 geschaffene) Bildwerke in Solenhofer Kalkstein, wovon die beiden äussersten in grosser Ausführlichkeit die Familienwappen der Fugger, die beiden mittlern Simsons Erschlagung der Filister mit dem Eselskinnbacken und die Auferstehung des Heilands darstellen. Sie sind nach malerischem Principe angeordnet und etwas manierirt in Motiven und Zeichnung, dabei aber sehr fleissig gearbeitet.

Führich, Josef, geb. im J. 1800 zu Kratzau in Böhmen, Professor an der Wiener Kunstschule, bedeutender Historienmaler, entschiedener Mitstrebender Overbecks und andrer alleinseligmachender Frommmaler. Ueber sein Leben, seinen Bildungsgang und seine Tendenzmalerei hat er selbst berichtet in dem auf 1844 erschienenen Prager Taschenbuche „Libussa", auf welches literarische Selbstporträt wir einfach verweisen. Seine frühesten Leistungen gehören der Romantik an; es sind Bilder nach Tasso's befreitem Jerusalem, welche er neben Overbeck in der Villa Massimi beim Lateran *al fresco* gemalt hat. Sie schildern 1) den Rinaldo, wie ihm die Truggestalt Armidens erscheint, 2) die Armida in der Schlacht zwischen dem kristlichen und ägyptischen Heere, und 3) die Besitznahme vom Tempel zu Jerusalem. Von andern Arbeiten Führichs im Romantischen sollen nur angeführt sein die schönen Zeichnungen zu Wilh. Waiblingers Märchen von der blauen Grotte („Manfreds Luftreise" und „Manfred vom Delfin in die blaue Wundergrotte der Insel Capri getragen", beide gestochen von Ernst Rauch in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland) und die funfzehn Originalradirungen zu Ludwig Tiecks Genovefa. Aus der Hauptmasse der Führichschen Bilder, welche der Nazarenerrichtung angehören, heben sich hervor: Jesus auf dem Gange nach dem Garten, mit zur Erde gekehrtem Blicke, den Johannes an der Hand habend und von Petrus und Jakobus gefolgt (entworfen zu Rom 1827); Josua mit seinem Heere, dankend aufwärts blickend, während die Mauern Jericho's einstürzen (ebenfalls 1827 entworfen); die trauernden Juden (Gemälde aus dem J. 1837, auf Stein gezeichnet von Hanfstängl, Prager Kunstvereinsblatt in qu. Royalfolio); die Menschwerdung Kristi (steingezeichnet durch Krist. Becker, grosses Bl. im Verlage von Jul. Buddeus zu Düsseldorf); Boas und Ruth (Gemälde bei Hrn. Karl David zu Prag, steingezeichnet von E. F. Leybold in dem Blätterwerke „Kristliches Kunststreben in der österreich. Monarchie"); die heil. Gudula (Gemälde bei Hrn. G. Saxinger zu Prag, steingezeichnet von M. Stohl in vorgen. Blätterwerke); der Gang nach dem Oelberge, und die heil. Filomena (durch Steinzeichnungen von E. F. Leybold in dems. Werke bekannt); Kristus beim Sturme im Schiffe (steingezeichnet durch E. Schaller); neun Blätter zum Vaterunser mit Text von A. Müller, und elf Blätter „Triumf Kristi" (vom Maler selbst radirt); Gottvater auf Wolken sitzend und von Engeln umgeben, wie er mit dem Finger die Gebote dem Moses auf die steinernen Tafeln schreibt (Gemälde auf Holz, oben gerundet, 10 Zoll hoch, 1 F. breit, in der Staatsgallerie zu Wien); die Wolkenerscheinung kämpfender Reiter, wodurch die Bewohner Jerusalems, kurz vor Einnahme der Stadt durch Antiochus Epiphanes, erschreckt werden (bezeichnet: *Jos. Führich pinx. A. D.* 1844, auf Leinwand, hoch 4 F. 7 Z., breit 3 F. 3 Z., in ders. Gall.); die beiden trauernden Jünger auf dem Wege nach Emmaus, denen unbemerkt der Herr sich naht, Versinnbildung des Spruches: „Selig die Trauernden, denn sie werden getröstet werden!" (Gemälde auf der Wiener Ausstellung 1844); der Kreuzweg oder die Leidensgeschichte Kristi (Fresken an den Seitenwänden der von Rösner 1845 erbauten Nepomukkirche in der Jägerzeil zu Wien); die vierzehn Stationen des Kreuzweges auf dem Laurenzberge zu Prag (gestochen durch Zelisko und Skala); der „Traum des Jesusvaters Josef", wo man das Kristkind in der Wiege und daneben die betende Madonna (hier einmal ohne Händefalten) sieht, während links Josef im Schlafe liegt

und vom Engel zur Flucht aufgerufen wird (ein biblisches, anheimelndes Bild von zarter Empfindung und voll Schönheitsinnes im Ausdrucke, glücklich in marcantonischer und dürerscher Weise gestochen von A. Petrak, ein im Arnoldischen Kunstverlage zu Dresden erschienenes Blatt); die Pietà: der Kristusleichnam am Fusse des Kreuzes, mit dem Kopfe im Schoose der Mutter ruhend, die ihr völlig verhülltes Haupt über ihn beugt und ihn mit den Armen umschliesst, während Johannes mit verschränkten Händen neben ihr knieend weint und Magdalena sich über die Füsse des Heilands geworfen hat, um die Wundmale zu küssen (eine wenig oder gar keinen Schönheitsinn offenbarende Composition, die Darstellung unglaublich hart, aber die darin herrschende Empfindung so kräftig und wahr, dass man nicht ohne Bewegung auf das Bild sehen kann und sich am Ende mit Allem aussöhnt, was anfangs zurückstösst, — gestochen in dürerscher Weise von A. Petrak mit feinem Gefühl für die Zeichnung und geschmackvoller Führung des Grabstichels, ebenfalls im Arnoldschen Kunstverlage erschienen); Gang der Hirten zur Krippe (Gemälde auf der Wiener Ausstellung 1847, angekauft vom dasigen Kunstvereine) etc. — Führich vertritt mit Kupelwieser zu Wien jene Richtung, in welcher Overbeck zu Rom gewissermaassen den Malerpapst abgibt. Der Ernst der römisch-deutschen, von einer starken Jüngerschaft weitergetragnen Schulrichtung wäre wohl anzuerkennen, wenn er nicht ins Frömmelnde und sogar ins Bigotte überginge und sich nicht mit einer gewissen Verachtung der schönsten Errungenschaften der Malerei verbände. Die Häupter jener Richtung, welche sich als eine Reaktion in der Kunst herausstellt, begreifen nicht oder wollen nicht begreifen, dass das Kristenthum auch in der Kunst nur ein gesundes ist, wenn es sich nicht vom Leben entfernt. Ihre Vernunft, wenn sie nicht die Gefangene ihres Glaubens wäre, müsste ihnen sagen, dass die kristliche Kunst keine andere Aufgabe haben kann als das kristliche Leben in seinen mannichfaltigsten Erscheinungen vom tiefsten Ernst bis zur naivsten Heiterkeit zu schildern, und zwar unter den Bedingnissen der Schönheit, unter welchen allein die Kunst ihren Namen verdient, dass sie aber mit jedem Schritte, den sie in das Doktrinengebiet des Abstrakten und Mysteriösen thut, sich entweder auf Sand oder in die Luft begibt. Wohl hat Führich, gleich andern Mitstrebenden, in einzelnen Leistungen auch der ächten Kunst Rechnung getragen, aber dass seine kunstwürdigen Leistungen gegen die trostlosen hyperkatholischen in der Minorität geblieben sind, das ist um so betrübsamer, da er unsre berechtigte Hoffnung auf unsterbliche Blüten seiner Kunstkraft dadurch zerstört hat. In Führichs Historien, die seine Nazarenertendenz offenbaren, tritt nichts frisch ins Leben, denn immer steckt da eine mystisch-symbolische Beziehung dahinter, die auf Etwas deutet, was zur Kunst nicht gehört. Seine Zeichnung ist zu viel stylisirt und die Farbenbehandlung dadurch gehemmt; die Farben selbst aber sind viel zu roh und nicht mit der gehörigen künstlerischen Durchdringung aufgetragen. In den Gesichtern ist zu wenig Belebung, zu wenig Wahrheit, daher sie leicht ans Grimassenhafte streifen; sie sind zu sehr nach einem Typus, vornehmlich seine Kinder, die ganz an Overbeck erinnern. Er hat sich bei seiner religiösen Befangenheit in einen Sonderstyl hineingelebt, der ihn von den wahren Elementen des Katholicismus, den er doch vertreten will, nur entfernt. Der einmal erworbene Styl, in welchem er sich abgeschlossen hat, kostet zwar weniger Mühe und erspart Naturstudium, entschädigt uns aber nicht für das warme frische Leben, was damit aufgegeben ist. — Führichs ausgezeichnetster, ihm nicht in den Fehlern nachfolgender Schüler ist der ebenfalls aus Kratzau in Böhmen gebürtige Geschichtmaler Kandler.

Fukher, Wolfgang, Hofmaler des Bamberger Fürstbischofs Melchior Otto Voit von Salzburg, arbeitete um 1644 für die Wallfahrtskapelle Gügel (3 Stunden von Bamberg, in der Nähe des Giechschlosses) das Hochaltarbild mit der Himmelfahrt Mariens, welches in rubensischer Art ausgeführt ist und in manchen Reisebeschreibungen dem Rubens selber zugeeignet wird.

Fulda, kurhessische Provinzialhauptstadt am gleichnamigen Flusse. Der geschichtliche Ruhm Fulda's gründet sich auf das 744 durch den Abt Sturm (Gefährten des Bonifaz) begründete Benediktinerkloster, das in Verbindung mit einer grossen Schule zu ausserordentlicher Bedeutung erwuchs. Im J. 968 ward der Abt von Fulda Primas über alle Aebte Deutschlands und Frankreichs, und im J. 999 erhielt derselbe durch Papst Sylvester II. sogar das Recht Kirchenversammlungen abzuhalten. Die Macht des Klosters stieg so hoch, dass die Aebte gefürstete wurden. 1752 ward Fulda zum Bisthum.

Kunstgeschichtlich wird bemerkt, dass hier ein Mönch Bruno zur Zeit Kaiser Ludwigs des Frommen die grosse Chornische der Kirche ausmalte und dass der berühmte Rhabanus Maurus († 856) sehr bedeutend auf die Kunstbelebung im Kloster wirkte. In diesem Manne war die ganze Bildung seiner Zeit verkörpert; zu den

Malereien der Kirche gab er die Ideen und die Anordnung; unter seiner Leitung entstand auch eine Buchmalerschule. Im 10. Jahrh. zeichnete sich besonders die Regierung des Abtes Werner aus (969—982); damals ward am Gewölbe über dem Hochaltare der „Alte der Tage" auf dem Throne zwischen den vier evangelischen Gethieren nach der Vision Ezechiels dargestellt, welches Gemälde noch im vorletzten Jahrhundert in fast ungeschwächtem Farbenglanze zu sehen war. — In der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wirkte zu Fulda der Maler Hans Brosamer, der wenig durch Gemälde, weit mehr durch seine Kupferstiche und Holzschnitte bekannt ist. —

Von der im J. 822 erbauten Abteikirche hat sich nichts erhalten; die heutige Hauptkirche (mit dem Grabe Winfrieds und vielen Denkmalen) ist ein moderner Bau, welcher aber eine Statue Karls des Grossen am Aeussern und bemerkenswerthe Säulenkapitelle im Innern als Ueberreste aus dem 14. Jahrh. aufweist. Erhalten ist nur, wiewohl mit manchen Zusätzen, das jetzt dem heil. Michael geweihte Kirchlein auf dem Klosterkirchhofe: eine Gruftkirche (Krypta), welche vom Mönche Rachulf 821 bis 822 unter Abt Egil erbaut und womit im J. 1092 unter Abt Rudhart ein Langhaus verbunden ward. Der Bau des 9. Jahrh. ist kreisrund und besteht aus zwei gewölbten Stockwerken, das untere mit einer plumpen ionischen Säule in der Mitte und eingefasst durch einen Umgang von acht Säulen, das obere gleichfalls mit einem Säulenkreise und einem gewölbten Umgange, über den sich die kreisförmige Kuppel erhob. Vergl. Boisserée: Denkm. der Bauk. S. 1, und Schnaase: Gesch. der bild. K. im Mittelalter, I. S. 493 f. — In der Dombibliothek das von den Friesen zerstochene Evangelium des heil. Winfried, und auf öffentl. Platze das neue Riesenstandbild dieses Apostels der Deutschen, in Erz gegossen nach dem 1836 vollendeten Modelle von Werner Henschel. — Das Seminar mit Gemälden. — Der Kalvarienberg mit dem Bonifazbrunnen.

(*Ornament aus dem Kloster.*)

(Das schöne Ornament byzantinischer Art, welches wir hier im Holzschnitt mittheilen, wurde im ehemaligen, grossartig erbauten Kloster unter fürchterlicher Uebertünchung entdeckt.)

Fuldabrücke bei Guntershausen. Diese grosse Brücke auf der sogenannten Friedrich-Wilhelms-Nordbahn zählt zu den merkwürdigsten Werken der Eisenbahnbaukunst. Eine Ansicht dieses Brückenbaues hat man in einer kräftigen Steinzeichnung von W. Ammon nach einer Aufnahme von Friedrich Müller.

Fulgentius, ein obskurer Heiliger. Dargestellt ist er z. B. in einem Gemälde von David Vinckebooms in der Staatsgallerie zu Wien. Man sieht da den Heiligen sitzend vor einer Grotte, in welcher sein Gefährte die Lichter auf einem Altare anzündet; rechts öffnet sich die Aussicht in eine niedrige Landschaft am Meere, woher zwei Mönche herankommen. (Bild auf Kupfer, 9½ Z. hoch, 1 F. 1 Z. breit.)

Fulginas, latein. Bezeichnung eines Fulginers, eines aus Fuligno (Foligno) Gebürtigen. So nennt sich der berühmte Kirchenmaler Niccolò Alunno von F. auf seinen Gemälden „*Nicholaus Fulginas*", z. B. auf dem grossen (1464 geschaffnen) Altarwerke mit der Marienkrönung, welches jetzt in der neuen Gemäldesammlung des Lateran gesehn und zu den werthvollsten Schätzen altitalänischer Kunst gezählt wird.

Fuligno (das *Fulginium* oder die *Fulginia* der Römerzeit), s. „Foligno."

Fulla, s. unter „Frigga."

Füllhorn, Fruchthorn, Attribut der *Abundantia, Fortuna, Opulentia, Pax* (Eirene, Irene), *Victoria* (Nike) und der *Tellus* oder *Terra* (Gäa), ferner des Harpokrates, Triptolemos etc.

Fullonica, römische (altitalische) Benennung eines Waschhauses oder einer Walkerei. Ein solches Haus aus römischer Zeit hat sich bis heute erhalten; dies ist die Fullonica, welche man hinter dem Hause des tragischen Poeten zu Pompeji aufgegraben hat. Hier sehen wir an einem Pfeiler, zur Seite eines Springbrunnens, Gemälde, welche uns belehren, wie die Alten die Wäscherei betrieben. Die

Hausfrau gibt der Aufseherin Wäsche zur weitern Besorgung; einige Leute treten die in einem Kessel eingeweichte Wäsche und reiben sie zugleich mit den Händen; andere hängen sie an einer Stange auf und streichen sie mit einem messingenen Streicher, der die Form eines grossen Kammes ohne Zähne hat. Daneben stehen geflochtene Körbe und eine Presse mit einer Schraube, in Form unsrer Serviettenpressen. Keinen noch so unbedeutenden Raum liessen die Alten ohne heitern Schmuck, so dass man auch in der gewöhnlichsten Umgebung an etwas Höheres und Bedeutsames erinnert wurde. So finden wir denn in den Zimmern der Wäscherei einen Wagen der Juno mit Pfauen und Scepter und einen zweiten der Diana mit Hirschen und einem Bogen darauf. Diese Bilder haben, wie so vieles andere, leider schon sehr gelitten. Dagegen hatten sich mehre Waschgeräthe, einige Glasfläschen mit Flüssigkeiten und sogar eine Art Seife in einem gewölbten Zimmer erhalten. (Hinter dieser pompejanischen Fullonica tritt man in ein andres geräumiges Haus, zu welchem ein Garten mit einem reich mosaicirten Nischenbrunnen gehört, von welchem letztern es den Namen Casa della Fontana erhalten hat.)

Fulvia, Name mehrer in geschichtliche Erwähnung kommender Römerinnen, z. B. die Tochter des M. Fulvius Flaccus und Gemahlin des Publius Lentulus, deren Sohn Lentulus Sura war; die Gemahlin des Antonius, welche bei Cicero Tusculana zubenannt wird, und die Gemahlin des Kaisers Constantin, welcher die Wohnungen der Lateraner auf dem Cälius zu Rom gehörten, die durch ihren Gemahl ums J. 323 unsrer Aera dem Bischof Sylvester geschenkt wurden, wodurch das Papat zum ersten Besitz kam. Constantins Gemahlin war eine Tochter des Kaisers Maximinianus; ihre volle Benennung war Flavia Maxima Fausta. Vergl. Eckhels *Doctr. Num. Vet. VIII. p.* 98 *sq.* Diese Flavia, die abwechselnd auch als Fausta angeführt wird, findet man wie auf Münzen so auch auf Gemmen dargestellt, z. B. mit ihrem Gemahl zusammen auf dem namhaften Sardonyx von sorgfältiger Arbeit, der sich in der kais. Gemmensammlung zu Petersburg befindet. S. *Mongez, pl.* 61. 5. — Unsere Zeit rühmt sich einer Künstlerin *Fulvia*, welche als Landschafterin in Italien blüht. Sie trug mit einem Bilde 1845 den Mailänder Concurspreis davon.

Fulvius Nobilior, Marcus, ein namhaftes Glied des in der Geschichte der römischen Republik berühmten Geschlechts der Fulvier von Tuskulum. Dieser M. Fulvius Nob. (zu unterscheiden von einem gleichnamigen Aeltern, welcher im Jahre Roms 455 Militärtribun war, und vom gleichnamigen Sohne, der als Konsul im Jahre Roms 595 die Ligurer besiegte) war im J. d. St. 557 Aedilis curulis und im J. 559 Prätor in der Hispania ulterior, wo er glücklich kriegte und nach zwei Jahren triumfirend heimkehrte. Im J. Roms 563 ward er Konsul und bekam Aetolien zur Provinz. Hier nahm er den festen Ort Ambrakia ein, unterwarf die Aetoler und brachte die Insel Kefalonia unter römische Herrschaft. Ihm ward der Triumf zuerkannt, wovon Livius im 39. Buche ausführlich berichtet. Laut einer Stelle in Gellius' attischen Nächten tadelte ihn M. Cato, dass er die Soldaten geringer Ursachen halber mit Kränzen beschenkt habe, und laut Cicero's Tuskulanen tadelte derselbe Gestrenge, dass Fulvius den Dichter Ennius, seinen Freund, mit in die Provinz genommen. (Eine zu Tuskulum gefundne Inschrift bezieht sich auf das Konsulat des M. Fulvius und die durch ihn erfolgte Unterwerfung der Aetoler. Vergl. Orelli's *Inscr.* Nr. 562. Die Inschrift befindet sich auf einem Piedestal, worauf die Bildsäule des Konsuls, durch die Tuskulaner zu Ehren ihres Landsmanns errichtet, gestanden haben mag. Vergl. Chr. Müller: Roms Campagna, B. II. S. 12.) Im J. der St. 573 ward er Censor zugleich mit M. Aemilius Lepidus, dem Pontifex Maximus, mit dem er bisher in Feindschaft lebte und sich jetzt wieder versöhnte. (Die Versöhnung der römischen Censoren Lepidus und Fulvius findet man im Saale des Konsistoriums zu Siena *al fresco* dargestellt von dem 1549 verst. *Domenico Beccafumi.* Vergl. *Etruria pittrice, t. I. tab.* 49. Agincourt: Denkm. der Malerei, Taf. 200, Nr. 3.) M. Fulvius Nob. war es, der die Basilica Fulvia auf dem Forum Romanum errichtete und im Circus Flaminius die Aedes Herculis Musarum herstellte, in welchem Tempel die Fasti der Fulvier (auf steinernen Tafeln eingegrabene Geschichtskalender) sich befanden.

Fumi, Rauchzeichnungen. Seit mehren Jahren pflegten die zu Rom lebenden deutschen Künstler, wenn sie Abends in der Trattoria bei froher Laune waren, die leergegessnen Teller umzukehren und deren Rückseite über dem Licht anzuschwärzen, um Karikaturen und andre lustige Gegenstände mit dem Zahnstocher auf der angeschwärzten Fläche einzuritzen. Landschafter wählten gewöhnlich Mondscheineffekte, da sich diese am Besten für das Material eignen, denn immer muss da die eingeritzten Striche weiss auf schwarzem Grunde stehen, das Licht mit dem Stifte herausgenommen werden. Man ging nun selbst so weit, von einer solchen Par-

zellanplatte einen Abdruck zu nehmen, indem man das Papier, was dazu dienen sollte, vorher durch Wein zog, dann wieder abtrocknete, sodass es eben noch feucht blieb, dasselbe auf den Teller und darüber eine Serviette legte, welche mit einem Löffel wie mit einem Polirstahle gestrichen ward, damit das unterliegende Blatt sich genau auf die Zeichnung presse. So erhielt man einen aquatintähnlichen Abdruck, der mit dem ital. Ausdrucke *Fumo* bezeichnet ward. Freilich gelang es nie, mehr als einen solchen Bildabdruck von der Platte zu erhalten, denn diese wurde zugleich durch die Manipulation verwischt. Dass man indess durch eine Präparation der Platte und mit einem feinern Abzugsverfahren eine grössere Anzahl von Abdrücken erhalten könnte, ist nicht allein möglich, sondern sogar sehr wahrscheinlich. — Der Geschichtmaler Gally hat solche Fumi den deutschen Künstlern abgesehn und selbst zur Ausstellung gebracht (im J. 1845 zu Mailand). Er zeichnet sie mit der grössten Meisterschaft und benutzt alle Mittelchen, welche dabei zu Gebote stehn. So dampft man z. B. die Porzellanplatte nicht gleichmässig schwarz an, sondern da am Tiefsten, wo die dunkelsten Schatten und hellsten Lichter hingehören; die Luft macht man sogleich durch den Russ wolkig, sodass nur wenig durch Zeichnung nachgeholfen zu werden braucht. Hat man dann mit Stiften von verschiedner Dicke hineingezeichnet, so dampft man, wenn einige Stellen zu greil geworden sein sollten, diese wieder etwas an, sodass man Tinten von der allerfeinsten Zartheit herausbringen kann. Aller solcher Hilfsmittel muss man sich bedienen, wenn man es in dieser eigenthümlichen Kunst zu einer Vollendung bringen will, wie es Gally wirklich gethan hat. Dieser Rauchzeichner nimmt jedoch keinen Abdruck von der Platte, sondern gibt diese selbst als die Originalzeichnung, indem er natürlich befürchtet, dass durch die noch rohe Manipulation, welche bis jetzt mehr im Scherz angewendet war, die feine Ausführung verdorben werden möchte.

Fundatus, fundata, fundatum, bedeutet im mittelalterlichen Latein gewöhnlich, wenn von Kirchen und Klöstern die Rede ist, gestiftet, aber nicht gegründet oder gar gebaut.

Fundi, s. *Fondi*.

Fünfkampf, griechisch Pentathlon, bestand in Wettlauf, Ringkampf, Sprung, Diskus- und Speerwurf, welche fünf Uebungen vereint zur schweren Kampfart wurden. Auf Vasen von Vulci ist das Pentathlon durch Sprung, Wurfspiess und Diskus dargestellt. Vergl. Ambrosch in den Annalen des archäol. Inst. V. 84. Ueber die einzelnen Theile des Pentathlon belehren Vasen, Gemmen, Reliefs und Statuen, welche uns Läufer, Springer, Scheibenwerfer, Lanzenschwinger und Faustringer in den verschiedensten Momenten ihres Handelns vorführen. S. den Art. „Gymnastik."

Fünf Sinne, in Versinnbildung derselben haben sich besonders die Niederländer gefallen. Ein Blatt von Pieter Quast stellt sie dar in fünf Bauern nebst einem sechsten als Buffon, welcher einen Zettel mit der Schrift hält: *Vif Sinen to koop* 1633. Fünf Blätter allegorischer Figuren der Sinne hat man u. a. vom Danziger Jeremias Falck, wie es scheint, nach eigner Erfindung des Stechers. (In Grossfolio, mit französischen und lateinischen Versen.)

Funk, Joh. Friedrich, geb. 1804 zu Leipzig, wo sein aus Nidau im Kanton Bern gebürtiger Vater Töpfermeister war, besuchte von 1818—21 die von Hans Veit Schnorr geleitete Leipziger Kunstakademie, kam dann durch Vermittlung des damaligen Superiors, spätern Bischofs Mauermann, nach Dresden in die Akademie und zu dem Hofbildhauer Prof. Pettrich, blieb hier bis 1828 und führte am Schlusse seines Kursus zwei Gruppen in halber Lebensgrösse aus, die eine den Ajax und Patroklus, die andere den Herkules im Kampfe mit dem kretischen Stier vorstellend. Bis 1829 befand sich Funk im Hause des Grafen v. Einsiedel, damaligen sächs. Ministers, um das Modell zu einem Relief „Christus seinen Jüngern ein Kind vorstellend" (nach den Worten in der Schrift: „Wenn ihr nicht werdet wie die Kindlein" etc.) für die Eisengiesserei Lauchhammer auszuführen. In dieser Zeit schenkte auch König Anton ihm einige Aufmerksamkeit und verlieh ihm ein Reisestipendium auf zwei Jahre nach Italien. 1831—32 arbeitete F. nach Schnorr's Entwurf das öffentliche Denkmal für den Cantor Hiller, welches inmitten der Parkpartie hinter der Thomasschule zu Leipzig steht. Noch 1832 reiste er nach Italien ab. In den Studien Thorwaldsen's und unter dessen Leitung führte er zwei grössere Werke nach eigener Idee aus, 1833 das Relief: „Christus die Blinden und Lahmen heilend" und 1834 die lebensgrosse runde Statue: „Christus als zwölfjähriger Knabe im Tempel lehrend." Beide Arbeiten kamen nach Dresden zur Ausstellung und befinden sich jetzt noch unveräussert beim Künstler. Funk bereiste auch Neapel und kehrte 1836 nach Leipzig zurück, wo er das Grabdenkmal für den Bankier Seyfert (Vetter und Comp.), in der 4. Abtheilung des Leipziger Friedhofs, auszuführen er-

hielt. Die Modelle zu den zwei klassisch schön zu nennenden Genienfiguren hatte er noch in Rom gearbeitet. 1840 vollendete er die Kolossalstatue Guttenbergs nach Thorwaldsen, welche während des grossen Buchdruckerjubiläums auf dem Leipziger Marktplatz aufgestellt war und sich jetzt im grossen Saale der Rathsbibliothek befindet. 1844 ward er mit dem kleinen Denkmal für Samuel Heinicke, Stifter der Taubstummenanstalt zu Leipzig, beauftragt. Es findet sich in dieser Anstalt aufgestellt und besteht aus Heinicke's Büste nebst Konsole und einer Marmortafel mit Inschrift.

Funk, H., gebürtig von Herford, bedeutender Landschafter aus Wilh. Schirmers Schule zu Düsseldorf, jetzt thätig in Frankfurt am Main. Weiteres über ihn s. B. III. S. 309 f.

Furien, *Furiae*, römische Benennung der Fluchgöttinnen, der frevelrächenden Göttinnen, welche bei den Hellenen Erinnyen (die Zürnenden) hiessen, aber auch Eumeniden (die Huldvollen, Wohlwollenden, Versöhnten) genannt wurden, wohl weniger weil man aus Scheu vor den furchtbaren Göttinnen nicht gern den Namen Erinnyen gebrauchte, als vielmehr weil sie nur in Verfolgung des Frevlers wüthend, nach Sühnung des Fluches aber gut und gnädig gedacht wurden. Die Mehrheit, in der sie gewöhnlich gedacht werden, ist bei den Griechen unbestimmt; als Ausflüsse eines Begriffs stellen sie sich einheitlich in der Erinnys dar, so öfter in Dicht- und Bildwerken. Sie sind Verkörperungen des Fluches, welcher den trifft, der die Pietät (gegen die Aeltern, gegen Aeltere überhaupt, gegen Verwandte und Schutzflehende) verletzt oder einen Eidbruch begeht. Sie rächen das Unrecht an den Lebenden wie an den Schatten, und erscheinen als die Strafenden unter den Schicksalsgottheiten neben Zeus und den Mören (Parzen). Bei Hesiod sind sie Töchter der Gäa (Erde), entstanden aus den herabträufelnden Blutstropfen des Uranos. Sie heissen dort die Furchtbargewaltigen, welche am Fünften jedes Monds umherwandeln um den Meineid zu rächen. Nach Epimenides sind sie Töchter des Kronos und der Euonyme, Schwestern der Afrodite und der Mören; nach Aeschylus aber Töchter der Nacht, daher Schiller in seiner meisterhaften Furienschilderung (in den Kranichen des Ibikus) sie das furchtbare Geschlecht der Nacht nennt. In dem „die Eumeniden" benannten Drama des Aeschylus tritt ein ganzer Chor von funfzig Erinnyen auf. Hier erscheinen sie als Gorgonen-ähnliche Grauengestalten, doch bleibt dies eine Bühnenübertreibung, die sich in Bildwerken der Alten nicht leicht wiederfindet. In Vasengemälden und auf etruskischen Sarkofagen begnügt sich die Kunst die Frevlerverfolgerinnen als rasche hochgeschürzte Jägerinnen darzustellen. Das Vasenbild bei Tischbein I. 48. scheint die Erinnyen als die „menschenbeobachtenden Mänaden", wie sie einmal bei Aeschylus genannt werden, zu veranschaulichen. (Schon bei Pindar, der nur von einer Erinnys spricht, kommt die Bezeichnung der „Scharfspähenden" vor, und ähnlich denkt sich Cicero die Erinnys, wenn er sie in seiner Schrift über das Götterwesen als *dea speculatrix*, als aufspürende Göttin bezeichnet.) Merkwürdig ist der Spiegel als Sinnbild der Erinnerung, welchen die Erinnys in einem Vasenbilde dem Orest vorhält. Vergl. Raoul-Rochette: *Mon. in. p.* 187. Ihre Hauptrolle spielen die Erinnyen eben in der Geschichte des Orest, wo sie nach der Lossprechung desselben endlich ihm gnädig werden und den Namen Eumeniden annehmen. Zusammenstellung der antiken, auf diese Geschichte bezüglichen Bilder s. in Millins *Oresteïde*, wo *pl.* 1. 2. Erinnyenvorstellungen enthalten. Die spätere Dichtung, zumal die römische, folgt im Wesentlichen der äschylleischen Schilderung, gibt den Furien Fackeln und Schlangen in die Hände, lässt auch Schlangen dem gesträubten Haar sich entringeln, und ertheilt den Rachegöttinnen, um das Entsetzen voll zu machen, selbst aus Schlangen gewundene Geisseln und dergleichen Gürtel. Die Qualen des Gewissens, die Strafen des rächenden Geschickes werden bald durch Flammen bezeichnet, die aus den Gewändern oder den Locken der Furien hervorbrechen, bald durch Pfeile, welche den Frevler treffen, bald durch die giftzüngelnden Schlangen, welche von den ausgestreckten Furienhänden dem Racheopfer entgegengehalten werden, bald durch den grausigen Gesang, den sie im Reihentanze um ihr Opfer anheben. In der späten Zeit, wo die Furienidee solche Ausmalung erfuhr, kam auch die Dreizahl der Furien auf: man nahm eine Alekto (die Nimmerrastende), eine Megära (die Feindliche) und eine Tisiphone (die Rächerin des Mordes) an. Die neuere Kunst hat sich meist an die Furienschilderung der römischen Dichter gehalten. Eine beachtenswerthe Gruppe der Orestverfolgung durch die Furien hat z. B. der Bildhauer *Charles Mercier Dupaty* geliefert. — Ueber die freundlichern Bildungen der antiken Kunst und über die Ausbildung der Furienidee durch die Poeten ist besonders K. Aug. Böttigers „Furienmaske" (Weimar 1801) nachzulesen.

Furini, Francesco, ein florentinischer Mythen- und Legendenmaler, geb. 1604, gest. 1649 als Pfarrer zu Mugello bei Florenz, war Sohn eines Malers und Schüler des Matteo Roselli. Er zählt zu den Begabtesten, die aus der starken Schule dieses Meisters hervorgingen, und hat sich als Nymfen- und Magdalenenmaler Namen gemacht. Die Staatsgall. zu Wien besitzt von ihm eine büssende Magdalene in düstrer Landschaft nackt sitzend und die Hände ringend (vor ihr ein Buch auf dem Todtenkopfe, nebst einer Geissel), und eine trauernde Magdalene mit beiden Armen auf einen Tisch gestützt, worauf ein Gefäss steht.

Fürstenberg, 1) Name einer rheinischen, zwischen Niederheimbach und Bacharach über dem Dörfchen Rheindiebach liegenden Burg, welche wahrscheinlich schon im 11. Jahrh. auf den Trümmern einer Römerwarte erbaut worden ist. Auch sie ist dem Ruin verfallen, doch hat sich noch der 100 Fuss hohe Mittelthurm gut erhalten. Prinz Friedrich von Holland hat diese Veste nebst den dazu gehörenden Weinbergen neuerdings angekauft, um sie wieder aufbauen zu lassen. — 2) Name eines beachtenswerthen Kunstliebhabers und Kunstdilettanten, des 1675 als Domprobst zu Mainz verstorbenen Theodor Kaspar von Fürstenbergh, der durch ein schönes und seltenes Blatt aus dem J. 1656 (Bildniss des Erzherzogs Leopold Wilhelm) sich den frühesten Ausübern der Schwarzkunst anreiht. Vergl. die interessante Mittheilung Josef Hellers zu Bamberg in Nr. 8 des Förster-Kuglerschen Kunstblattes vom J. 1846. — 3) Name eines Genremalers unsrer Zeit, des in Düsseldorf gebildeten Solly Fürstenberg von Berlin, von dem z. B. eine „Wahrsagerin" durch Steinzeichnung von Werner (in Grossfolio) bekannt ist.

Fürstenfeldbruck, ein südlich von der München-Augsburger Eisenbahn abliegender Marktflecken, der einfach auch Bruck genannt wird und seinen grössern Namen von der ehemaligen Cisterzienserabtei Fürstenfeld bekommen hat. Dies berühmte Kloster ward im Jahre 1263 durch Ludwig den Strengen gestiftet (zur Sühne für die in wahnsinniger Eifersucht 1256 befohlene Hinrichtung seiner unschuldigen Gemahlin Maria von Brabant, was uns durch eine Abbildung in der Kirche zu Sinnen geführt wird). Die alte Klosterkirche ist nicht mehr vorhanden; doch ist die neue ein beachtenswerther Bau, der zwischen 1716 — 1732 durch Josef Anton Viscardi im grossartigsten Style jener freilich nicht sonderlich ästhetischen Bauzeit errichtet worden ist. Bildhauerischen Schmuck hat diese figurmachende Kirche von Roman Boos (geb. 1735 bei Füssen, gest. 1810) und Andern. Man sieht in derselben von genanntem Meister die prächtigen Standbilder jenes gestrengen Herzogs Ludwig und des Kaisers Ludwig des Baiern. Vergl. die Beschreibung des ehemaligen Klosters Fürstenfeld von *K. A. Röckl.*

Fürstenwalde, Stadt an der Bahn zwischen Berlin und Frankfurt an der Oder, mit einer Marienkirche, welche im 14. Jahrh. zur Kathedrale des Bisthums Lebus erhoben ward. Die Architektur dieser Lebuser Domkirche hat durch Brände unersetzliche Verstümmlungen erfahren und stellt sich nun ohne jede Auszeichnung dar, sodass sie selbst unzähligen Pfarrkirchen nachsteht. Dennoch ist das Alte, was durch gutes Glück sich erhalten hat, mit möglichster Mühe bis auf den heutigen Tag gepflegt worden. Von mittler Grösse, schlichten Ziegelmassen und drei gleich hohen Schiffen, erhebt sich dieser Bau, Schiff und Chor ohne Absonderung in Eins gebaut, auch wahrscheinlich stets ohne ein Kreuzschiff, denn die jetzt noch vorhandenen Vorhallen scheinen nicht Ueberreste eines solchen zu sein. Im J. 1730 stürzte der oberste Theil des alten Thurmes herab und ward erneuert. Verderblicher wurde jedoch 1766 ein zündender Wetterstral, welcher Thurm und Dach verbrannte und den Verlust der gesammten Wölbung der Kirche nach sich zog, an deren Statt späterhin eine Gypsdecke trat. Nur die Umfangsmauern mit den Fenstern und die Pfeiler im Innern blieben übrig. Ging so die Ganzheit und mit ihr der letzte bauliche Werth des Kirchenkörpers verloren, so birgt doch das Innere dieses bescheidensten Domes noch etliche theils künstlerisch, theils geschichtlich bemerkenswerthe Alterthümer. Man findet hier ein um 1510 aus Sandstein errichtetes Sakramentshäuschen, welches zu den schönsten Werken dieser Art gehört, wenn es auch mit dem auserlesenen Meisterwerke Adam Krafts zu Nürnberg an gesuchtem Reichthume nicht in Vergleich gestellt werden darf. Es zerfällt in fünf Absätze: Fuss, Sakramentsschrein und drei Aufsätze, deren letzter die Spitze bildet. Der Fuss ist reich durch Uebereckstellungen der Dreiecke zu Sechsecken und der Vierecke zu Achtecken. Vom Schreine aufwärts ist das Sechseck für die Form beibehalten. Die dreimal wiederholten Eselsrückenkränze, welche die verschiednen Absätze theilen und krönen, sind nur etwas zu gleichförmig. An den Theilen unter dem Schreine finden sich viele Thiergestalten (Vögel, Mäuse, Fröchse, Eidechsen, Schnecken etc.), an den Theilen aufwärts nur Heiligenstatuen. — Eine zweite alte Merkwürdigkeit ist der

zwar einfache, aber nicht ohne Geschmack gearbeitete eiserne Kronleuchter, der leider vielfach beschädigt ist. — Drittens sind merkwürdig die vor dem Hochaltare niedergelegten bischöflichen Grabsteine; darunter ist das Denkmal des Bischofs Kristof von Rotenhann aus Stein und Metallplatten zusammengesetzt, der Grabstein des Bischofs Johannes von Dahr aber mit Metallplatten überzogen. Diese und andre Denksteine sollten zur Erhaltung ihre Stelle an den Ringmauern finden. (Nach einem Berichte Georg Gottfried Kallenbachs von Elbing im Kölner Domblatte.)

Fürstenzell, ein bairisches Kloster in der Donaugegend, mit dem Denkmale des Stifters (Can. Hartwich) vom J. 1282. S. die *Monumenta Boica.*

Furtbauer, Custos der fürstlich Liechtensteinschen Gall. zu Wien, hat sich als vorzüglicher Thiermaler bewährt. Leider ist er infolge eines Gichtleidens um Beginn des J. 1845 erblindet.

Furtenbach, Hans, s. im Art. *Holzschnitt.*

Fürth, Nachbarstadt Nürnbergs, mit diesem durch eine kleine Sonderbahn verbunden, welche die grosse Nürnberg-Hof-Leipziger Eisenbahn durchschneidet. Bemerkenswerth ist daselbst die Michaelskirche, worin man ein schönes Sakramentshäuschen von Adam Kraft findet. In den ersten Dreissigern unsers Jahrh. ist die Kirche unter Leitung Albrecht Reindels (Direktors der Nürnberger Kunstschule) restaurirt und neu mit Altar und Kanzel geschmückt worden, wodurch das alte Gebäude wieder ein heitres und freundliches Aussehn gewonnen hat. Die alte Synagoge daselbst ist gleichfalls unter Reindels Leitung und nach dessen Zeichnungen ganz umgeschaffen und neu eingerichtet worden.

Furtmayer, Berthold, ein ausgezeichneter Kleinmaler, der um 1470 in Baiern blühte. Sein Werk sind die herrlichen Miniaturen der sogen. Weltchronik, welche man unter andern Bilderhandschriften in der Bibliothek des fürstlich Wallersteinschen Schlosses Mahingen oder Meiingen vorfindet. Vergl. den Art. *Germanische Kunst* im Abschnitte über die Malerei.

Furtwangen, gewerbfleissige Stadt im Schwarzwalde, Geburtsort des trefflichen Volksmalers Kirner.

Fusaro, Name eines Sees bei Baja im Neapolitanischen, den die Alten als den Acheron betrachteten und wo jetzt die köstlichsten Austern gezogen werden. Gleichen Namen führt ein Ort am See. Unweit davon die *Piscina mirabilis,* welche im Alterthume als Süsswasserbehältniss für die römische Flotte diente. Sie ist mit herrlichen Bogen überwölbt, welche die Zeit durchbrochen hat und von welchen lange Kränze von Immergrün herunterhangen. In der Nähe auch drei prächtige Tempel aus dem Alterthume, von denen der eine, der Venustempel, sehr gut erhalten ist. Im Merkurtempel ein merkwürdiges Echo, wo jedes Wort einer Männerstimme sich wiederholt wie ein Geflüster, das ringsumläuft, wogegen auf Damenstimmen Nymfe Echo nicht antwortet. Weiterhin befinden sich in einer grossen Höhle die Neronischen Dampfbäder, Stufe di Nerone. Zwischen dem *Lago fusaro* und dem *Mare morte* liegen die „elyseischen Felder", die Gefilde der Seligen, aus welchen in der Neuzeit ein *Mercato del Sabbato* geworden ist.

Fusarole, der italische Ausdruck für das Rundstäbchen in der Gesimsordnung.

Fusely, englische Schreibung des schweizerischen Malernamens Füssli.

Fussbekleidung, bischöfliche, besteht aus Kamaschenstiefeln (*Caligae* genannt) und übergeschnürten Sandalen. — Hinsichtlich der weltlichen Fussbekleidung, wie sie sich bei den wichtigsten Völkern und Volksstämmen in den verschiedensten Zeiten zeigt, verweisen wir auf den Art. „Trachten."

Füssen, ein bairischer Ort in malerischer Lage am Lech, der nahebei einen schönen Fall bildet. Auf dem Bulerberge ein Burgsitz aus dem J. 1322, der den Augsburger Bischöfen gehört hat. In der St. Mangkirche der wunderthätige Bischofstab des heil. Magnus, des Baiernapostels im 7. Jahrh., und andre Reliquien. Unter dem Hochaltare der neuen Pfarrkirche eine sehr alte Gruftkapelle, die Magnuskapelle genannt. Diese Unterkirche setzt man ins 8. Jahrh. Ein Abbild derselben bieten die „Monumenta Boica."

Fussgesims, ein Gesims, das einen Gegenstand unterhalb begrenzt, zum Unterschiede von Deckgesims. Fussgesimse werden an Fasaden, an Innerwänden, Pfeilern und Säulen, überhaupt an allen baulichen Objekten angebracht, welche ein Deck- oder Hauptgesims haben. Ihre Ausladung ist immer geringer als die der Deckgesimse; auch haben sie weniger feine geschmückte Gliederungen zu erhalten. Zum untern Anfang eines Fussgesimses dient gewöhnlich eine Platte oder Plinthe, worauf mehre gebogene Glieder, als fallende Welle, verkehrte Kehle und die Einziehung, als Ver-

bindung derselben, sich auf schickliche Art gegen den Hauptkörper zurückziehen und sich an diesen mit einem Anlaufe nebst Plättchen anschliessen.

Fussheilige, Nothhelfer bei kranken Füssen, sind der Evangelist Johannes und der Apostel Petrus wegen ihrer Heilung des Lahmen an der Pforte des Tempels. (Apostelgeschichte 3, 1 — 9.)

Füssli, Name einer Züricher Künstlerfamilie, deren Ahnherr jener Matthias Füssly ist, dessen Leben 1598 — 1664 fällt und dessen Wirken sich in der Malerei von Schlachten, Feuersbrünsten und Seestürmen bewegte. Hans Rudolf F. (1709 — 1793), eine Zeitlang Miniaturmaler, dann Kunstschriftsteller, dem man das „allgemeine Künstlerlexikon" (die Frucht eines dreissigjährigen Fleisses) verdankt. Dies sehr verdienstliche Werk erschien in Zürich 1779. Supplemente dazu erschienen durch die Fürsorge seines Sohnes Heinrich und andrer Kunstfreunde in den Jahren 1806 — 1824. Johann Kaspar F. († 1781 im 75. Lebensjahre) übte Bildnissmalerei, machte sich aber ebenfalls vornehmlich als Kunstschriftsteller bekannt. Von ihm hat man eine fünfbändige „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz", welche in den J. 1769 — 1779 erschien. Er gab auch ein sogen. „räsonnirendes Verzeichniss der vornehmsten Kupferstecher und ihrer Werke" heraus (wodurch er das Handbuch von Huber und Rost hervorrief) und veröffentlichte „Winckelmanns Briefe an dessen Freunde in der Schweiz." H. Rudolf F., Sohn Kaspars, 1737 — 1806, Zeichner und Radirer, auch Maler einiger Volksbilder, ward nach einem wechselvollen Leben (das ihn nach Ungarn und Slavonien führte) endlich im J. 1800 Archivar der Kunstakademie zu Wien. Auch dieser Füssli ergriff die Feder; er entschloss sich im J. 1799 ein „Journal der bild. Künste für die österr. Staaten" herauszugeben, wovon jedoch nur zwei Stücke zu Stande kamen. Johann Heinrich F., geb. 1742, Sohn Johann Kaspars, war zum Theologen bestimmt, wandte sich aber der Zeichnung und Malerei zu und machte durch Schicksalsfügung sein Glück in England. Er bekleidete lange die Stelle eines Professors der kön. Akademie zu London und wurde ob seines Talents von den Engländern so hoch geschätzt, dass er gleichen Ruhm wie Josua Reynolds und Benjamin West genoss. Heinrich F. war allerdings ein Mann von ausgebreiteten Kenntnissen und vielem Witz, als Maler jedoch mehr excentrisch, als originell und tief. Bei aller Kenntniss hatte er weder eine schöne einfache Zeichnung, noch eine wahre oder angenehme Farbe. Seine Werke sind durch Stiche in Deutschland zu bekannt, als dass es hier nöthig wäre, sie namentlich aufzuführen. Am Geschätztesten sind seine englisch geschriebenen „akademischen Vorlesungen", welche durch originelle Ideen und kräftiglebendige Sprache ihrerzeit anzogen. Sie wurden 1803 von Eschenburg (doch nicht sonderlich gut) ins Deutsche übersetzt. Nach einem sehr thätigen Leben starb Heinrich F. dreiundachtzigjährig zu London 1825. Als Schriftsteller kennt man ihn nicht allein durch seine *Lectures of Painting*, sondern auch durch eine verdienstliche Ausgabe des Pilkingtonschen *Dictionary of Painters*. Sein Freund John Knowles Esq. gab 1831 sein Leben und seinen artistisch-literarischen Nachlass in einem dreibändigen Werke heraus. — Der jüngste Namhafte der Familie ist Wilhelm Füssli, gest. in Zürich 1845 im 42. Lebensjahre. Er hatte die Rechte studirt und war eine Zeitlang Altoberrichter seiner Vaterstadt, wo er seit der Basserstorfer Volksversammlung im J. 1831 auch eine Rolle als Führer der Radikalen spielte. Sein wahres Bereich war jedoch die Kunst, zu der er sich von jeher hingezogen fühlte. Künstler war er selber nicht, aber tüchtiger Dilettant und Kunstkenner, wovon sein bekanntes 1842 — 43 erschienenes Buch: „Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein" (dessen zweiter Band den Titel führt: „die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Skulptur und Malerei karakterisirt") das reichste Zeugniss ablegt.

Fussalbung, s. den 2. Absatz des folgenden Artikels.

Fusswaschung. — 1) Kristus den Jüngern die Füsse waschend, Sinnbild der Demuth des Heilands. Eine Hauptdarstellung dieses Gegenstands findet man im Palaste Manfrini zu Venedig. Das betreffende Bild ist mit dem J. 1500 bezeichnet und ward lange dem Luini, dann dem Perugino, neuerlich aber dem Gaudenzio Vinci zugeschrieben. Es hat eine schöne feierliche Anordnung; die Apostel stehen einfach nebeneinander; vorn, zur Linken, sitzt Petrus über dem Waschbecken, zur Rechten kniet Kristus, hinter ihm Johannes mit dem Handtuche. Der Faltenwurf ist zum Theil peruginisch, zum Theil mit Motiven der ältern venedischen Schule; in den Köpfen wechseln die Motive der umbrischen, der venedischen und der lombardischen Schule; ein jugendlicher Kopf namentlich ist ganz in der anmuthreichen Art des Luini gemalt. — Eine zweite namhafte Darstellung hat man von Licinio da Pordenone (im Berliner Museum). Der Künstler hat den Augenblick ge-

wählt, wo Jesus den sich weigernden Petrus bedeutet, und auch die andern Apostel ihre Verwundrung über das Beginnen ihres Meisters ausdrücken. Dies Gemälde (hoch 4 F., breit 7 F.) zeichnet sich gleich sehr durch das Dramatische der mannichfaltigen Motive, durch die schönen Karakterköpfe und die Glut der goldigen Färbung aus, und steht in allen diesen Stücken, unter den Werken dieses Künstlers von seltener Bedeutsamkeit, der Paulusbekehrung in der Gall. degli Uffizj zu Florenz am Nächsten. — Ferner Fusswaschungsbilder von Hans von Kulmbach (Mittelbild des Hauptaltarwerks in der Katharinenkirche zu Zwickau), Garofalo (Gemälde in der Leuchtenbergschen Gall. zu München), Giulio Romano (eine durch den alten Stich eines Anonymus bekannte Composition), Kristof Schwarz (dessen schöne Comp. von W. Kilian gestochen ist) und Peter Cornelius (Lünettenbild unter dessen kürzlich im Stich erschienenen Entwürfen zu den im Camposanto Berlins beabsichtigten Wandmalereien).

2) Magdalena dem Heiland die Füsse waschend, Sinnbild der dienstfertigen Kristusliebe. Der Farisäer Simon hatte den Heiland zu Tische geladen, ihm aber die Ehre der Balsambegiessung nicht erwiesen. Während des Gastmahls kam Magdalena in den Saal, warf sich Jesu zu Füssen und goss aus einer Alabasterbüchse köstliche Salbe auf dieselben. Bemerkenswerthe Darstellungen dieser Scene hat man von Giorgione (Gemälde mit acht kleinen Figuren in der Staatsgallerie zu Wien: Maria Magdalena den Heiland an der Tafel bei Simon bittend, ihm die Füsse salben zu dürfen), Joan Mabuse (Mittelbild eines vortrefflichen, noch vor der italischen Reise des Meisters gemalten Altarwerks unter Nr. 329 im Brüsseler Museum: Magdalena dem Herrn die Füsse waschend, dabei Petrus, Johannes, andre Apostel und der stehende Judas, welcher das Thun Magdalenens tadelt), Paris Bordone (Gemälde im Palazzo Reale zu Genua), Paul Veronese (Bild mit 14 überlebensgrossen Figuren in der Staatsgall. zu Wien: Kristus zu Bethania bei Simon dem Aussätzigen zu Tische und Maria Magdalena, welche ihm die Füsse salbt und sie mit ihren Haaren trocknet; ein andres Bild dieses Gegenstands von dems. Meister in der Brera zu Mailand), Jacopo Robusti detto *Tintoretto* (Gemälde von tizianischer Farbenbrillanz in der Münchner Pinakothek: Magdalena mit ihrem Langhaar die Füsse Jesu trocknend), Friedrich Overbeck (Carton der Fusssalbung, worin der sonst so ascetische Meister einmal frisches heiteres Leben blicken lässt) etc.

Fyoll, Konrad, ein altdeutscher Maler, der mit seinem Schwager Hans Grünewald schon um 1444 als Bürger zu Frankfurt am Main erwähnt wird. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Passavant schildert ihn als einen der bessern Nachfolger der Eyckschen Schule in Deutschland, hinsichtlich des Naturstudiums, der individuellen Auffassung, der edlen Charakteristik, des Farbenschmelzes und der sauberen Ausführung, setzt ihn jedoch weit unter Roger van Brügge und Hans Memling, und spricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunstgeist ab. Die Zeichnung der Figuren in grössern Dimensionen sei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländisch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie (Kunstbl. 1841. Nr. 101. S. 419.) Indess ist die Wahrscheinlichkeit, auf welche hin ihm einige Werke zugetheilt werden, noch gering.

Fyt, Jan, einer der vorzüglichsten niederländischen Thierschilderer und Fruchtmaler, geb. zu Antwerpen 1625, gest. 1700. Stücke von ihm in der Augsburger Gallerie (wildes Geflügel, Rebhühner und Schnepfen nebst einem Hunde, ein sehr meisterlich vorgetragenes Bild von seiner Sättigung, Tiefe und Klarheit der Färbung), im Berliner Museum (eine treffliche Gruppe getödeten Wildes, dabei eine minder ansprechende Jagdnymfe; sodann ein das thierische Leben in seiner wildesten Leidenschaftlichkeit vorführendes Bild von bedeutendem Umfange, darstellend die Verfolgung eines Rehes durch eine Meute tobender Jagdhunde), in der Dresdner Gallerie (ein todter Hase und einiges Flügelwild nebst einer Melone und Gartenfrüchten auf einem Tische), in der Münchner Pinakothek (allerlei Früchte und todtes Geflügel, mit zwei lebendigen Gänsen im Vorgrunde, ferner verschiednes todtes Geflügel nebst Hasen und Früchten), in der Gall. zu Pommersfelden (Kampf eines Haushahnes mit einem kalkuttischen Hahne, höchst dramatisch geschildert und meisterlich gemalt; Hunde neben todtem Wildpret, welches Bild den Maler in seiner ganzen Vortrefflichkeit zeigt; todter Hase, Rebhühner, Obst und eine lebendige Katze, in vollem Sonnenlichte genommen, ein wahres Wunder von Kraft und Klarheit), in der Staatsgall. zu Wien (fünf Stücke, darunter ein sehr grosses, höchst mannichfaltiges Thier- und Fruchtstück, und ein noch grösseres von Thomas Willebort staffirtes Dianenjagdstück, wo die drei Gefährtinnen der eben ausruhenden Göttin theils mit dem getödeten Wild und Geflügel, theils mit den Hunden beschäftigt sind), in der Liechtenstein-

schen Gall. zu Wien (mehre Thierstücke) und in andern Sammlungen. Man hat von Fyt auch eine Anzahl Radirungen, darunter die Folge grosser Hunde (acht Blätter) besondre Schätzung findet. Diese Hundefolge ist dem Don Carlo Guasco gewidmet. Unten steht: *Gio. Fyt con privilegio* 1642; ausserdem ist unten rechts mit dem Grabstichel ganz zart angegeben: *Joannes Fyt pinx. et fecit.*

G.

G. S., Chiffre eines deutschen, um 1569 arbeitenden Holzschneiders, von welchem sehr genaue originalseitige, aber vergrösserte Nachschnitte der zwölf Blätter der Dürerschen grossen Passion bekannt sind. Spätere Abdrücke von den Holzstöcken des *G. S.* datiren aus Brüssel und tragen auf dem Titel: *Historia passionis Domini nostri* die Adresse des Druckers Johann Mommart. (1644. in 4.)

Gabinerstein, *lapis Gabinus*, heisst das am kleinen See bei Gabii gebrochene Gestein, welches sich als vulkanisches Agglomerat ausweist und in Textur und Farbe keineswegs schön ist. Es ist nämlich grau und schwärzlich und enthält eine Menge heterogener und vielfarbiger Stoffe. Dies mit dem Albanerstein (Peperin) identische Gestein benutzten die Römer, besonders nach dem Stadtbrande unter Nero, zu Unterbauten und solchen Constructionen, bei denen es vornehmlich auf Festigkeit und Sicherheit vor dem Feuer ankam. Man sieht zu Rom gewaltige Blöcke Gabinersteins an den Resten des alten Tabularium, im hintern Erdgeschosse des Senatorenpalastes auf dem Kapitol.

Gaddo Gaddi, s. im Art. *Italische Kunst.*

Gaëta, napolitanische Stadt und Festung in reizender Lage am mittelländischen Meere. Von Römerbauten finden sich hier die Reste eines Theaters, eines Amfitheaters, eines Neptuntempels und der Landhäuser des Scaurus und Hadrian, zu welchen Ueberbleibseln noch der sogen. *Torre d'Orlando* — das Grabmal des Lucius Munatius Plancus, des Gründers von Lyon — zu rechnen ist. Das Kastell, 1440 durch Alfons von Arragonien angelegt, später durch Karl V. erweitert, enthält das Grabmal des 1527 beim Sturme auf Rom gefallenen Connetable von Bourbon, mit dessen Gebeinen man hier lange Zeit Narrheit trieb, indem man sie zweimal im Jahre auf verschiedene Weise zu kleiden pflegte. Im Dome (*S. Erasmo*) die Fahne des Don Juan d'Austria, welche derselbe für seinen Feldzug gegen die Türken durch Pius V. empfing. Im Battisterio des Domes ein altes Denkmal mit schönen Bildwerken, welche auf die Aeskulapmythe sich beziehen. — Fünf Miglien von der Stadt liegt an der Stelle der einstigen Lästrygonenstadt Formiä der *Molo di Gaëta* mit herrlicher Aussicht nach dem Vesuv und Kap Misen. — Zwischen Stadt und Golf liegt das *Castellone di Gaëta*, wo antike Mauern (kyklopische) und Thore übrigsind und die Ueberreste von Cicero's *Villa Formiana* Interesse gewähren. Am Fusse des Berges Acerbara das Grabmal Cicero's, genüber dem fälschlich sogen. Torre di Cicerone. An diesem Orte fiel einst Cicero und nachmals Konradin von Schwaben in Verfolgerhand.

Gaetano, Italisirung des Namens Kajetan.

Gagarin, Fürst Gregor, hat sich als Zeichner und Herausgeber der schätzbaren „*Scènes, paysages, moeurs et costumes de Caucase*" (*Paris* 1846, *chez A. Hauser*) bekannt gemacht.

Gail, Wilhelm, geb. 1804 zu München, besuchte 1817 die Bauschule dasiger Akademie, wandte sich nach tüchtigen Architekturstudien im J. 1822 zur Malerei unter Anleit seines Schwagers Peter Hess, begleitete 1825 den Baron von Malzen auf einer Reise durch Savoyen und Piemont (wo er für denselben 13 Blätter auf Stein zeichnete, welche unter dem Titel: „Römische Denkmäler in den Staaten von Sardinien" erschienen), besuchte Genua, Rom und Neapel (wo er das Volk studirte, um es in Bildern zu schildern), machte von Neapel Ausflüge nach Pesto, dem *Paestum* der Alten (wo ihn die Tempelruinen so mächtig anzogen, dass er im Neptuntempel acht Tage lang verweilte und die Schönsten aller Baureste abzeichnete), ging dann wieder nach Rom und zurück nach München, wo er nun mehre seiner italischen Skizzen in Oel ausführte und dreissig andre unter dem Titel: „Erinnerungen an Florenz, Rom und Neapel" in Steinzeichnungen herausgab. Im J. 1830 besuchte er Paris und einen Theil der Normandie, im folg. J. Venedig. 1832 begab sich Gail (angeregt durch den Erfolg, welchen Dominik Quaglio's Darstellungen der altdeutschen Baudenkmale gehabt hatten) nach Spanien, um die vorzüglichsten Gebäude aus arabischer und gothischer Kunstzeit aufzunehmen. Er verweilte hier ein Jahr und brachte nicht allein die werthvollsten Architekturzeich-

nungen, sondern auch interessante Volksschilderungen (Stiergefechtscenen) nach München zurück. Seitdem malte er viele Ansichten von Palastbauten der Araber, von spanischmittelalterlichen Kirchenhallen und Klostergängen. Bekannt ist seine Schilderung des Löwenhofes zu Granada, sein Bild der Vertheidigung und Erstürmung des Klosters S. Juan de los Reyes in Toledo etc. Einen ganz eigenen Eindruck machen in seinen Klostergängen und Kirchen die Gruppen von Geistlichen und Mönchen, welche sich wenig von Statuen unterscheiden. — In jüngster Zeit erhielt Gail von dem böhmischen Patrioten Anton Veith den ehrenvollen Auftrag, Pläne und Modelle zu einer in Liboch unweit Prag, der Besitzung dieses Kunstfreundes, zu errichtenden böhmischen Ruhmeshalle zu liefern. Diesem Auftrage ist aufs Glänzendste entsprochen worden durch das in einem dem Spanisch-Maurischen verwandten Style gehaltene Modell, welches Gail 1846 vollendet vorgelegt hat und wonach auch der Bau zu Liboch sofort in Angriff gekommen ist. (Vergl. den Art. „Liboch.") — Blätter von Gails Hand sind ausser den schon oben genannten: die Stahlradirung des Löwenhofes der Alhambra (Münchener Kunstvereinsblatt), die Steinzeichnungen eines Theiles vom Kreuzgange des Klosters St. Juan de los Reyes in Toledo (in Kohlers Münchener Album) und das Blatt mit dem sogen. Grabmale des Antenor zu Padua (unter den bei Montmorillon erschienenen Radirungen von Münchener Künstlern). Nach Gail hat L. S. Tröndlin den Dogenpalast Venedigs auf Stein gezeichnet (Blatt unter Fr. Hohe's Nachbildungen neuer Malerwerke).

Gailhabaud, Jules, Herausgeber des bekannten kostbaren Werkes: *Monumens anciens et modernes*, dessen deutsche (von Prof. Dr. Franz Kugler und Architekt Ludwig Lohde in Berlin besorgte) Ausgabe unter dem Titel: „*J. Gailhabauds Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Völker, nach Zeichnungen der vorzüglichsten Künstler gestochen von Lemaitre, Bury, Olivier u. A., mit erläuterndem Texte von Caumont, Champollion-Figeac, Dubeux, Jomard, Kugler, Langlois, Lenoir, Lohde, Girault de Prangey, Raoul-Rochette, Vaudoyer etc.*" bei Joh. Aug. Meissner zu Hamburg erscheint (seit 1842). Die Stiche dieser Ausgabe sind die des französischen Werks; die Texte sind theils mehr oder minder freie Uebersetzungen oder Bearbeitungen der Originaltexte, theils (wenigstens für die deutschen Denkmale) von den deutschen Herausgebern selbständig verfasst. Die Gediegenheit der bildlichen Darstellungen, die vortrefflich aufgefassten und in meisterhafter Technik ausgeführten malerischen Ansichten der Monumente, die mehr oder minder ausführlichen geometrischen Auf- und Grundrisse derselben, die Darstellung ihrer einzelnen Theile, — alles vereinigt sich, um dem Werke diejenige populäre Bedeutung zu sichern, die auf ächt wissenschaftlicher Grundlage beruht und für die Kunstwissenschaft selbst fruchtbringend ist. Die Mehrzahl der Darstellungen besteht aus Originalaufnahmen und ein ansehnlicher Theil der dargestellten Monumente aus solchen, welche früher noch gar nicht oder doch nur in höchst ungenügender Weise veröffentlicht waren. Der Text beruht überall auf selbständiger Untersuchung theils der bisher vorhandnen literarischen Arbeiten, die auf das jedesmalige Denkmal Bezug haben, theils der Monumente selbst; in letzter Hinsicht ergänzt er gelegentlich auf umfassende Weise das, was die Darstellungen unerörtert liessen. — Unter Leitung desselben Gailhabaud begann 1844 zu Paris eine *Revue archeologique ou recueil de memoires relatifs à l'étude de l'archéologie* (mit Kupfern).

Gainsborough, Thomas, 1727—1788, kommt unter den ältern englischen Landschaftern den Niederländern der besten Zeit am Nächsten und ist der eigentliche Schöpfer englischer Landschaftmalerei in ihrer mehr nationalen Richtung. Von ihm in der Nationalgallerie zu London *the Market-Cart* und *the watering place*, naturtreue und anmuthige Darstellungen einheimischer Wald- und Feldnatur, mit einer Wahrheit der Auffassung und einer Frische des Lebens, welche nicht übertroffen worden sind. Im Besitze der Familie von Wiltshire sieht man den berühmten Aerntewagen (*the harvest waggon*), welches Bild von Gainsborough als Gegengeschenk für ein Pferd gemalt ward, das ihm sein Freund Wiltshire gegeben hatte. Dies Pferd ist porträtlich auf dem Bilde angebracht als eins der vor dem Wagen Gespannten. Edward Finden hat den Aerntewagen vortrefflich gestochen; s. das dritte Blatt des 12. Heftes von Findens *Royal-Gallery of British Art*.

Galatea (Galateia, Galene), die Meeresheitre, Tochter des Nereus und der Doris, Personifikation der Meeresstille. In diese Meernymfe war Acis, ein Sohn des Faunus, verliebt; vergl. über dessen tragisches Liebegeschick die Art. „Acis" und „Polyfem." Galatea war als Nereïde eine Schwester der Amfitrite; sie wird auch mit dieser (in neuern Darstellungen) sehr oft verwechselt und afroditenartig geschildert. In dem berühmten raffaelischen Fresko in der Farnesina zu Rom steht Galatea (wenn es nicht vielmehr die Amfitrite sein soll) auf ihrem von Delfinen gezogenen

Muschelwagen und fährt dahin über die leis gekräuselte Meeresfläche. Haar und Gewand flattern im Winde, dessen frischer Hauch ihr entgegenstreicht. Ein Liebgöttchen leitet, auf dem Wasser sich wiegend, das Gespann der Meeresungeheuer. In den Gruppen der Meerfrauen und der sie umschlingenden Tritonen ist die freudige Lust des elementarischen Lebens wundervoll ausgedrückt. (Herrlich gestochen von *Jos. Théod. Richomme* 1820, ein Blatt von 19 Zoll Höhe bei 15 Zoll Breite.) — Ein Gemälde aus der Schule der Caracci im Berliner Museum, Triumfzug der Galatea mit Nymfen und Tritonen, enthält lebenvolle Gestalten, die in Zeichnung und Farbe nicht ohne Anmuth sind, bei denen sich aber das Berechnete der Zusammenstellung nicht verleugnet. — Galatea auf der Muschel durchs Meer segelnd, Gemälde von Franz Albani in der Samml. des Stechers Longhi, der es in einem seiner Hauptblätter wiedergegeben hat. Eine Galatea auf dem Muschelwagen von Delfinen gezogen, auf jedem derselben ein reitendes und an jeder Seite der Nereïde ein fahrendes Liebgöttchen, heiteres Gemälde desselben Meisters in der Dresdener Gallerie. — Acis und Galatea, berühmtes Gemälde von Claude le Lorrain in der Dresdner Gall., wonach W. Fr. Gmelin einen Hauptstich geliefert hat. Wir sehen uns hier an die Küste von Sicilien versetzt und blicken hinaus in das unendliche Meer, dessen Ferne noch geheimnissvoller wird durch eine dort emporragende Insel; rechts steigen Felswände empor, an welchen die Wellen sich im Spiele zu üben scheinen; dahinter sieht eine Stadt hervor und obenherein schaut der Gipfel des Aetna. Im Westen sinkt die Sonne ins Meer, das bei ihrem Scheideblicke zu dunkeln beginnt. Unter einem Gezelt am Ufer scherzen Acis und Galatea mit einander, während Polyfem auf dem Felsen, umgeben von der Heerde, die Flöte bläst. Weich und warm wogt das Meer, es leuchten die Silberspitzen der brandenden Wellen im dunkeln Schlagschatten der Felsen. Duftig glühen der Himmel und die sich kräuselnde See. — Triumf der Galatea, Radirung vom Genueser Maler Bartol. Biscaino. — Galatea auf dem Wasser, Bild von *Luca Giordano*, in Schabkunst wiedergegeben durch *Richard Earlom*.

Galba, s. im Art. *Kaiserbilder*.

Galdsborough-Bruff, ein geschickter Maler zu Washington, welcher schöne und genaue Abbildungen von den in der Nationalgallerie zu Washington befindlichen Bruchstücken hierogiyfischer Steintafeln aus Palenque in der Grösse der Originale gefertigt hat. Diese Bruchstücke gehören zu dem interessantesten der bisher bekannt gewordnen altmejikanischen Steinbildwerke, zu dem der Kreuzanbetung in Palenque, dessen rechten Theil sie bilden.

Galea, der römische Soldatenhelm.

Galene, Urname der Galatea. Vergl. Tölkens Aufsatz zur Nachweisung antiker Darstellungen der Galene (Meeresstille) im Berliner Kunstblatte 1828.

Gälenmünzen, s. im Art. *Münzen*.

Galeria, der Gang an einem Palaste zur Verbindung der Zimmer entgegengesetzter Flügel des Gebäudes. Indem man an den Wänden solcher Gänge Bilder aufzuhängen und diese Ausschmückung immer reicher zu machen pflegte, wurden die Gänge allmälig zu Bildersälen, wobei die Zimmerverbindung zum Nebenzweck ward. Zuletzt trug man den Namen Galeria auch auf Hauptzimmer und grosse Säle über, sofern sie nicht nur bildergeschmückt, sondern erlesenen Werken bildender Kunst und dem Kunstgenuss wesentlich gewidmet waren. Nach jener italischen Bezeichnung nennen wir daher die Kunstsammlungen (vornehmlich die Gemäldesammlungen), wenn sie für den privaten oder allgemeinen Genuss geordnet und aufgestellt sind, Gallerien.

Galericulum, s. folg. Art.

Galerus, ursprünglich die Kopfbedeckung der altrömischen Priester, namentlich des *Flamen dialis*. Es war eine kegelförmige, mit Wolle umwundene Mütze, an deren obern Ende sich eine Art Quaste (*apex*) befand. Sodann hiess auch *galerus* die helm- oder sturmhaubenartige Kopfbedeckung von Leder oder andern Stoffen, welche der Römer auf Reisen, bei Feldarbeiten etc. trug. Daher wird das Wort auch für *galea* (Soldatenhelm) gebraucht. Ferner hiess so das künstliche Haargebäude römischer Frauen, endlich ein Aufsatz falscher Haare, eine Perrücke, wofür auch *galericulum* gesagt ward.

Galileo Galilei. Dieser weltberühmte florentinische Fysiker, welcher zwei Tage vor Michelangelo's Tode geboren und an Newton's Geburtstage gestorben ist (im Elend der Gefangenschaft, welche durch die von den Jesuiten geleitete Inquisition wegen seiner Erkenntniss des Sonnensystems über ihn verhängt worden), hat zu Florenz zwei Denkmale erhalten. Das eine, im vorigen Jahrhundert von *Ticciati* geschaffen und mit der Büste Galilei's von *Foggini* versehn, befindet sich in der Kirche Santa Croce, dem Pantheon berühmter Toskaner. Das andre ist die Tribuna di Galileo, ein Museum zur Aufbewahrung der Instrumente des grossen Fysikers,

seine wilden Normannen. — Im Privatbesitze des Baierkönigs Ludwig das Staffeleibild, welches einen Mönch vorführt, der durstigen Armen zu trinken gibt.

Eine Leistung höchsten Ranges ist Gallaits jüngstes Gemälde, das von der Brüsseler Ausstellung 1848 nach Berlin in die Samml. des Konsuls Wagner kommt. Es behandelt Egmonts Vorbereitung zum Tode und enthält nur zwei Figuren, den Grafen und den Bischof von Ypern; nicht leicht aber hat die neuere Kunst ein so gediegnes, so meisterlich in allen Theilen, in Zeichnung, Färbung und Helldunkel durchgeführtes Werk hervorgebracht. Mehr noch als in irgend einer seiner frühern Schöpfungen zeigt sich hier Gallait als denkender Künstler und hat dabei in der Technik eine Höhe erreicht, die ihn über alle andern Maler dieser Zeit stellt. Die Scene ist in einem Zimmer dem Brüsseler Rathhause gegenüber. Die durchgewachte Nacht ist vorüber, der Morgen beginnt zu Tagen. Ein düsterrothes Lampenlicht erhellt das Haupt und die Gestalt des sitzenden Bischofs. Ueber sein verweintes Gesicht fliessen Thränen; die linke Hand ruht auf einem offenen Buche, die Rechte wendet er mahnend nach Egmont hin, welcher halb gewendet am Fenster steht und einen Blick durch dasselbe auf den Marktplatz wirft, wo (was nicht zu sehen, aber in seinen edeln tiefbewegten Zügen zu lesen ist) das Blutgerüst errichtet wird. Der anbrechende Tag bestreift Haupt und Körper des Grafen. So kämpfen Lampenlicht und Tageslicht, Finsterniss und Helle in diesem Bilde, wie Tod und Leben mit einander in Egmonts Seele ringen, und das Alles ist mit wahrer Vollendung gedacht, gezeichnet und gemalt, ein Meisterwerk, welches je mehr fesselt, je länger man es betrachtet. (Eine Nachbildung der letzten Stunden Egmonts im Gefängnisse erhält das Publikum durch den Steinzeichner *Josef Schubert* in Brüssel.)

Gleichzeitig mit diesem Bilde sah man von Gallait eine Versuchung des h. Antonius ausgestellt. Auch hier erkannte man gediegene Eigenschaften eines gereiften Künstlers, doch musste das Legendenstück gegen eine so vollendete historische Leistung wie das Egmontbild bescheiden zurücktreten. Auf einer frühern Ausstellung sah man von ihm einen „Kristuskopf", der aber im Karakter und Ausdrucke nicht befriedigte. — Endlich ist der hohen Leistungen Gallaits im Porträt zu gedenken, worin er wie jeder grosse Geschichtmaler auch die Besten der professionirten Porträtisten überragt. Seine Ebenbilder sind nur mit wenigen Farben, aber in solcher Abstufung und Verschmelzung gemalt, dass die Personen kraftvoll hervortreten. Imponirend ist besonders sein Bildniss des Staatsministers de Theux, welches auf der Brüsseler Ausstellung 1845 zur Schau kam.

Gallo, Name verschiedener Künstler. Filipp G., geb. zu Harlem 1537, † zu Antwerpen 1612, ist der Aelteste einer sehr fleissigen Stecherfamilie, die bis Mitte des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen blühte. Seine Blätter zeugen von richtiger Zeichnung und leichter Stichelführung, sind aber mangelhaft im Theile der Beleuchtung und daher oft unharmonisch. Er stach nach Blocklandt, Breughel d. Alten, Floris, Giulio (Tod der Niobiden), Hemskerk, Luca Penni, Stradanus, Marten de Vos (die grosse Composition der Dreieinigkeit) u. a. M. Besonders geschätzt sind seine Blätter nach Franz Floris. Ein sehr selten vorkommendes Blatt Filipps ist der von 1571 datirende Stich der Erzstatue des scheusslichen Herzogs Alba mit den Inschriften und Bildwerken des Piedestals, nach der Skulptur von *J. Jongeling*. (Diese Tyrannenstatue war aus erobertem Erze gegossen und ward kurz nach ihrer Aufstellung in Antwerpen vom siegreich aufstehenden Volke vernichtet. S. *Strada: de bello Belgico etc.*) Von Filipps Söhnen Theodor [geb. zu Antwerpen 1560] und Cornelius [geb. 1570] ist nur der Letztere von Bedeutung. Cornelius besuchte mit seinem Bruder Rom und arbeitete daselbst auch sein Bestes. Man hat von diesem guten Zeichner und geschmackvollen Stecher Blätter nach Bevilaqua (engelgetragne Marie), Agostino Caracci (St. Hieronymus mit dem Kreuzbilde auf den Knieen), Luigi Cardi (Taufe der h. Prisca und Lucifer nach Dantescher Idee), A. van Dyck (Kreuztragung und Bildnisse), Guido (betende Maria), Gir. Muziano, Paggi (Venus mit Amor), Palma giov., Jac. da Ponte (die Heilandsverkündung an die Hirten), Silvano Razzio (Rückkehr der h. Fam. aus Aeg.), Rubens (die Kirchenväter und die Landschaften mit der Elisaverspottung), Tizian (Zinsgroschenbild) und Franz Vanni (Madonna mit Engeln, deren einer die Weltkugel mit daraufsitzendem Kristkind trägt; Madonna, welche ihr Wickelkind mit dem vom Engel bereiteten Breie speist; Kristus am Kreuze, umgeben von Maria und Heiligen; St. Franz der Assiser als Kristkindbeglückter). Corn. hatte einen gleichnamigen Sohn [geb. zu Antwerpen 1600], der ihm nicht gleichkam, jedoch wenigstens in Bildnissen nicht unverdienstlich war. Schön ist sein Stich nach A. van Hulle: Ottavio Piccolomini's Bildniss in Blumeneinfassung. — André Galle, geb. 1763 zu St. Etienne an der Loire, gest. 1844 zu Paris als Mitglied des franz. Instituts, ist namhaft als Medailleur und Kupferstecher. Mehre der schönsten Bildnissköpfe

auf Denkmünzen der Kaiserzeit und der Restauration gingen aus seiner Hand hervor. Er stammte aus Lecourts Schule.

Gallegos, Fernando, ein Dürerisch malender Spanier, gest. hochbejahrt zu Salamanca 1550. Vergl. den Art. *Spanische Kunst.*

St. Gallen, Hauptstadt des gleichnamigen Schweizerkantons, trägt den Namen von dem aus Irland in die Schweiz gekommenen Heidenbekehrer Gallus, der sich hier im 7. Jahrh. eine Siedelei zurichtete. Ihm zu Ehren entstand um 700 ein Kloster, das bereits um 720 als Benediktinerabtei genannt wird. Karl der Grosse beförderte die Gründung einer höhern Schule daselbst, und um 816 gründete Abt Gosbert (unter Ludwig dem Frommen) die berühmte Klosterbibliothek. Unter Kaiser Otto I. war die Anwohnerschaft des Klosters schon so bedeutend gestiegen, dass der Ort zur Reichsstadt erhoben werden konnte. 1216 wurde der Abt von St. Gallen wegen der ausgedehnten Besitzungen des Klosters durch Kaiser Friedrich II. zum Reichsfürsten erhoben. 1451 schloss sich die Abtei und 1454 die Stadt an die Eidgenossenschaft an. 1529 ward die evangelische Lehre eingeführt und die Abtei aufgehoben, doch ward letztere 1532 wiederhergestellt. Erst 1803 ward die Abtei gänzlich aufgehoben, und das Land Gallen trat nun als förmlicher Kanton in den Republikenbund der Schweiz.

Das einst so herrliche Kloster hat gegenwärtig, seit es vandalischer Profanation verfallen ist, nur Weniges von seinem mittelalterlichen Kunstreichthume noch aufzuweisen. Die Abteikirche ist leider ganz verschwunden und hat einem Bau von 1754

(*Ornament aus dem Kloster.*)

Platz gemacht. Das Pfalzgebäude (*aula palatina*, Wohnung des gefürsteten Abts) enthält die Bibliothek mit 1000 Handschriften und Inkunabeln, nebst Diptychen vom Mönch Tutilo (aus Karls des Grossen Zeit) und dem nach Mabillons Vermuthung von Eginhard, nach Arx' Annahme vom Geistlichen Gerung herrührenden Klosterplane aus dem J. 820. Letzter ist ein hochschätzbares Unicum altdeutscher Kunst- und Kulturgeschichte. Die erste, aber sehr ungenügende Veröffentlichung desselben geschah durch Mabillon (in den *Annales ordinis S. Benedicti*, B. II. S. 571). Neuerdings ist er in einer schönen, nur um ein Fünftel reducirten Nachzeichnung nebst umständlicher Erläuterung erschienen: „*Bauriss des Klosters St. Gallen vom J. 820, im Facsimile herausgegeben und erläutert von Ferdinand Keller.*“ (Zürich, 1844. Meyer und Zeller.) Der wahre Urheber des Planes ist noch unermittelt und wird auch wohl schwerlich ermittelt werden; jedoch beweist die auf dem Pergament angebrachte Widmung an den Abt oder Diakon Gozpert, dass der Entwerfer ein höherer Geistlicher war und diese Zeichnung vor dem J. 822 zu Stande gebracht hatte. Der Werth dieser bedeutend umfänglichen Zeichnung ist ein um so höherer, da sie als Idealplan eines Schottenklosters oder eines Benediktinerklosters überhaupt zu betrachten ist. Allerdings ist darin auf besondre Bedingungen des Klosters St. Gallen Rücksicht genommen, z. B. auf die Lage der ältern durch Reliquien geheiligten Kirche, aber das Kloster ist gewiss grösstentheils frei als Musterplan entworfen und selbst niemals streng nach diesem Plane ausgeführt worden. Derselbe ist nicht blos als Grundriss, sondern stellenweis gar als Aufriss zu verstehen, z. B. betreffs der Arkaden, welche durch Halbkreise angedeutet sind. Mauerdicke, Treppen u. dergl. hat der Zeichner unberücksichtigt gelassen; auch stimmt der Plan z. B. in der Kirche nicht zu dem in Zahlen angegebenen Maasstabe, und kann schon desshalb nur als vorläufige Skizze, nicht als Hauptgrundriss, wonach gearbeitet werden sollte, gelten. In der Disposition ist Manches noch ungemein kindlich und auf malerische oder symmetrische Gesammtanlage ging der Künstler wenig oder gar nicht aus (so ist z. B. die Hauptkirche zwischen andre Bauten eingeklemmt und dadurch ihre Wirkung auf jeder Seite verhindert). In unschönen aber wolgemeinten Hexametern ist den einzelnen Räumen des Gebäudecomplexes ihre Bedeutung beigeschrieben, wodurch uns ein hoher Begriff vom damaligen Klosterleben gegeben wird. Man ersieht aus all dem naiv Angedeuteten, dass diese Mönche (die noch nichts von Zellen wussten) nicht blos für sich selbst lebten, sondern dass ihr Kloster ein Centrum der Bildung und eine Quelle des Rathes und Trostes für einen weiten Umkreis war. Nach diesem Plane zu urtheilen (der, wenn auch ein Muster-

plan, doch gewiss mit Rücksicht auf die Lokalumstände, vielleicht auch auf die Wünsche des Abtes Gozpert, entworfen wurde) war St. Gallen eine der grössten wissenschaftlichen, gewerblichen, landwirthschaftlichen und wohlthätigen Anstalten Deutschlands. Die ganze klösterliche Anlage bildet ein Viereck von ungefähr 430 F. Länge und 300 F. Breite. Auch die einzelnen Theile derselben, mit Ausnahme der Thürme, einiger Ställe und der Absiden der beiden Kirchen, sind viereckig. Die verschiedenen Häuser sind durch Zwischenräume oder Gassen von einander getrennt und bieten das Bild eines regelmässig angelegten, aus etwa 40 Firsten bestehenden Städtchens dar. Die Mehrzahl der Gebäude haben nur Ein Stockwerk; als zweistöckig sind einzig das Schreibzimmer mit der Bibliothek, die Sakristei, die zur Clausur gehörigen Gebäude, die Abtswohnung und zwei Ställe bezeichnet. In der Mitte der Anlage stehen die Abteikirche und die Clausur, welche theilweise durch eine Hecke von den übrigen Gebäuden abgeschlossen sind. Auf der Nordseite befinden sich das Gasthaus, die äussere Schule, die Abtswohnung, die Wohnung der Aerzte; auf der Ostseite das Krankenhaus und die Novizenschule mit ihren Kirchen, der Begräbnissplatz und zwei Gärten; auf der Südseite die Arbeitshäuser der Künstler, Handwerker und Knechte; auf der Westseite die Ställe. Dieser auf dem Pergament projektirten Klosteranlage mag die Wirklichkeit so ziemlich entsprochen haben, und somit wird der Ausdruck: *villa monasterii*, womit Ekkehard im 11. Jahrh. das St. Gallerkloster bezeichnet, ganz erklärlich. In der That ist das Kloster lange ein Complex von vielen kleinen getrennten Gebäuden geblieben und noch in Merians Topografie als solcher abgebildet. — Ferd. Keller, auf dessen klare gediegene Erklärung des Klosterbaurisses zu verweisen ist, hat sich durch treue Veröffentlichung dieses wichtigen kulturgeschichtlichen Denkmals ein grosses Verdienst erworben. Diese Arbeit macht eine zweite wünschenswerth, nämlich eine Schilderung des wirklichen alten St. Gallen, wie es sich etwa Anfangs des 11. Jahrh. gestaltet hatte. Unter Benutzung aller Notizen und Quellenschriften (Ekkehards etc.) könnte ein anlockendes Bild des allemannischen Kunstlebens gegeben werden. Abgesehen von den noch vorhandenen Prachtstücken der Elfenbeinskulptur und Miniaturmalerei, müssen die zahlreichen Fresken auf Goldgrund, die bemalten Holzdecken der Kirche, die prächtigen Teppiche, die reichgeschmückten Altäre und Kanzeln, die goldenen Altaraufsätze, Gefässe und Reliquienkästen, zum Theil von Tutilo's kunstreicher Hand, die vergoldeten Kronleuchter und so vieles Andere eine wahre Schatzkammer süddeutscher Kunst ausgemacht haben. Besonders Bibliothek, Kapitelsaal und Bücherschreibstube des Klosters galten im 10. Jahrhundert für unübertrefflich in ihrer Art.

Gallerie. Ueber die ursprüngliche und spätere Bedeutung des Wortes s. den Art. *Galeria.* — Die Mode, Gallerien anzulegen, scheint in Florenz ihren Ursprung genommen zu haben. Infolge dieser Sitte sind Altartafeln und solche Bilder, welche freundliche Hausgenossen, auch unterhaltende Gesellschafter sein sollten, zu numerirten Galeerensklaven geworden, doch ist andrerseits anzuerkennen, dass wir den Gallerien, welche für verstossene Kunstwerke noch die einzigen Spitäler waren, die Erhaltung vorzüglicher Gemälde etc. verdanken. Die Gallerien (einst nur bilderbehängte Gänge) erhielten eben dadurch, dass sie Bewahranstalten guter Werke aller Zeit und Art wurden, eine höhere und würdigere Bedeutung. So wurden sie Schatzkammern für das künstlerische und kunstgeschichtliche Studium wie für den allgemeinen Kunstgenuss.

Gallerie Aguado, s. den Art. Aguado.

Gallerie zu Antwerpen, s. unter *Museen.*

Gallerie zu Aschaffenburg mit Bildern von Altdeutschen (Grunewald etc.) und spätern Niederländern, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie zu Augsburg, jetzt neu im Gebäude des vormaligen Katharinenstifts aufgestellt, reich an bedeutenden und wolerhaltnen Werken der schwäbischen (Augsburger und Ulmer) Schule. Diese durchaus eigenthümliche, von der fränkischen unabhängige und keineswegs minder bedeutende Schule kann man hier ziemlich vollständig kennen lernen in Leistungen vom Ablaufe des 15. Jahrh. bis nach Mitte des 16. Jahrh. Hier finden sich vier grosse Werke von Holbein dem Alten aus den Jahren 1495, 1499, 1502 und etwa noch 1516; Altarflügel mit Petri Kreuzigung und Katharinens Enthauptung (1512), eine Sebastiansmarter (1515) und drei höchst bedeutende, in den Compositionen raffaelwürdige Passionsbilder aus dem Kloster Kaisersheim, von Holbein dem Jüngern; Kristus am Oelberge (1501), Kristus und Maria thronend (aus dems. J.), eine grössere und eine kleinere Kreuzigung (erstere vom J. 1504 und sehr vorzüglich, letztere vom J. 1519), von Hans Burgkmair; eine Tafel vom Meister L. F. 1502; Bilder aus der Ulrichslegende und die

Heiligen Alexander (bezeichnet 1504), Eventius und Theodotus, von Barthel Zeitblom und aus dessen reifster Kunstzeit; eine Kindanbetung durch die Magier, eine Verkündung und ein almosenspendender Heiliger, von Martin Schaffner. Ferner Bilder aus der fränkischen Schule, z. B. von Wolgemut eine ergreifende Darstellung des Marientodes und eine Beweinung Kristi; von einem Gesellen Wolgemuts zwei fleissige Bildchen aus der Legende vom wahren Kreuze; von Dürer die Halbfigur einer betenden Marie aus dem J. 1497; von Altdorfer ein Hauptwerk aus dem J. 1516 (Kristus am Kreuz nebst den Schächern) und die fantastische Darstellung der Mariengeburt mit kleinen Fig. in einer grossen Kirche von gemischt gothischer und italischer Bauart; von Georg Pencz eine Kreuzigung; von Kranach ein Eccehomo und eine Delila mit dem schlafenden Simson aus dem J. 1529. Von spätern Deutschen sind vertreten: Rottenhammer mit einer Hagar, Ulrich Loth mit einem ungläubigen Thomas, der Schlachten- und Reitermaler Rugendas mit zwei Bildern, Heinr. Roos mit einer Viehlandschaft von seltner harmonischer Wirkung, Wagenbauer mit einem grossen Stier in einer Landschaft, Ditericy mit zwei hübschen Bildern in der Art des Heinrich Roos, Jos. Ant. Koch mit einer Landschaft, welche die Befreiung der Prinzessin durch den heil. Georg zur Staffage hat, u. a. M. — Sodann Bilder von Italiänern, z. B. von Lionardo ein der Monna Lisa sehr verwandter Kopf, von Jac. Bassano eine Verkündung an die Hirten und eine Grablegung, von Carlo Cagliari eine Darstellung im Tempel, von Lod. Caracci ein betender Franziskus, von Mich. da Caravaggio ein Sebastian, dem eine Frau die Pfeile auszieht; von Ben. Castiglione ein Viehstück, von Dolce ein kreuztragender Kristus, von Lanfranco eine Auffahrt Mariens (eins der umfänglichsten und bedeutendsten Oelgemälde dieses Pinselvirtuosen); von P. Fr. Mola ein begeisterter Johannes in der Wüste, von Giov. Batt. Moroni das vortreffliche Bildniss der portugiesischen Isabella, Gemahlin Karls V.; von L. da Pordenone ein Mannsbild mit Laute, von Cam. Procaccini eine heil. Familie (ins Correggische spielend) und von Cesar Procaccini ebenfalls eine Santa Famiglia (in Parmeggianinischer Art); von Reni ein gegeisselter Kristus von Engeln umgeben, welche die Bluttropfen vom Boden aufsammeln, und ein nacktes nach einem Vogel haschendes Kind; von Ribera eine ans Genre streifende effektvolle Hirtenverkündung, von Salv. Rosa eine Brücke mit Durchsicht und zwei durch Composition und Klarheit anziehende Landschaften; von Bart. Schidone eine sehr ausgezeichnete heil. Familie in überlebensgrossen Figuren; von Gius. Tassone ein sehr gutes Viehstück; von Tintoretto eine dramatisch bewegte Vorstellung der Beschwerdeführung Martha's bei Kristo; von Fr. Torbido eine Verklärung Kristi, von Pietro della Vecchia ein liebendes Paar und ein Jüngling mit Laute; von Andrea Vicentino Planetenbilder. Auch aus der Frühzeit italischer Malerei kommt hier eine Probe vor, nämlich eine in Spinello's Art geschilderte Höllenfahrt Kristi. — Spanien ist vertreten durch Zurbaran mit einer energischen Darstellung des verzückten Franziskus, und Frankreich durch Kaspar Poussin mit einer grossen poetischen Landschaft, Seb. Bourdon mit einem hübschen Bildchen in Nic. Poussins Weise, Largillière mit zwei meisterlich behandelten Bildnissen eines Geistlichen und Gérard mit einem vom Rücken gesehenen nackten verschämten Mädchen. — Von den Niederländern stellen sich: Evert van Aelst mit einem todten Rebhuhn, Jakob van Artois mit einer sehr grossen vom jüngern *Teniers* sehr geistreich staffirten Landschaft, Nik. Berghem mit einer Viehheerde, welche durch einen Fluss getrieben wird; Blieck mit dem Inblick einer gothischen Kirche, Abr. Bloemart mit dem artigen Bildchen einer Heilandsgeburt, Pieter van Bloemen mit einem guten Pferdestück, Jan Breughel mit einer grossen Taufe des Kämmerers und einer angeblich von *van Baalen* staffirten Landschaft mit dianischen Nymfen und vielen Hunden, Pieter Breughel d. Jü. (Höllenbreughel) mit einer sehr grossen und sehr rohen Kirmess aus dem J. 1616, Dirk van Deelen mit einer reich figurirten Ansicht der Peterskirche, A. van Dyck mit dem feinen Kniestück der Königin Henriette von England und dem lebensgrossen Bildniss des Seemalers Andreas van Artveit an der Staffelei, Jan Fyt mit einem meisterhaften Geflügelstück nebst Hund, Willem Gabron mit einem sehr guten Schinkenstück, Jan Gottlief Glauber mit zwei Landschaften, deren eine sich durch reiche Composition und sorgsame Ausführung auszeichnet, Jan van Goyen mit zwei Kanalstücken, Corn. de Heem mit einem herrlichen Fruchtgehänge, Corn. Huysman mit einer sehr grossen Landschaft von schöner Composition, Abr. Jansens mit einer sehr tüchtigen Verklagung Amors vor der Götterversammlung, Pieter de Laaf mit zwei sehr ausgezeichneten Bussübungsbildern, Gerard Lairesse mit bacchischen Nymfen und Kindern und zwölf Triumf- und Opferzugbildern grau in Grau, van der Meulen

mit einer reichen Reiterlandschaft, Mich. Mirevelt mit einem weiblichen Bildniss, Jud. de Momper mit einer fantastischen Berggegend, Herman van der Myn mit einem sehr delikat ausgeführten Genrestück, Eglon van der Neer mit einem höchst zart behandelten Landschäftchen, Jan van Os mit einer höchst meisterlichen Blumenvase, Bonav. Peters mit einem Seesturme und strandendem Schiffe; Corn. Poelemburg mit zwei zart vollendeten Landschaften, Frans Pourbus d. Jü. mit dem lebensgrossen Bildniss eines Feldherrn, Adam Pynacker mit einer Brücke zwischen Bergen im Abendduft, Rembrandt mit einer skizzenhaft, aber sehr geistreich behandelten Auferstehung Kristi vom J. 1647, Snyders mit einer Krokodiljagd (wozu wol *Jordaens* die Fig. gemalt hat), einer Tigerjagd und dem Hundesieg über einen Hirsch; Vinckeboom mit einer Kirmess und einer bewaldeten Landschaft; S. de Vlieger mit einem Seestück, Jan Weenix mit einer merkwürdigen Landschaft, wo fürstliche Personen von einem Flussschiffe aus Jagd machen; Ph. Wouverman mit einem sehr interessanten Stücke, welches Zigeuner unter einem Bogen und einen um Almosen angesprochnen Schimmelreiter vorstellt; Jan Wildens mit einer geistreichen Abendlandschaft mit Regenbogen aus dem J. 1649; Jan Wynants mit einer hübschen Landschaft aus seiner dritten Epoche; Hendrik Zorgh mit „Bauern beim Bierkruge" und einer „Bauernfamilie in ihrem reich mit Geräth ausgestatteten Hause." — Conservator dieser Gallerie ist der ausgezeichnete Bilderarzt Eigner.

Gallerie Barberini zu Rom. Die Sammlung ist sehr klein und es sind ihr im Palazzo Barberini nur Nebenstuben angewiesen, wo man sie, wenn man sich den kolossalen Palast ansieht, kaum suchen würde. Hier das üppige Bildniss der Margherita Raffaels, welche man gewöhnlich als Fornarina bezeichnet. Man liest Raffaels Namen auf dem Armbande der sitzenden Schönen, doch ist das Bild schwerlich von Raffaels, weit eher von Giulio's Hand. Ein andres Bildniss von nicht minderer Berühmtheit ist das von Guido Reni gemalte Ebenbild der unglücklichen Beatrice Cenci. (Garavaglia hat es gut gestochen, ohne doch den rührend melancholischen Ausdruck ganz wiederzugeben, der über dies schöne aber leidende Gesicht verbreitet ist.) Ein Brustbild von Scipione di Gaëta soll die Lucrezia Petroni (Beatricens Stiefmutter) darstellen. Es ist ein kluges, fein berechnendes, aber nicht angenehmes Gesicht. — Ein weibliches Bildniss von üppigen Formen, mit reichem Blondhaar und einem ans Orientalische gemahnenden Anzuge, warm und kräftig gemalt, gilt für Tizians Werk (*Schiava di Tiziano*). — Eine Madonna von Fr. Francia, von unbeschreiblicher Anmuth in der halbverschleierten Stirn, den tiefgesenkten Augenliden und der ganzen blumenhaften Stille des Antlitzes, wie wir dieselbe bei diesem Meister zu finden gewohnt sind. — Ein andres Madonnenbild, Nachahmung der von A. del Sarto für Giov. Gaddi gemalten heil. Familie. — Ein drittes Marienbild, nicht uninteressant, gilt für ein Werk von Giov. Bellini. — Kristus unter den Schriftgelehrten, mit Dürers Monogramm und der Aufschrift: *Opus quinque dierum.* – Adam und Eva nach dem Sündenfalle, von Domenichino, in den Fleischtönen bräunlich aber etwas hart, die Landschaft gut. — Josef und Potifar, Replik oder Nachbild des unästhetischen Gemäldes von Billivert in den Uffizien zu Florenz.

Gallerie Bockford zu Bath. Daselbst das durch den Stich von *Desnoyers* allgemein bekannte Bild von Raffael, welches uns die heil. Katharina von Alexandrien in himmlischer Begeisterung dem Lichte zugewendet zeigt. (Aus der Samml. Aldobrandini zu Rom und vortrefflich erhalten.) Von Filippo Lippi eine ausgezeichnete Kindanbetung durch die Könige, ein längliches Bildchen mit vielen Figürchen von der höchsten Anmuth und Zierlichkeit. Von Garofalo eine heil. Familie mit Engelglorie und dem Gottvater, sehr schön und klar in der Farbe, und in der Behandlung ganz raffaelisch. Von Giov. Bellini zwei Dogenbildnisse. Von Pietro degli Ingannati die heil. Familie in einer Landschaft, durch milde Anmuth anziehend. Von Andrea Cordelle Agi eine kleine Madonna, besonders durch die wunderbar verschmolzene Ausführung merkwürdig. Ausgezeichnetes Bildniss des Bischofs Gärtner (Halbfigur), angeblich von Holbein. Zwei zart ausgeführte Landschäftchen, das eine von Herri de Bles, das andre von Elzheimer (mit dem jungen vom Engel geführten Tobias). Ein kostbares Humorstück von Jan Steen. Eine leichtbewegte, in warmem Lichte dargestellte See von Jan van de Capelle.

Gallerie Benzel-Sternau zu Mariahalden bei Zürich, wo der als Staatsmann und Schriftsteller geschätzte Graf Benzel-Sternau seinen Landsitz hat. Im 1. Zimmer der Liebgott mit beiden Händen die Taube haltend, ein allerliebstes kleines Bild von Correggio; eine schöne Lucretia, lebensgross, Kniestück von Reni; ein nettes Bildchen mit sieben lustig badenden Knaben von Fr. Albani; eine heil.

Familie, lebensgross, Kniestück von Sassoferrato (eins der besten Bilder dieses Meisters); eine andre von A. del Sarto (Maria ein braves angenehmes Weibchen, mehr idyllisch als kirchlich aufgefasst, der Kristknabe und der kleine Johannes mit ihren Lockenköpfchen munter, lachenden Herzens, die Elisabeth eine schlichte Gebirgsfrau, Josef ein braver bescheidner Familienvater); eine Madonna und eine heil. Familie von Pierino del Vaga (auf beiden Bildern die Maria in rothem Kleide und blauem Mantel); ein originell beleuchtetes und auch im Uebrigen interessantes Madonnenbild von Bern. Luini; die Flucht nach Aegypten, kleines romantisches Nachtstück von Elzheimer, mit dreifacher Beleuchtung (durch die Fackel des voranschreitenden Josef, durch das Holzfeuerchen im Mittelgrunde und durch den Mondaufgang im Hintergrunde). Im 2. Zimmer ein Brustbild Luthers (mit der schwarzgebundnen Bibel in den Händen) vom ältern Kranach; eine Himmelfahrt des Herrn von Giulio; Kristus als König der Juden verhöhnt, ein Hauptwerk von Domenichino (der Heiland göttlich gross, der ganze Vorgang wahrhaft dramatisch geschildert). Im 3. Zimmer Herodias das Täuferhaupt empfangend, nach Lionardo; eine büssende Magdalene, angeblich von Correggio, wahrscheinlich von Reni; ein schönes, höchst meisterwürdiges Bildniss der jungen Lady Roper (Tochter des Thomas Morus) vom jüngern Holbein; eine heil. Familie von Marco d'Oggione; ein idyllisches Madonnenbild von Maratti; ein hübscher alter Kopf, Belisar genannt, von Mengs, Madonna mit beiden Kindern im Freien, schönes Nachbild der raffaelischen Gärtnerin (*la belle jardinière*); Brustbild Kristi, im Karakter des Verzeihenden, von Tizian. Im 4. Zimmer Maria mit dem Kinde am Felsen sitzend, dabei ein Engel und der Knabe Johannes, grosses Bild nach Lionardo; eine Katharinenvermählung von Parmeggiano mit schönen Einzelheiten); eine Kreuztragung, altdeutsches Oelbildchen (hier Schongauer zugeschrieben); ein Madonnenbild von Cignani, elegischen Karakters, sehr gut in den Farben. Im 5. Zimmer eine Landschaft von Joh. Franz Ermels (ein Kunterbunt von Felsen, Hügeln, Thälern, Häusern und Ruinen, in den Wolken Jehovah, dessen Blitz einen Reiter erschlagen hat); die Trauung und die Beichte, erstere ein originelles, theilweis an Murillo erinnerndes Bild, beide Stücke mit fast lebensgrossen Gestalten, angeblich von Piazetta, augenscheinlich aber aus der spanischen Schule; eine heil. Familie in lebensgrossen Figuren, vorzügliches Stück von A. del Sarto; die Hochzeit zu Kana, ein bis auf wenige Abweichungen mit Veronese's Riesengemälde im Louvre stimmendes Bild; Rheinlandschaft von C. G. Schütz; endlich ein ausgezeichnetes Madonnenbild unbekannter Herkunft (hier als Raffael aufgestellt). Denkt man sich hier den Begriff der Madonna weg (was auch die vom Marientypus abweichenden Gesichtszüge erlauben), so hat man das lieblichste Genrebild vor sich. Die in voller Jugendblüte stehende Mutter hat ihr Kind in die freie Natur hinausgenommen, es auf ein weiches grünes Kissen gelegt und sich wonneselig darüberhingebogen um die Brust zu reichen. Dies überaus erquickliche Bild ist eins jener Meisterwerke, die nur den Mangel des Meisternamens bedauern lassen.

Gallerie zu Berlin, s. unter *Museen*.

Gallerie zu Blenheim. Bl., der Landsitz des Herzogs von Marlborough, liegt etwa 9 engl. Meilen von Oxford, nahe bei Woodstock, und ist einer der grössten Paläste Englands. Die Vorzüglichsten der hier befindlichen Gemälde sind: eine Thronmarie mit dem Täufer und St. Nikolaus von Bari, wundervolles Altarbild von Raffael aus dem J. 1505 (diese Tafel stammt aus der Servitenkirche San Florenzo zu Perugia, das einst dazu gehörige Staffelbild mit der Täuferpredigt sieht man zu Bowood); ein schöner St. Gregor mit einer Heiligen, ein St. Sebastian und ein Bildniss Filipps II. von Tizian; ein „*Dorothea*" getauftes und für Raffaels Geliebte angesehenes Weibsbildniss (das mit dem „Fornarina" genannten Porträt vom J. 1512 in der Florenzer Tribüne einige Aehnlichkeit hat), der Behandlung nach von einem Venezianer; ein vortreffliches Knabenbild im Johanniterkostüm von Fed. Baroccio; der Tod des Seneca, ein ausnahmsweise von Studium und Sorgfalt zeugendes Bild des sonst so leichtsinnigen Giordano; eine ausgezeichnete Madonna (lebensgrosse Halbfigur, gen Himmel blickend und sternenbekränzt) von C. Dolce; zwei Bilder mit Betteljungen von Murillo; sechzehn Gemälde von Rubens (darunter die schöne Darstellung der Venus mit dem Adonis, die reizende Grazientrias oder die „drei Weiber Rubens'", die grosse reiche Schilderung des Proserpinenraubes, das grosse, aber etwas gemeine Bacchanal, die schöne „Rückkehr aus Aegypten" und das überaus schöne Bild, welches den Meister mit Frau und Kind in einem Garten stehend vorstellt); zwölf Stücke von A. van Dyck (darunter das herrliche Gemälde, welches den geharnischt auf dunkelmähniger Falbe sitzenden Karl I. nebst dem als Helmhalter dabeistehenden Sir Thomas Morton schildert, das sehr schöne Bild der Herzogin

von Buckingham mit Familie und die vortrefflichen Halbfiguren Lord Staffords und seines Sekretärs); die Segnung Jakobs durch Isaak von Rembrandt; sieben verdienstliche Porträtstücke von Reynolds (darunter das sehr zierliche Bild, welches Lady Spencer als Kind vorführt, wie sie ihrem Brüderchen, dem Lord H. Spencer, sein Schicksal aus der flachen Hand verkündet); endlich ein sehr lebendiges Bildniss des Herzogs John of Bedford von Gainsborough.

Gallerie Borghese, die Grösste der römischen Gallerien, aufgestellt in dem prächtigen Palazzo Borghese, dessen Bau vom Kardinal Dezza 1590 begonnen und unter Papst Paul V. (einem Borghese) vollendet ward. Man staunt über die Menge von Kunstwerken, die man hier vereinigt findet. Freilich ist viel Unbedeutendes darunter, wozu noch kommt, dass die keineswegs immer vortheilhafte Beleuchtung den Genuss mancher Bilder verkümmert. Aber die Menge des Bemerkenswerthen ist immerhin sehr bedeutend. Im ersten Zimmer sieht man eine heil. Familie mit Engeln von Botticelli (hier Ghirlandajo getauft), eine Anbetung der Könige in kleinen aber karaktervollen Figuren von Mazzolino, Saul in vollständiger Rüstung, vor ihm Goliaths Haupt, zur Seite David, angeblich von Giorgione; eine Kindanbetung ganz genreartig gehalten, vom ältern Bassano; eine grosse Paulusbekehrung (die Composition etwas verwirrt, indem die Gruppen sich nicht gehörig sondern, die Farbe kräftig, aber ans Schwärzliche streifend) und ein sorgfältiges Bildchen mit würdevollen Gestalten: Madonna zwischen Peter und Paul, von Garofalo. (Keine Gallerie ist so reich an Garofalo's wie die Borghesische. Es ist viel Mittelgut darunter, auch gehört wol manches Stück ihm gar nicht an. Das Bedeutende aus diesem Garofalovorrath mag hier gleich zusammengenannt werden, ohne Rücksicht auf die verschiednen Zimmer, wo das zu Nennende hängt. Zuerst ist der Kreuzabnahme zu gedenken, eines grossen Altarbilds, das zwar etwas zu gleichförmig und ängstlich abgemessen in der Anordnung, aber durchaus würdevoll und ernst in der Auffassung und Durchführung der Karaktere und von warmer harmonischer Färbung ist. Kleine sorgsam ausgeführte Bilder sind: die figurenreiche Hochzeit zu Kana, der Heiland mit der Samariterin am Brunnen, die Katharinenmarter und eine Madonna mit Kind, Halbfiguren mit sehr kaltem Ausdruck in den sonst eine gewisse regelmässige Schönheit zeigenden Gesichtszügen. Eine grössere Anbetung der Magier ist eins der schwächsten Bilder Garofalo's.) — Zweites Zimmer. Hauptwerk darin: Domenichino's Dianenjagd, voll der anmuthigsten Gruppen, wenn auch einzelne Attitüden etwas zu künstlich erscheinen, das Ganze von sehr heiterer Wirkung. Eine Madonna von Pierino del Vaga, nicht ohne Grazie; das Kind ein Nachbild des raffaelischen Kristknaben im Gemälde der Bridgewater-Gallerie. Eine Hirtenanbetung von Pellegrino Tibaldi aus dem J. 1544, höchst abenteuerlich in den gewaltsamen Stellungen, worin sich der übertriebenste Michelangelismus kundgibt. Diese Hirten und Engel, mit ihren Riesengliedern und auffallenden Bewegungen den Hauptgegenstand zurückdrängend, machen die sonderbarste Wirkung. Vom Tizianisten Bonifazio ist der Heiland mit der Familie der Zebedäer und mehren Aposteln, tüchtig in der Zeichnung, warm und hell in der Färbung. Von Agostino Caracci das Brustbild eines lesenden Thomas. Von Fed. Zuccaro ein vom Kreuz abgenommener Heiland, von Engeln umgeben; der Kristusleib halb aufgerichtet und nicht ohne Schönheit, die Engel aber wahre Zierbengel. Von Ann. Caracci ein Profet mit einem Engel, Brustbild, in correggischer Weise. Von Paul Potter eine vortreffliche Landschaft mit Kühen aus dem J. 1643. Es ist eine Wiese mit Aussicht auf eine ganz flache niederländische Gegend, im Hintergrund etwas Gehölz und ein ferner Kirchthurm. Seitwärts steigen Wolken auf. Die Thiere stehen meist; eine rothhaarige Barbarin von Kuh liegt im Vorgrunde behaglich ausgestreckt. — Das dritte Zimmer ist minder reich. Pordenone's Familienbild, auf welchem man ihn mit allen den Seinigen sieht, ist voll individueller Karakterwahrheit, aber nicht besonders angenehm und etwas matt im Kolorit. Von Paul Veronese sieht man Antonii Fischpredigt. Die h. Katharina neben dem Rade, von Engeln umgeben, ist von Parmeggianino. Die nämlichen koketten Gesichter, die in seinen andern Werken wiederkehren; die Heilige blose Wiederholung des Kopfes der Madonna in einem Bilde der Tribüne der Florentiner Gallerie. Zwei sehr gute männliche Porträts, beide in schwarzer Kleidung, sind von Cortona und Sacchi: bei letzterem ist besonders der scharfe, stechende Blick sehr karakteristisch. Das grosse Gemälde des Lanfranco: Lucilla, welche, von einem Riesen überfallen, mit einem Schaffell bedeckt sich fortschleicht, muss als Muster des Widerwärtigen genannt werden. Höchst anmuthig und heiter sind dagegen Tizians Venus mit Amor und Nymfen. — Im vierten Gemach findet sich das berühmteste Bild der Sammlung, Raffaels Grablegung, für Atalanta Baglioni in Perugia gemalt, mit der Inschrift: *Raph. Urbinas*

MDVIII. Domenichino's Sibylla Cumana ist die reizendste (wenn gleich nicht die feierlichste) unter den Darstellungen dieser Gattung. Von Dosso Dossi ist ein grosses Bild, Circe in reicher Kleidung in einer Landschaft, bei schöner Form und guter Farbe etwas ungeschickt. Ein kleines Nachbild der Geisslung des Sebastian del Piombo (in S. Pietro in Montorio) mag vom Venusti oder einem Schüler sein. Von Rubens findet man eine Heimsuchung, worin der Gegenstand ganz ins Leben einer niederländischen Bürgerfamilie herabgezogen ist; das Kolorit frisch und heiter, die Ausführung sorgsam. — Im fünften Zimmer vier graziöse Rundbilder der Jahreszeiten von Franc. Albani, mit all seinem Reichthum an anmuthigen Kindergestalten, und Sassoferrato's vortreffliches Nachbild von Tizians köstlicher Schilderung der Lebensalter. Man kann sich hier an der Gruppe im Vorgrunde, dem sitzenden Jüngling, welchem das wunderliebliche aufs Knie gelassene Mädchen eine ihrer beiden Flöten hinhält, nie sattsehen, so unübertrefflich ist die Wahrheit des Ausdrucks in seinem dunkeln, sinnenden Auge und der halb ablehnenden Weise, womit er die Auffoderung seiner Gespielin hinnimmt, sowie in der verwundert fragenden, kindlich ernsten, unschuldvollen Miene, womit diese ihn anblickt. Es folgen nun zahlreiche Bilder, Darstellungen der Venus, des Amor u. s. w., von denen wenige ansprechen und unter welchen beinahe mehr Nachbilder als Originale sein mögen. Man begegnet hier dem Paul Veronese, Luca Cambiaso und andern Künstlern. — Da in den nächsten Gemächern nichts Bemerkenswerthes enthalten ist, treten wir ins zehnte Zimmer, wo wir das Bildniss Cesar Borgia's finden, ein Porträt mit lebendigem Ausdruck, ein hochmüthiges, tückisch-schönes Gesicht mit doppelt gespitztem Bart, die Geberde bewegt, schwerlich von Raffael, zu dem es chronologisch nicht zu passen scheint und dessen Styl man auch nicht darin wiedererkennen möchte. Ebensowenig kann man das sonst tüchtige und geistvolle Porträt eines Kardinals für sein Werk halten. Von Giulio Romano ist eine h. Familie mit grossentheils aus Bildern seines Meisters entlehnten Motiven. Eine andere h. Familie gehört dem Innocenz von Imola. Vom Pordenone ist ein gutes Porträt eines ältlichen Mannes in schwarzer Kleidung. Von Dosso Dossi Amor und Psyche, äusserst geziert in den Attitüden: Psyche steht mit der Lampe da, nicht als wollte sie den Schlummernden sehen, sondern als wollte sie einen Pas seul versuchen. Von Tizian das Jeden zur Bewundrung hinreissende Bild, welches man die himmlische und irdische Liebe benannt hat. Am Rande eines länglichen marmornen Wasserbeckens, dessen Vorderseite mit Mythenreliefs geschmückt ist, schaut man zwei weibliche Gestalten. Die Eine, gekleidet in ein langes weissseidenes Gewand, worunter das rothe Unterkleid sichtbar wird, sitzt und hat den linken Arm auf ein nebenstehendes Gefäss gelegt, während ihre blumenhaltende Rechte auf dem Schoose ruht. Die Andre steht, nur leicht angelehnt an den Rand, auf den sie sich mit der Rechten stützt, während ihre Linke eine Art von rauchendem Opfergefäss in die Höhe hält. Ihr Haupt ist seitwärts zu ihrer Genossin hingeneigt, zu der sie zu sprechen scheint; sie ist fast ganz unbekleidet, nur ein weisses Tuch schlingt sich um die Hüften und ein rother Mantel fällt von der Schulter herab. Beide haben um den Nacken liegendes Blondhaar, welches bei der Ersten, die einen Kranz darin trägt, nur reicher ist. Die Körperformen sind von höchster Vollendung, das Fleischkolorit zart und blühend. Von der Rückseite des Brunnens her greift ein Liebgott zwischen Beiden ins Wasser hinein. Die schöne saftig grüne Landschaft mit einem Kastell zur Rechten, mit Gebirg und Wasser zur Linken, schliesst dies vortreffliche, äusserst anmuthige Bild ab. — Das elfte Zimmer enthält ein Hauptbild Correggio's: die Danaë, welche freilich nur durch den reizenden Körper, nicht auch durch den Ausdruck des Kopfes anzieht. Von A. del Sarto eine Halbfigur: Magdalene mit ihrem Salbgefäss, welches Bildchen auch in der Brera zu Mailand vorkommt. Von Guercino ein bedeutenderes Werk: die Rückkehr des verlornen Sohnes. — Endlich im zwölften Zimmer eine blondgelockte, in reiche Stoffe gekleidete, den breiten Rücken wendende Judith, angeblich von *Tizian*, vermuthlich aber von Paris Bordone, und eins der anmuthreichsten Bilder von Franc. Francia: die in einer Landschaft sitzende Maria, welche das zu ihr aufblickende Kind auf ihrem Schoose bei der Hand nimmt, voll Innigkeit und frommen wehmüthigen Ernstes. Ein altes Nachbild nach Andrea del Sarto zeigt die Madonna mit dem Kinde, drei Engel oder Kindergestalten zur Seite, ein oft vorkommendes Bild. Eine Madonna mit dem Kinde gilt für ein Werk des Giov. Bellini. Denselben Gegenstand sieht man von Carlo Dolce: überall begegnet man modernen Nachbildern dieses Gemäldes, welches durch seine schwere braune Farbe wie durch seinen süsslich frömmelnden Ausdruck unangenehm ist. Ein dem Timoteo della Vite zugeschriebenes Bildniss Raffaels ist nichts als ein mittelmässiges Nachbild des von ihm selbst gemalten Porträts in der Florentiner Gallerie

der Uffizien. (Nach Alfred Reumonts Mittheilungen in den Römischen Briefen eines Florentiners.)

Gallerie zu Bowood, s. unter Bow.

Gallerie Bridgewater, auch Staffordgallerie genannt, jetzt im Besitze des Lords Francis Egerton. S. den Art. *London*.

Gallerie zu Brügge mit mehren köstlichen Werken der altflandrischen Schule. S. unter *Museen*.

Gallerien zu Brüssel, öffentliches Museum und Gallerie Ahremberg, s. die Artikel *Brüssel* und *Museen*. Die unter Brüssel miterwähnte Gall. des Prinzen von Oranien ist nach dem Haag entwandert.

Gallerie zu Burleighhouse in Northamptonshire, Besitz des Marquis von Exeter. Daselbst von Jan van Eyck eine stehende Maria mit dem Kinde, wovor ein Geistlicher kniet, den die h. Barbara anempfiehlt; von Dürer eine schöne kleine Heilandsgeburt; vom jüngern Holbein ein Bildniss Heinrichs VIII. um 1530 und Eduard VI. als Knabe, etwa 1544 gemalt; von Licinio da Pordenone zwei grosse Bilder: die Mosesfindung und die anbetenden Könige, reich in der Composition, edel in der Ausführung; von Ang. Kauffmann ein ganzer Schwarm von Bildern.

Gallerie zu Cambridge, das der Hochschule angehörende Fitzwilliam-Museum, mit Werken von Giorgione (Hirtenanbetung, in der Behandlung dem idyllischen Bilde Jakob und Rahel zu Dresden sehr nahestehend), Tizian (das berühmte üppige Bild, wo in der Gestalt der Venus die Prinzessin Eboli und im Lautenspieler neben ihr Filipp II. gekonterfeit sein soll), Palma vecchio (sehr schöne Venus mit dem Liebgott in des Meisters erster Manier), Paul Veronese (die Aglaurenverwandlung durch Hermes, ein Bild von schönem Silberton und seltnerweise vom Meister mit dem Namen bezeichnet), Ann. Caracci (schönes Rochusbild mit Engel, aus der Gallerie Orleans), Holbein d. Jü. (ganze Gestalt des Sir William Fitzwilliam, Grafen von Southampton und Lord-Admirals von England, strengen Karakters), Rembrandt (holländ. Offizier in Harnisch und rothem Kleide, sehr kräftiges Bildniss aus der frühern Zeit des Meisters), G. Dow (der Schulmeister mit vier Knaben, ein schönes wahres Lebensbild, Gegenstück zur sogen. Mädchenschule im Amsterdamer Museum), Jan Both (grosse schöne Landschaft mit Figuren und Vieh von Andreas Both: Wasserfall mit Ansicht des Tiberflusses, im Hintergrunde der Sorakte), Simon Vlieger (schönbewegte See an einem holländ. Hafen), Kaspar Poussin (schöne italische Landschaft mit Staffage) etc. Vergl. noch die Angaben im Art. *Cambridge*. Irrig ist dort ein hübsches Bildchen der Verkündung dem Dürer zugeschrieben; dasselbe ist aber niederländischer Herkunft, etwa aus der Zeit und in der Weise des Leydener Lukas.

Gallerie Camuccini, in der an Piazza Borghese liegenden Wohnung des 1844 verst. Malers Vincenz Camuccini zu Rom. Die Sammlung ist zwar nicht gross in der Bilderzahl, enthält aber Perlen und ist überhaupt eine der glücklichsten Zusammenbringungen. Cam. legte sie in Zeiten an, wo politische und private Verhältnisse eine Menge Bilder zum Verkaufe brachten, an deren Veräusserung früher nicht gedacht worden war. Im ersten Zimmer finden wir zunächst ein Porträt von Baroccio (1528—1612), einen Mann in mittlern Jahren in reicher Rüstung, mit unbedecktem Haupte darstellend, lebendig im Ausdrucke, mit der unnatürlichen röthlichen Fleischfarbe dieses Künstlers, das Beiwerk gut gemalt. Dies Bild gilt für ein Porträt eines Herzogs von Urbino: es kann dann wohl keinen andern darstellen als Franz Maria II. Ein andres Exemplar findet sich in der Tribüne der Florentiner Gallerie, wo es für ein Bildniss Franz Maria I. ausgegeben wird, von welchem man aber das vortreffliche Porträt von Tizians Hand hat. Beide Exemplare sind wahrscheinlich vom Baroccio selbst. — Ein ausgezeichnet schönes altes Nachbild von Raffaels heil. Familie im Museo Borbonico wird dem Giulio Romano zugeschrieben, dem Tizian das Bildniss eines venezianischen Admirals, eines alten Mannes in stählernem Panzer, mit schwarzem Barett auf dem Haupte. (Der Ton dieses Bildes, fahl und grau, macht irr an der Benennung.) Sodann eine der zahlreichen Magdalenen, welche alle von Correggio sein wollen. Diese, mit einem landschaftlichen Hintergrunde versehn, ist leicht ausgeführt, von mässiger Vollendung. — Ein allerliebstes Bildchen der Madonna, welche ihr Kind auf dem Schoose hält, zweidrittel Profil, zur Seite Blick in eine Landschaft, gehört wol ursprünglich dem Raffael an, wenn auch die Originalität dieses Exemplars nicht völlig erwiesen sein sollte. Reumont erklärt dies Ex. für die Schönste und Zarteste von allen Ausführungen dieser Composition. Der Marienkopf wenig bedeutend, das Kind dem in der Mad. del Granduca sehr ähnelnd. — Der Jugendzeit Raffaels scheinen zwei aneinandergefügte Flügelbildchen anzugehören: St. Katharina und eine andre Heilige, ganze stehende Figuren in peruginesker Landschaft. —

mehr sorgsamen als geistreichen, etwas geleckten Ausführung für das Nachbild eines grössern Porträts halten, etwa nach einer Arbeit des Seb. del Piombo, wie denn Venusti diesem und dem Buonaroti Vieles im Kleinen nacharbeitete, wie das jüngste Gericht in Neapel, den Heiland an der Säule u. s. w.) — Von Andrea del Sarto ein Selbstporträt, das ihn in jugendlichem Alter vorstellt, mit langem Haar, schwarzem Barett und Schurz, und mit violettem Gewande. Er steht an eine Tafel gelehnt, worauf neben dem Tintenfass zwei Briefe liegen, deren einer die Aufschrift hat: *al — giovane Andrea del Sarto pictore fiorenzia.* Andrea hält zugleich einen Brief in der Rechten, während seine Linke mit doppelt beringtem kleinen Finger herabhängt. In seinem Angesichte herrscht Melancholie. Hinten sieht man eine Landschaft mit Kastell, Bäumen und zwei Figürchen. — Ein Schulbild ist die als Sarto bezeichnete Madonna, welche das Kinn des Kindes fasst, das vor ihr auf einem Kissen sitzt und sie anzureden scheint; wenig angenehm im Ausdruck und scharf in den Umrissen. — Hirtenanbetung von Garofalo, ein grosses Bild, das manches Schöne bietet. Von demselben Meister ein weibliches Bildniss, üppig und mit reichem Blondhaar; es ist grossen Formats, etwas ungeschickt und für Garofalo's Formensinn nicht eben sehr günstig sprechend. — Von *Lod. Caracci* ein betender Franziskus; von *G. C. d'Arpino* ein Kristus im Grabe mit den drei Marien hinten, und vom römischen Maler und Kunsthistoriker *Giov. Baglione* ein Sebastian, dem ein Engel die Pfeile auszieht.

Gallerie zu Castle Howard in Yorkshire, Besitzthum des Earl of Carlisle, mit Werken von Giorgione (zwei wundervolle Frauenköpfe), Joan Mabuse (eine grosse und reiche Anbetung der Könige, vorzügliches Bild aus des Meisters früherer, voritalischer Zeit), François Clouet, gen. Janet (das Hauptwerk: Katharina von Medici mit ihren Kindern, ganze Gestalten in Lebensgrösse, und 88 Handzeichnungen des Meisters), Primaticcio (eins der wenigen von diesem Meister vorhandenen Staffeleibilder: der heimgekehrte Ulyss bei der Penelope, edel in den Karakteren, fleissig in der Ausführung, aber schwach im Kolorit), Tintoretto (zwei Herzöge von Ferrara mit Dienern und Pagen in der Kirche betend; eine Opferung Isaaks und eine Heilandsversuchung in reichen poetischen Landschaften; eine geistreich hingeworfene Hirtenanbetung), Ann. Caracci (die berühmte Pietà der drei Marien von tiefem Schmerzensausdrucke und edlem Pathos, und zwei Landschaften, deren eine noch an Paul Bril erinnert), Domenichino (ein vorzüglicher Johannes Evangelista), Dom. Feti (ein höchst lebendiges Bildniss), A. van Dyck (das edel melancholische Bildniss des Frans Snyders) u. a. M. Vergl. noch den Art. *Castle Howard.*

Gallerie zu Chatsworth in Derbyshire, Besitzthum des Herzogs von Devonshire. Daselbst ein angelsächsisches Benedictionale mit dem festen Datum 970—984, beachtenswerth durch den darin sich kundgebenden byzantinischen Einfluss; ferner das früheste Werk des Jan van Eyck: die vom 30. Okt. 1421 datirte Bischofsweihe des Thomas Becket, und eins der schönsten Frauenbildnisse von A. van Dyck: die Lady Riche. Vergl. noch den Artikel *Chatsworth.*

Gallerie zu Chiswick bei London, Besitzthum des Herzogs von Devonshire. Daselbst ein zierliches Altärchen von Hans Memling (Maria zwischen Engeln und der Bildstifterfamile, auf den Flügeln die beiden Johannes), die trauernden Marien, ein vorzügliches Werk vom alten Bassano, und Bildnisse von Dyck.

Gallerie Coosvelt, eine der erlesensten Sammlungen Englands, über welche J. D. Passavant in seiner „Kunstreise durch England und Belgien" S. 80—83 berichtet. Hier befand sich ein kostbares, sehr wohl erhaltnes Werk Raffaels, die in einem Rund gemalte heil. Familie, welche den Titel „Madonna aus dem Hause Alba" führt und nun in die Petersburger Eremitage gewandert ist.

Gallerie Colonna, s. im Art. *Rom.*

Gallerie zu Corshamhouse in Wiltshire, Besitzthum der Familie Methuen. Daselbst Werke vom jüngern Holbein (Bildniss des Franz von Taxis 1514 und das überaus feine, leider nun sehr verwaschene Bildniss des kön. Schatzmeisters Sir Bryan Tuke, vermuthlich 1529 gemalt), Lukas von Leyden (die anbetenden Könige, hier irrig Dürer zugeschrieben), Jan Schoreel (eine in allen Theilen sehr wahre und lebendige Schilderung liebender Paare, welche sich die Zeit mit Musik und Tafelfreuden vertreiben), A. van Dyck (grosse Darstellung des Judaskusses, von leuchtenden Farben und ausserordentlicher Wirkung), Adam Elzheimer (St. Paulus auf Melite die Natter ins Feuer schleudernd, eins der wenigen Bilder dieses Meisters, welche ganz der Historie angehören) u. a. M. Vergl. übrigens den Art. *Corshamhouse.*

Gallerie Corsini, s. im Art. *Rom.*

Gallerie Cowper in Panshanger bei London, s. unter *London.*

Gallerie Cromwell, Versuch einer galleriartigen Zusammenstellung aller vorhandenen Bildnisse der markantesten Mitglieder des Hauses Cromwell, oder kürzer zu sagen: eine Ikonologie der Familie Cromwell, s. in Philarète Chasles' Werke über Olivier Cromwell (Paris, Anyot, 1847.) Nach diesen schätzbaren, einer sorgfältigen artistischen Lese entsprungnen Mittheilungen ist eine Uebertragung in Nr. 28 f. des Kugler-Försterschen Kunstblattes 1848 erfolgt.

Gallerie Deurer, s. den Art. *Deurer.*

Gallerie Devonshire, s. im Art. *London.*

Gallerie Doria-Pamfili, s. im Art. *Rom.*

Gallerie zu Dresden, s. den Art. *Dresden.*

Gallerie des Dulwich-College bei London, Vermächtniss des Sir F. Bourgeois. Daselbst sind ausgezeichnete Murillo's (Jakob und Rahel vor einander knieend und sich umarmend, ein Bild von eigenthümlicher idyllischer Lieblichkeit; das auf einem Steine sitzende holdfreundliche Mädchen, welche in einem von der linken Schulter herabfallenden Tuche einige Rosen hält, die sie gleichsam dem Beschauer darbietet; das schlafende Kristkind durch rothe Vorhänge leis überschattet, ein überaus schön kolorirtes Bildchen; die in der Luft thronende Maria von Goldglanz umgeben, mit vier wunderschönen Engelknaben unten in grauen Wolken; der Entwurf zur Kreuzigung Petri, die sich in Leightcourt befindet, und zwei Bilder mit spanischen Betteljungen); ferner Werke von Beechey (gutes Bildniss des J. P. Kemble), Jan Both, Cuyp, Dusart (ein treffliches Genrebild), A. van Dyck (eine sehr liebliche Marie und ein schönes Bildniss des Grafen Pembroke), Holbein (sehr schönes Bildniss eines bejahrten Mannes mit weissem kurzen Bart und schwarzem Barett, leider stark verwaschen), Th. Lawrence (überaus schönes Bildniss des jungen William Lindley, vor dessen Fahrt nach Indien gemalt), Lebrun (ein pomphafter Kindermord, bekannt durch den Stich von Alex. Loir), Lorrain (der Hafen von Ostia, Landschaft mit Ruinen und Bäumen, und eine grössere aber sehr beschädigte Landschaft mit Jakob und Laban), J. Northcote (gute Bildnisse des Sir F. Bourgeois und des Noel Desenfans), J. Opie (sehr kräftiges Selbstporträt), Ostade, Nic. Poussin (die Erziehung des Zeus, der Triumf Davids und eine kleine Himmelfahrt Mariens), Rembrandt (das berühmte überaus lebendige Mädchen, welches im Begriff, den Fensterladen zu schliessen, noch einmal herausguckt), Reni (ein sehr kräftiger Sebastian, Kniestück), J. Reynolds (Tod des Kardinals Beaufort nach Shaksperes Heinrich VI., welches Bild in grauenhafter Weise das Ende des Bösen schildert, und ein ächt britischer Knabe, sehr wahr und lieblich als knieend Betender geschildert, unnöthigerweise Knabe Samuel in Beziehung auf den Profeten genannt), Ribera (schöne Kreuztragung mit drei Frauen, in der frühern, spanischen Weise des Meisters), H. Rigaud (gute Bildnisse von Louis XIV. und Boileau), Rubens (die betagte Mutter des Meisters, ein früher höchst bedeutendes, jetzt verdorbenes Bild, und eine schöne Landschaft: mit Bäumen bewachsener Grund, wodurch bei starkem Gewitter eine Heerde durchzieht), Ruisdaal, Teniers, Velasquez (der Herzog von Asturien als Knabe zu Pferd, ein sehr lebensvolles Bildchen, das Bildniss eines andern Knaben und das des Königs Filipp IV., W. van de Velde, P. Veronese (ein segnender Kardinal mit knieendem Donator, von schöner Haltung und Farbe), Ph. Wouvermann u. a. M. Endlich von einem unbekannten Florentiner des 15. Jahrh. das sehr interessante Bildniss eines jungen rothgekleideten Mannes, das hier irrig als Lionardo gilt.

Gallerie Durazzo, s. im Art. *Genua.*

Gallerie der Eremitage, s. im Art. *Petersburg.*

Gallerie Fesch, im Palast Falconieri zu Rom, war bis vor wenigen Jahren eine der stärksten Privatsammlungen, so dass sie durch ihren Reichthum manche öffentliche Gallerie beschämte. Nach dem Tode ihres Gründers, des in seiner Bilderjägerei durch Gold, Zeit und Glück begünstigten Kardinals Fesch, ist diese berühmte Sammlung durch Versteigerung (wobei die Erben noch Vieles durch Rückkauf retteten) sehr decimirt worden. Ueber den Hauptbestand der Fesch-Gallerie um 1840 unterrichtet uns Reumont in seinen Römischen Briefen eines Florentiners.

Gallerien zu Florenz. — In alfabetischer Ordnung macht den Beginn die Gemäldesammlung der

Accademia delle belle arti, welche eine ausgezeichnete Uebersicht der Kunstentwicklung Toskana's bietet. Der Katalog zählt nahe an 200 Nummern, unter welchen sich mehre mit zwei, vier, acht, zwölf und mehr Unterzahlen befinden, wie z. B. Giotto's Leben Kristi, das aus zwölf Bildern besteht, oder Fiesole's Heilands-

geschichte, welche aus acht Tafeln besteht und 35 Abtheilungen hat. Als die historisch und ästhetisch bedeutendsten Werke stellen sich heraus: Cimabue's Madonna in Trono aus der Kirche Sta. Trinità, Giotto's Madonna mit Engeln (aus der Kirche Ognisanti) und Bilder aus dem Heilandsleben nebst den Parallelbildern aus dem Franziskusleben (eine freilich sehr flüchtige und auf den Ort, wohin sie gehörte, auf die Sakristeithüren von Sta. Croce, berechnete Arbeit), Madonnenerscheinung vor dem heil. Bernhard (anonymes Bild aus Giotto's Schule), mehre zierlich ausgeführte Tafeln, welche man den beiden Gaddi zuschreibt; Darstellung im Tempel von Ambrogio di Lorenzo mit dem Datum 1342; Pietà von Giov. da Melano (einem Schüler Taddeo Gaddi's) mit dem Datum 1365; eine sehr werthvolle Grablegung, welche in Verwandtschaft zu den Werken des Niccolo Petri steht (aus Orsanmichele stammsnd und unter Taddeo Gaddi's Namen von Liry gestochen); eine Marienkrönung, Altarwerk mit Heiligen in den Seitenfeldern, von den Meistern Niccolo Petri, Spinello Aretino und Lorenzo di Niccolo (dem Ersten gehört die Krönung nebst den Heiligen Felicitas, Andreas, Johannes Baptista und Matthäus an, während dem Zweiten die Heiligen der rechten Seite und dem Dritten die Heiligen der Predella beizumessen sind); eine Kreuzabnahme von Don Lorenzo, detto Monaco; vortreffliche Kreuzabnahme aus der Sakristei von Sta. Trinità, ein Kristus mit Heiligen am Kreuzesfusse, ein wunderliches jüngstes Gericht und acht höchst fein ausgeführte Tafeln mit 35 Scenen aus dem Heilandsleben, welche sich ehemals an den Silberschränken der Klosterbibliothek in St. Annunziata befanden, vom Frate Angelico da Fiesole (welcher Meister hier am Allerreichsten vertreten); eine poesiereiche Anbetung der Könige, Hauptwerk von Gentile da Fabriano aus dem J. 1423 (aus der Sakristei von Sta. Trinità); eine Heilandsgeburt von Masolino, dem Lehrer Masaccio's; Madonna mit dem Kinde vor der heil. Anna und in deren Schoose sitzend, ausgezeichnet schönes Bild von Masaccio (aus der Florenzer Kirche Sant' Ambrogio); Madonna das in Blumen liegende Kind anbetend und eine figurenreiche Marienkrönung vom Frate Filippo Lippi, der in letzterem Bilde auch sein Selbstporträt hinterlassen hat; zwei legendarische Tafeln einer Altarstaffel von Pesellino, welche in Erfindungskraft und Ausführungsfleisse den Werken des Frate Filippo sehr nachstehen (die andern Tafeln derselben Staffel befinden sich im Louvre); grosse Marienkrönung, unterhalb die vier Doktoren der Kirche mit ausgezeichneten Köpfen, von Sandro Botticelli; eine höchst anmuthende Madonna mit Heiligen und eine aus dem J. 1485 datirende Hirtenanbetung mit einer ebenso schönen Marie, zwei der besten Tafelbilder des sonst im Fresko berühmten Dom. Ghirlandajo; die ausgezeichnete Bilderreihe aus der Martergeschichte der heil. Apollonia von Franc. Granacci; der heil. Hieronymus von A. del Castagno und die Erzengel von Pollajuolo (in welchen Bildern der in die florentinische Schule einbrechende Naturalismus sehr schaubar wird); die Taufe Kristi von Andrea Verrocchio, ein in der Richtung auf scharfe Wirklichkeit den Werken Castagno's etc. verwandtes Bild (einer der Engel auf diesem Gemälde soll von Andrea's berühmtem Schüler *Lionardo da Vinci* gemalt sein, dessen Figur dem Meister die Ueberzeugung gebracht haben soll, dass er, um nicht mehr vom Schüler beschämt zu werden, von der Malerei abstehen und zur Plastik sich wenden müsse); thronende Maria von Signorelli; der betende Heiland am Oelberge (aus della Calza), der Gekreuzigte (aus S. Girolamo delle Poverine), die Himmelfahrt Mariens (aus Vallombrosa) und die Kreuzabnahme (aus der Annunziata), lauter Werke von Perugino, worunter jedoch das letztgenannte unter Mitbetheiligung Filippino Lippi's entstanden ist; die Heilandsgeburt, Hauptwerk von Lorenzo di Credi, worin sich eine glückliche Verbindung des peruginesken Styles mit der freiern florentinischen Richtung zeigt; einfache schöne Madonnen, herrliche Köpfe in Fresko (aus S. Maria Maddalena bei Florenz) und ein feierlich würdevoller St. Vincenz (aus dem Markuskloster) von Frà Bartolommeo(mehre tüchtige, im Einzelnen anmuthige Bilder von Mariotto Albertinelli (die für die Brüderschaft San Zenobio gemalte Verkündung und zwei Tafeln aus dem Nonnenkloster S. Giuliano: eine Madonna mit dem Kind im Arme, nebst dem Täufer, St. Julian, St. Nikolaus v. Bari und St. Dominik zu den Seiten, und ein Gekreuzigter mit Engelumgebung und dem Gottvater auf Goldgrund); die Auferstehung von Filippino's Schüler Raffaellino del Garbo (voll dramatischen Lebens, namentlich in den vier Grabeswächtern); die Brustbilder zweier Vallombrosaner Mönche von Raffael (äusserst schöne Profilköpfe); Heilige von A. del Sarto (Predellenbilder aus Vallombrosa); das Abendmahl und die Verklärung Kristi von Pontormo; Bilder von den beiden Bronzini und Andern. Ausserdem finden sich in der Akademie Handzeichnungen von folgenden Meistern: *Raffael* (zwei heil. Familien, darunter die mit der Katze), *Correggio* (ein Kopf), *Michelan-*

gelo (Lot mit seinen Töchtern), *Fra Bartolommeo* (eine heil. Familie, der selige Lorenzo da Rixafretta, der sel. Constantino da Fabriano, der h. Anton von Turin, der Kard. Domenici, und verschiedene Heilige), *Andrea del Sarto* (nackte Frauen und Kinder, flötenblasende Kinder, zwei Liebgöttchen, zwei bekränzte Krieger und eine heil. Familie), *Fed. Baroccio* (die Heimsuchung, die Beschneidung und das Abendmahl), *Cignani* (Engel und Serafim). All diese Entwürfe zu Gemälden sind im „Saal der Cartons" vereinigt, wo übrigens auch mehre Preisarbeiten von Zöglingen der Akademie (*Bezzuoli, Finelli, Nenci, Pampaloni, Ricci* u. A.) bewahrt werden.

Gallerie Pitti, im obern Gestock des Pittipalastes (jetzigen grossherzoglichen Residenzschlosses), berühmt durch ihren Reichthum an Hauptwerken der Malerei. Das Vorzimmer und die Sala delle Nicchie enthalten antike Bildwerke (den Musenführer Apollo, zwei Faune mit Satyrlein, eine Flora, zwei Gladiatoren, einen Heilgott, eine Hygieia, zwei Merkure, drei Afroditen und eine Muse, nebst den Büsten des Antoninus, des Lucius Verus, des Marc Aurel und andrer Cäsaren). Die Gemäldesäle sind nach den Planeten und andern Gegenständen benannt, auf welche meist die Deckenbilder Peters von Cortona sich beziehen. In der *Stanza di Venere* Bilder von Guercino (Apoll und Marsyas, bekannt durch den Stich von J. Massard), Pourbus und Rembrandt (Bildnisse), Salv. Rosa (zwei grosse nüchterne Seestücke und das Bild der Lüge), Rubens (zwei Landschaften und ein männliches Bildniss), Tiarini (der Tod Magdalenens), Tintoretto (Vulkan, Venus und Amor), Tizian (die Katharinenvermählung und *la Bella di Tiziano*). Daselbst auch Adam und Eva in lebensgrossen Gestalten, getrennt dargestellt, laut Einigen von Dürer, nach Andern aber vom alten Kranach. — *Stanza di Apolline* mit Bildern von Fra Bartolommeo (Kreuzabnahme), Gir. da Carpi (Bildniss des Bischofs Bartol. Salimbeni), Guercino (Erweckungswunder des heil. Petrus, ein geistvolles Bildchen und Hauptwerk dieses Meisters), Maratti (St. Filippo Neri), Murillo (zwei einfache Madonnen in ganzer Figur), Palma vecchio (Jüngermahl zu Emmaus, gestochen durch Franz Forster), Perugino (Magdalena), Pordenone (Heilige), Raffael (Bildnisse des Angiolo und der Maddalena Doni), Rembrandt (Selbstporträt), Reni (Bacchus), A. del Sarto (heil. Familie, Kreuzabnahme und Selbstporträt), Sustermans (Ferdinando II. von Toskana), Tizian (Bildniss des Pietro Aretino), Veronese (Bildniss seiner Frau). — *Stanza di Marte* mit Bildern von Cristofano Allori (die berühmte Judith, in deren Zügen sich eine süsse Wildheit, eine düstere Holdseligkeit und ein sentimentaler Grimm malt, denn in ihr hat der Maler seine böse Geliebte geschildert, die seinen Kopf als Holoferneshaupt in der Hand hat; Stiche danach von P. Al. Tardieu u. A.), Bordone (ein anziehendes Bildchen der Ruhe auf der Flucht), van Dyck (Bildniss des Kardinals Guido Bentivoglio, eine Perle dieser Gallerie), Guercino (Moses), Holbein (Frauenbildniss), Aur. Luini (Magdalena), Palma vecchio (eine heil. Familie und ein Mannsbildniss), Raffael (die *Madonna della Seggiola*, die *Santa Famiglia dell' Impannata*, und Leo X. im Gespräch mit den Kardinälen Medici und Rossi), Reni (Rebekka am Brunnen), Rubens (eine höchst drastische Allegorie des Krieges; ein heil. Franz; Rubens und sein Bruder mit Justus Lipsius und Hugo Grotius zusammen, eins der trefflichsten Porträtstücke des Meisters), A. del Sarto (die Geschichten Josefs und eine Verkündung), Tizian (Bildniss des Vesalius, Leibarztes Karls V., und zwei andre Mannsporträts). — *Stanza di Giove* mit Gemälden von Fra Bartolommeo (der wegen seiner Erhabenheit sehr gerühmte, jedoch den Ausdruck innerlicher Kraft vermissen lassende St. Markus), J. Bassano und P. Bordone (Frauenbildnisse), G. Borgognone (Schlacht), Botticelli (heil. Familie), Champaigne (männliches Porträt), Crespi (heil. Familie), Guercino (St. Petrus), Lionardo (Bildniss einer Trauernden mit schmerzverklärtem Antlitz, von hinreissender Seelenschönheit), Michelangelo (die drei Parzen, ausgeführt v. *Rosso Fiorentino*), Morone (Mannsbildniss), S. Rosa (das herrliche Bild der Verschwörung des Katilina, welches unmittelbar aus dem aufgeregten neapolitanischen Leben herausgegriffene Gestalten in altrömischer Tracht vorführt, und eine Schilderung einer Schlacht), Rubens (ein Bacchanal und eine heil. Familie), A. del Sarto (der Meister selbst mit seiner Frau, eine Verkündung und eine Marie in Glorie mit vier Heiligen, letztes Bild beendigt von Vinc. Bonilli 1540), Spagnoletto (St. Bartholomäus und ein männliches Bildniss), Tintoretto (Mannsporträt), Tizian (Bacchanal), Veronese (Mannsbildniss und die Marien am Grabe). — *Stanza di Saturno* mit Gemälden von Fr. Albani (heil. Fam. und Auferstehung Kristi), Fra Bartolommeo (der Auferstandne umgeben von den Evangelisten und zwei schildhaltenden Genien, im geistigen Gehalt nicht genügend, sonst aber imponirend durch feierliche Anordnung und grosse äussere Schönheit der Motive, Stiche danach v. Lorenzini u. A.), Leandro Bassano (Hirten), Campagnola (Adam und

Eva), Ann. Caracci (ein männlicher Kopf), Domenichino (Magdalena), Dosso Dossi (eine Bambocciata), van Dyck (eine Madonna und das Porträtstück mit Karl I. von England und Henriette von Frankreich), Giorgione (die von einem Satyr verfolgte Nymfe, Halbfigur von grosser unbefangener Schönheit, und die Findung des Knaben Moses, Bildchen in Form eines Frieses), Guercino (heil. Familie), Lor. Lotto (drei Halbfiguren), Perugino (Grablegung), Piombo (die Marter der heil. Agatha, ein kannibalisches Bild von michelangelesker Composition), Pontormo (die Marter der vierzig Heiligen), Puligo (zwei heil. Familien), Raffael (die Vision des Ezechiel, die *Madonna del Baldacchino* und die Bildnisse des Papstes Julius II., des Kardinals Bernardo Dovizj da Bibbiena und des Tommaso Fedra Inghirami), Reni (Kleopatra), Romano (Tanz der Musen mit Apollo), S. Rosa (ein Dichter), A. del Sarto (Verkündung und die herrliche Disputa von sechs Heiligen), A. Schiavone (Kains Brudermord, ein trefflich verkürzter Akt, in schöner Waldlandschaft). — *Stanza dell' assedio di Troja* mit Gemälden von Fra Bartolommeo (Thronmarie), Fr. Bassano (der Heiland bei der Martha), Bordone (Bildniss eines jungen Kriegers), Bronzino (Cosmus I. und Franz I. von Medici, nebst einem Frauenbilde), Ann. Caracci (der Heiland in Glorie), Dolce (Moses und St. Martha), Giorgione (das sogen. Concert: zwei Geistliche, welche Klavier und Cello spielen, nebst einem Jünglinge), Guercino (die keusche Susanna), van der Heist (Mannsbildniss), Lionardo (ein Goldschmied), Parmeggianino (die Madonna mit dem langen Halse, eins der berühmtesten aber widerwärtigsten Bilder dieses Correggisten), Perugino (Kindanbetung), B. Peruzzi (heil. Familie), Reni (Caritas), Rosa (ein Krieger und Selbstporträt), Rosso de' Rossi (grosse Mad. mit Heiligen in Sarto's Weise), Sarto (zwei Himmelfahrten Mariens und ein Selbstporträt), Tizian (ein Kristus und das Bildniss des Kardinals Ippolito de' Medici in ungarischem Prachtkleide), Velasquez (Mannsporträt), Veronese (Taufe Kristi, St. Benedikt, Daniel und Barbara). Hier auch ein „Nachbild der Correggischen Madonna des heil. Hieronymus" von Baroccio. — *Stanza della Stufa* mit den vier Weltaltern von P. da Cortona. — *Stanza dell' educazione di Giove* mit Werken von Fra Bartolommeo (heil. Fam.), P. Bordone (die begeisterte Sibylla Tiburtina dem Augustus das Kristkind in der Ferne zeigend, ein Weib von schönstem tizianischen Typus, die ganze Schilderung in jedem Betracht ein Hauptwerk dieses Venezianers), Bronzino (die Mediceerinnen Garcia und Lucrezia), Correggio (Heilandskopf), Cortona (die h. Maria von Aegypten), Dolce (St. Karl Borr. und St. Ludwig), Palma vecchio (heil. Fam.), Pontormo (Mannsporträt), Pourbus (Bildniss eines Jünglings), Raffael (jene göttlich schöne, das Kind still auf dem Arme haltende und tiefahnungsvoll niederblickende Maria, welche etwa 1504 gemalt ist und worin man die letzte und höchste Verklärung des Peruginischen Typus findet, als Privateigenthum der grossherzogl. Fam. die *Madonna del Granduca* genannt, Stiche danach von Morghen u. A.), del Sarto (der Täufer und eine Madonna), Tintoretto (eine Kreuzabnahme und eine Auferstehung), Tizian (Papst Sixtus IV. und eine Magdalene), Veronese (eine Darbringung im Tempel und zwei Kinder). — *Stanza d'Ulisse* mit Werken von Jac. Bassano (Abendmahl), P. Bordone (Papst Paul III.), A. Bronzino (Piero il Gottoso de Medici), Agost. und Ann. Caracci (von Erstem eine Landschaft, von Letztem ein Fluchtbild), Dolce (eine Maria, ein Johannes und ein St. Ludwig), van Dyck (Ruhe auf der Flucht in Aeg.), Lavinia Fontana (weibliches Bildniss), Holbein (männliches Bildniss), Piombo (Mannsporträt), Rubens (heil. Fam.), Sarto (Mad. mit Heiligen), Tintoretto (Madonna), Veronese (Mannsporträt). — *Stanza di Prometeo* mit Werken von Garofalo (Sibylla Augustea), Honthorst (Tod der Magdalena), Mazzolini (Ehebrecherin), Salv. Rosa (männliches Ebenbild), Rosa di Tivoli (eine Schlacht und ein Zug Reiterei), Tizian (Mannsporträt). — *Stanza della Giustizia* mit Bildnissen von Giov. Bellini, Tintoretto und Tizian (von Letztem Karl V.). — *Stanza della Flora* mit heiligen Familien von Beccafumi, Botticelli, Lor. di Credi (zwei), Fra Filippo und Signorelli; ferner mit Bildern von Leandro Bassano (ländliche Scene), Franciabigio (Beleidigung des Apelles), Ghirlandajo (Anbetung der Magier), Gasparo Landi (die schöne Schilderung der Marien am Grabe), Filippo Lippi (Maria als Schutzheilige einer Niederkunft), Pontormo (Ippolito de' Medici). — *Galeria del Poccetti*, so genannt nach dem Ausmaler Bernardo Poccetti [Barbatelli], mit Werken von Dosso Dossi (Ruhe auf der Flucht), Marco di Tiziano (Madonna della Misericordia), Tiarini (Klage der ersten Aeltern um Abels Tod) u. a. M. — *Stanza delle Allegorie* mit einem Kristus im Tempel von Ribera, einer Dornenkrönung von Jac. und Fr. Bassano, und Bildnissen von Holbein und Lav. Fontana (von Letzter ein Selbstporträt). — *Stanza delle belle arti* mit einer angeblich Correggischen Madonna, einem Mann-

porträt von Piombo und einem Herkules von Reni. — *Sala d'Ercole* mit Fresken aus der Herkulesmythe von Pietro Benvenuti. — *Stanza di Tito* mit Bildern von Molenaer, K. Poussin, Swanevelt, Wouverman u. A. — *Stanza di Psiche* mit Werken von Paul Bril (zwei ausgezeichnete Stücke: eine wilde Gegend, wo sich ein schäumender Wasserstrom zwischen Gestein und Felsen durchdrängt, und eine Jagd auf Rehe und Wildschweine in einfach grossartiger schöner Gegend), Lud. Backhuisen (heitere See), Orizonte, Rachel Ruysch, van Huysum u. A. — In einem Zimmer neben den Hauptsälen interessirt die lebensgrosse Halbfigur einer halbverschleierten Römerin, welche in Stellung und Gesichtszügen sprechende Aehnlichkeit mit Raffaels Madonna Sistina hat. — In einem andern Nebenzimmer die Polyhymnia von Kristian Rauch. — Im runden Kabinet jene gemeinsinnliche Venus von Canova, welche aus dem Bade entstiegen wie eine überraschte Kokette zusammenfährt und angstvoll Brust und Leib mit Armen und Gewand bedeckt. — Im *Tresorio* Werke von Cellini, Finiguerra, Ghiberti, Giambologna und andern Bildnern. Schönes Bildniss des Michelangelo. Sehr grosse und ausgezeichnet schöne Porzellanvase aus Sèvres, hiehergeschenkt (wie man sagt) von Louis Philippe.

Gallerie der Uffizien, weltberühmtes Skulpturen- und Gemälde-Museum, aufgestellt im obersten Stockwerke des unter Cosmo I. durch Giorgio Vasari erbauten *Palazzo degli Uffizj*. Im ersten Vestibül stehen Erzstatuen des Mars und des Silen mit dem Bacchusknaben, sowie Büsten der Familie Medici. Im zweiten Vorsaale ein Ross, das zur Niobidengruppe gehören soll; zwei quadratische Votivsäulen mit den Köpfen der Kybele und des Zeus; Statuen der Kaiser Augustus, Trajan und Hadrian; ein Eber, zwei Wolfsdoggen etc. Im ersten Korridore eine Sammlung von Büsten römischer Kaiser und Kaiserinnen, ferner Statuen des Apollo, des Hermes, der Kirke, der Leda und der Urania, Sarkofage etc. Sodann Gemälde von Simone di Martino (eine mit zarter und tiefer Empfindung gemalte Verkündung Mariens, bezeichnet mit dem Datum 1333 und dem Namen des Meisters, woneben noch Lippo Memmi, ein Verwandter des Simone, als Mitarbeiter genannt ist), Pietro di Lorenzo detto Lorenzetti (Altarbild aus dem J. 1340: eine Madonna mit Engeln zu ihren Seiten, grossartig strenge Gestalten mit schönen sinnigen Gesichtern), Fiesole (Madonna mit Heiligen), Botticelli (die von Engeln gekrönte Madonna, ein vornehmlich in den Köpfen ausserordentlich anziehendes Bild), Signorelli (Maria mit dem Kinde, in der Ferne einige nackte Hirten, eins der ausgezeichnetsten Tafelbilder dieses Meisters), Pier di Cosimo (mehre kleinere Tafeln, welche die Perseusfabel in fantastischer Weise veranschaulichen) etc. Im zweiten Korridore die Antiken: Amor, Bacchos und Ampelos, ein Merkur, eine Bacchantin, ein runder Altar, Amor und Psyche, eine Anadyomene, eine Pallas, das Fussgestell eines dem Kriegsgotte geweihten Kandelabers, ein Ganymed (ergänzt von *Cellini*); derselbe mit dem Adler, ein Fauntorso und eine Venus mit dem Diadem, woran noch Reste von Gold und Purpurfarbe bemerklich sind. Im dritten Korridore (dessen Deckengemälde die Bildnisse berühmter Florentiner aus der Periode der sogen. Restauration der Wissenschaften und Künste enthalten) finden sich folgende Antiken: zwei Statuen des Marsyas (die eine durch *Donatello*, die andre durch *Verrocchio* ergänzt), Thetis auf einem Seestiere, eine Hygieia, ein Diskuswerfer, eine Pallas „aeginetischen Styles", ein Hermes, ein Apollon, ein Asklepios und ein Marc Aurel; Büsten des Julius Cäsar, des Marcus Agrippa, der Julia (Tochter Augusts), des Caligula, des Knaben Nero, des Otho, des Titus, der Titustochter Julia, des Vespasian, der Plotina, des Hadrian, des frommen Antonin, der ältern Faustina, des Annius Verus, des Marc Aurel, des Commodus, des Sextus Severus, des Caracalla und des Geta. Ferner neuere Bildwerke, z. B. der Bacchus und ein unvollendeter Apollo von Michelangelo, der Täufer von Donatello und ein Bacchus von A. Sansovino. (Dabei eine Nachbildung der Laokoongruppe, von Bandinelli.) Gang mit Bildwerken des 15. Jahrh., darunter sechs Basreliefs von Ben. da Rovezzano, welche das Leben des heil. Gualbertus betreffen; sechs Basreliefs mit singenden Knaben etc. von Luca della Robbia (früher an der Orgel des Florenzer Domes); zwei unvollendete Reliefs mit der Befreiung und Kreuzigung Petri, von dems. Meister; für Basreliefs von Donatello (welche für den Flor. Dom bestimmt waren); Tanz der dreissig Genien; die heil. Familie, unvollendetes Relief von Michelangelo; kindanbetende Maria, Relief von Ant. Rossellino; Büste des Pietro de' Medici von Mino da Fiesole; Büste des Macchiavelli aus dem J. 1495; ein St. Johannes von Michelozzo und ein Basrelief von Verrocchio. Hieran schliesst sich ein Saal mit etruskischen Alterthümern (Sarkofagen, Bronzen, Terracotten etc.). Kabinet der neuern Bronzen; darin ein Merkur von Giambologna, das Modell zum Sabinerraube und sechs Götterstatuetten von dems. Meister; über der Thür zum zweiten Kabinet Cosmo I.

und zwei Perseusmodelle von Cellini; das Opfer Abrams von Ghiberti; ein Kind von Donatello und eine anziehende, wiewol etwas trockene Davidstatue von Verrocchio. Kabinet der antiken Bronzen in vierzehn Glasschränken. Im 1. Schranke Apis, Juno (mit etruskischen Schriftzeichen), Jupiter, Minerva, Neptun, Pluto, Saturn (Kopf) etc. Im 2. Schranke eine Amazone, ein Hermafrodit, ein Mars une mehre Venusinnen. Im 3. Schranke Bacchanten, Bacchus, Faun (Flötenbläser), ein Genius, der dem Bacchus Ambrosia reicht, ein Herkules und die herkulischen Prüfungen. Im 4. Schranke Fortuna, Victoria und Genienfiguren, ferner Horus, Isis und Serapis. Im 5. Schr. etruskisches Götzenvolk. Im 6. Schr. Bildnisse und Statuettenbruchstücke. Im 7. Schr. Thiere, wirkliche und fabelhafte; ein röm. Adler, den die 24. Legion geführt hat; ein Manipulus etc. Im 8. Schr. Opfergeräthe, Altäre und Dreifüsse, ein Sistrum, eine Mauerkrone etc. Im 9. Schr. Kandelaber und Lampen. Im 10. Schr. Waffen, Ringe und andrer Schmuck. Im 11. Schr. Inschriften auf Bronze, Maase und Gewichte. (Hier sind auch manche Fremdartigkeiten zugesellt, z. B. mittelalterliche Niellen, darunter das durch den Streit über die ersten Druckstiche berühmte Marienkrönungsniello von Tommaso Finiguerra aus dem J. 1452.) Im 12. und 13. Schr. Küchen- und Silbergeräth, bezeichnet mit *Flavius Ardaburius*, der im J. Roms 432 Konsul war. Im 14. Schr. „kristliche Alterthümer.“ Immitten dieses Bronzekabinets sind aufgestellt: ein Redner mit etruskischen Schriftzeichen, ein Genius oder Bacchus archaischen Styls (bei Pesaro gefunden), eine Pallas (bei Arrezzo gef.), Büsten hellenischer Arbeit und ein Rosskopf. Kabinet der gebrannten Vasen, meistentheils aus toskanischen Fundorten, geringerntheils aus Griechenland. (Hier die erst neuerdings bei Chiusi aufgefundene Prachtvase vom Töpfer Ergotimos und Maler Klitias. Vergl. den Art. *Chiusi*.) Saal der Niobe mit der berühmten antiken Marmorgruppe: Niobe und ihre Kinder, mit welcher das schöne Heidenthum selbst in seiner höchsten Blüte und im Momente seines Unterganges als versteinerte Ballade vor uns steht. Immitten der heiligen Stille dieser göttlichen Marmorbilder, in denen der schöne Tod in allen Nüancen, der Tod der hellenischen Welt der Schönheit verkörpert erscheint, wird hier der Blick des Betrachters leider beunruhigt durch die grossen vlaemischen Farbenstücke, welche die Wände bedecken. Solche Störenfriede sind zwei grosse flüchtige Dekorationsbilder von Rubens: Heinrich IV. in der Schlacht von Ivry und dessen Einzug in Paris, eine Eberjagd von Snyders, ein Glücksritter und eine Marie mit Heiligen von Honthorst. Im *Kabinet des Baroccio* Gemälde von Albani (Kristkind mit Engeln), Crist. Allori (Giuliano de' Medici, Herzog von Nemours), Baroccio (die grosse, tüchtig gemalte Madonna als Fürbitterin der Armen), Bronzino (Kreuzabnahme), Caravaggio (Kristus im Tempel), Dolce (eine Magdalena und Ludwig von Toulouse), van Dyck (Maria von Schottland), Franc. Francia (sehr bemerkenswerthes Bildniss des Vangelista Scappi), Cos. Gamberucci (die Lahmenheilung durch St. Peter), B. Luini (heil. Familie), Mantegna (Herzogin Elisabeth von Mantua), Pourbus (der Bildhauer Francheville); Reni (eine Scene aus dem Ariosto), Rubens (ein Bacchanal und ein Bildniss der ersten Frau des Meisters), Sassoferrato (Madonna), Sodona (Gefangennehmung des Heilands), Sustermans (sehr vorzügliches Bildniss des Galilei), Velasquez (das höchst ausgezeichnete lebensgrosse Reiterbildniss Don Filipps IV., über ihm Genien und Kriegsgöttinnen, hinter ihm der Helmträger). In dems. Kabinet vier Tafeln von florentinischer Musivarbeit; die achteckige in der Mitte, aus Achaten, Onyxen, Topasen, Lapislazuli und andern edlen Hartsteinen zusammengesetzt, ist das Werk von 22 Künstlern und hat 25 Jahre Arbeit und 40,000 Zecchinen gekostet. *Kabinet der griech. und latein. Inschriften* mit einem antiken Altar (gen. die Pompa Isiaca), einer Reliefdarstellung der Elemente, mehren antiken Büsten (Anakreon, Demosthenes, Karneades, Platon und Solon, ferner Scipio, Cicero und der Triumvir Antonius), und zwei Arbeiten von Michelangelo (die Büste des Brutus und ein Satyrkopf, der letzte als Leistung des 15jährigen M. merkwürdig). *Kabinet des Hermafroditen* mit der liegenden Statue desselben und einigen schätzbaren Statuenresten. Ein kolossaler Junokopf, ein junger schlangenwürgender Herkules und die von einem der besten hellenischen Meister lysippischer Zeit herrührende Büste des sterbenden Alexander. *Kabinet der ägyptischen Alterthümer* mit Mumien von Menschen und Thieren, mit Götterbildern, Vasen, Papyrusrollen etc., welche Gegenstände alle durch Rossellini, den Reisegefährten Champollions, hiehergekommen sind. *Kabinet der Bildnisse berühmter Künstler*. Diese Bildnisse (meist Selbstporträts) vergegenwärtigen uns Albani, Sof. Anguissola, Battoni, Canova, die Caracci, Cavedone, Domenichino, Dürer, van Dyck, Giorgione, Guercino, Holbein, Ang. Kaufmann, Lebrun, Lionardo, Masaccio, Mengs, Qu. Messys (der Meister mit seiner ersten ausgezeichnet hübschen Frau,

Gerh. Dow (eine Alte und ein Schulmeister), Frans Mieris (mehre Bilder, darunter der Alte, der einem Mädchen seine Börse anbietet, gestochen durch Jacques Lavalée), Adr. Ostade (der Mann mit der Laterne), Rembrandt (Bauernfamilie), Ruisdaal (Sturmlandschaft), Jan Steen (Bauern am Tische), Adrian van de Velde (das salomonische Urtel). — *Kabinet der Italiäner*, mit Bildern von Albani (ruhende Venus und eine Europa), Caravaggio (Medusenhaupt), Cignani (Madonna), Dosso Dossi (Kindermord), Garofalo (Verkündung), Guercino (Landschaft mit Sängern), Massari (heil. Fam.), Palma vecchio (Abendmahl), Salv. Rosa (Felsenlandschaft), Schidone (heil. Fam.), Tizian (heil. Familie und der Heiland beim Farisäer) etc.

Tribuna der Uffiziengallerie, ein achteckiger Raum, in welchen das Licht von oben herabfällt. Dies Heiligthum der Kunst, dessen Fussboden die kostbarsten Marmors schmücken, während die Decke im matten Schimmer der Perlmutter erglänzt, umschliesst die erlesensten Werke antiker Plastik und moderner Malerei. Hier umgeben uns im Kreise die Afrodite des Kleomenes [die sogen. mediceische Venus], der Apollino des Praxiteles, der tanzende Faun (eigentlich ein Trunkener, den Michelangelo's ergänzende Hand zum t. F. gemacht hat), die Gruppe der Ringer und der sein Sichelmesser wetzende Sklave, der Schleifer genannt, — lauter unzweifelhafte Werke hellenischer Kunst aus ihrer blühenden Zeit, — während von den Wänden herab Perugino und Raffael, Correggio und Michelangelo, Tizian und Paul Veronese, Fra Bartolommeo und Giulio Pippi mit andern Meistern vereint auf uns niederschaun. Freilich wird das Auge durch eine solche Zusammenstellung von Werken der Plastik und der Malerei beunruhigt; beeinträchtigt wird vornehmlich der Genuss und die Wirkung der plastischen Werke. Selbst die marmorne Holdseligkeit der mediceischen Liebgöttin kann nicht aufkommen gegen die Farbenmagie von Tizians lebenschwellenden Göttergestalten, zu welchen das Auge unwillkürlich vergleichend sich erhebt. — Wir zählen die Meister, die hier durch Gemälde von hoher, höhrer und höchster Vorzüglichkeit vertreten sind, in alfabetischer Namenfolge auf. Von Baroccio sehen wir den Francesco I. da Urbino, von Fra Bartolommeo den Hiob und Jesajas, von Annibal Caracci ein Bacchanal, von Correggio die Enthauptung des Täufers, die Madonna im Begriff das göttliche Kind anzubeten, und die Ruhe auf der Flucht, wo Josef dem Kristkind einen Palmzweig abbricht und der heil. Franziskus anbetend zur Seite kniet; von Domenichino den Kardinal Agucchia, von Dürer die höchst sauber vollendete Anbetung der Könige aus dem J. 1509 [wenn die letzte Ziffer richtig gelesen ist]; von van Dyck das Bildniss Johanns von Montfort und das berühmte Reiterbild Karls V., wo ein Adler über dem Haupte des Kaisers schwebt, während hinten auf stürmischer See in der Dämmerung ein Schiff treibt; von Guercino den schlafenden Endymion, bekannt durch J. Massards Stich, und eine Sibylle; von Lanfranco den heil. Petrus; von Luini das zarte Bild der Herodias, welche das Täuferhaupt empfängt, ein lange als Lionardo angesehenes Werk; von Mantegna ein von eigenthümlich feinem Studium zeugendes, ungemein sauber ausgeführtes Altarwerkchen, dessen Mitteltafel die anbetenden Könige schildert, während die Flügel die Beschneidung und die Himmelfahrt Kristi vorstellen; von Michelangelo das mit Temperafarben gemalte Rundbild der heil. Familie, wo die knieende Maria das Gottkind vom Schoose des hinter ihr sitzenden Josef hebt, mit fünf nackten Mannsgestalten im Hintergrunde, ein nicht eben anziehendes Werk aus der Frühzeit des Meisters, aber merkwürdig als dessen wol einziges geschichtlich beglaubigtes Staffeleibild; von Parmeggianino die heil. Familie mit dem Jesajas und der Magdalena; von Perugino eine Madonna, Johannes und Sebastian; von Seb. del Piombo das gewöhnlich auf Raffaels Namen lautende und als eine Fornarina ausgegebne, aus dem J. 1512 datirende Brustbild einer schönen Weiblichkeit, welche einen grün emaillirten Goldkranz im Haare hat und mit der Rechten den Pelzbesatz ihres Mantels hält [laut Misserini die berühmte *Vittoria Colonna, Marchesana da Pescara*, welche Michelangelo's Freundin war und hier wahrscheinlich nach dessen Zeichnung und Angaben von Piombo gemalt ist, welches letztern Hand sich durch die der venezianischen Technik verwandte Malerei kundgibt]. Von Giulio Pippi eine Madonna. Von Raffael eine heil. Familie, nämlich die durch Morghens Stich bekannte *Madonna del cardellino*, sogenannt nach dem Distelfinken oder Hänfling, der dem Kristkinde vom kleinen Johannes gereicht wird. Dem Raffael beizulegende Werke: Johannes Baptista als begeisterter Jüngling vor einer Felshöhle [das schönste und darum wol ächteste Exemplar der vielen Johannesjünglinge, welche sich als raffaelische in den verschiedensten Gallerien anbieten], das herrliche Frauenbildniss, welches lange irrig als Maddalena Doni gegolten hat, und das Bildniss des Papstes Julius II. in rothem

Kleide [vortreffliche Wiederholung des berühmten um 1512 gemalten Juliusportraits, welches im Pittipalaste hängt und den greisen Papst in violettem Oberkleide und langem weissen Gewande dasitzend zeigt]. Von Guido Reni eine Madonna. Von Daniel Ricciarelli die vielgerühmte Darstellung des Kindermords mit mehr denn 70 Figuren, ein kalt lassendes, in der Composition allzu berechnetes Bild. Von Rubens der Herkules am Scheidewege. Von Andrea del Sarto das Hauptwerk: die sogen. *Madonna di San Francesco,* jene Maria, deren Kind auf einem Altärchen steht und von zwei Engelknaben gehalten wird, mit St. Franz und dem Evang. Johannes zu den Seiten. Vom Modeneser Schidone eine heil. Familie. Von Spagnoletto ein heil. Hieronymus. Von Tizian zwei herrliche Venusbilder, in welchen die von aller Jenseitigkeit freigewordene Kunst den höchsten Triumf des leiblich schönen Daseins feiert. Ferner ist hier ein Tizianisches Bildniss des Prälaten Beccatelli. Von Veronese eine heil. Fam. mit St. Katharinen.

Hieran schliesst sich das *Kabinet der Florentiner.* Es empfehlen sich hier: Mariotto Albertinelli mit der Heimsuchung (dem schönsten Bilde dieses Meisters), Fra Bartolommeo mit den beiden miniaturartig gemalten, in jedem Betracht überaus schönen Täfelchen der Geburt und Beschneidung, und einer Thronmarie nebst Heiligen; Sandro Botticelli mit einer sehr sauber gemalten aber manieristischen Allegorie der Verleumdung (nach Lukians Erzählung vom Verleumdungsbilde des Apelles); Angiolo Bronzino mit einer sorgsam gemalten und nicht allzu manierirten, aber kalten Höllenfahrt Kristi; Cigoli mit der Steinigung Steffans, gestochen durch Ferd. Gregori; Fiesole mit mehren höchst anmuthigen Täfelchen (darunter eine sehr zierliche Marienkrönung) und dem grossen Tabernakel von 1433, dessen Flügel auf den äussern und innern Seiten mit überlebensgrossen Heiligen bemalt sind und auf dessen Grunde eine höchst grossartige Madonna, von liebreizenden Engeln auf dem Rande umgeben, dargestellt ist; Filippino mit einer an naiven Zügen überaus reichen Kindanbetung der Könige und Hirten, wo Bildnisse der Mediceer angebracht sind; Domenico und Ridolfo Ghirlandajo, Erster mit einer Anb. d. Könige (Rundbild vom J. 1487) und einer Thronmarie nebst Heiligen, Letzter mit zwei ungemein schön gemalten und vornehmlich in den Köpfen des höchsten Ruhmes würdigen Darstellungen aus der Zenobiusgeschichte (der Heilige einen todten Knaben zum Leben erweckend und die Hinüberführung der Zenobiusleiche in den Dom von Florenz); Lionardo mit einer schönen und reichen Anbetung der Könige (welche aus seiner Florentiner Periode herrührt und nur als Karton zu betrachten ist) und einem Medusenkopfe, der abgeschlagen unter allerlei Gewürmen auf der Erde liegt (ein solches Graubild wird kunstgeschichtlich als Jugendwerk Lionardo's erwähnt, doch wird das hier befindliche Exemplar nicht für das Urbild, sondern für eine Kopie gehalten, die allerdings sehr trefflich ist); Ant. Pollajuolo mit zwei verschiedenen Kämpfen des Herkules (welche des Meisters ängstliches Bestreben zeigen, die Formen anatomisch richtig darzustellen) und drei nebeneinander stehenden männlichen Heiligen (welches Bild sich bei aller Strenge doch durch eine eigene schlichte Würde und durch kräftig leuchtende Farbe auszeichnet); endlich der ausgezeichnete Sartist Pontormo mit einer Schilderung aus der Josefgeschichte: Josef, der seinen Vater dem Farao vorstellt.

Uebrigens enthalten die Uffizien noch eine höchst beachtenswerthe *Sammlung von Handzeichnungen aus älterer und jüngerer Zeit,* darunter Blätter von Perugino, Raffael etc. Auch befindet sich hier eine *Sammlung von Münzen, Kameen und Gemmen.*

Gallerie zu Frankfurt am M., Städelsches Museum, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie Franz' I., s. im Art. über diesen König.

Gallerie zu Genua, s. im Art. über die Stadt.

Gallerie zu Gotha, s. den Stadtartikel.

Gallerie Grosvenor im Besitze des Marquis von Westminster. s. unter *London.*

Gallerie im Haag, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Hamptoncourt bei London, s. den Ortsartikel.

Gallerie Hollborn zu Berlin, mit schätzbaren Werken von Jakob Becker (der heimkehrende Krieger und der Abschied des Rekruten), Ed. de Biéfve (der Friede von Cambrai), L. Elsholz (Mittagruhe bei der Aernte), Rud. Jordan (Lootsenprüfung), H. Rustige (Scene aus dem Tyroler Befreiungskampfe), C. Schulz oder „Jagd-Schulze" (Ausritt zur Hetze), Achenbach, Krause, Lessing, Polttevin und Schelfhout.

Gallerie Hommerlein zu Bamberg, jetzt städtische Sammlung, s. unter *Bamberg.*

Gallerie Hirscher zu Freiburg im Breisgau. Die Sammlung des Domherrn von

Hirscher enthält treffliche Werke von Hauptmeistern der schwäbischen Schule, Bilder von verschiednen, zum Theil sehr interessanten schwäbischen Lokalmeistern, sowie einige Werke von Meistern der fränkischen, niederländischen und italischen Schule. Man findet hier drei Tafeln von Barthel Zeitblom: 1) zwei in weissbläulichen Gewändern erscheinende Engel, welche das Schweisstuch mit dem überlebensgrossen Antlitz Kristi halten, kostbarer Theil desselben Altars vom J. 1473, wozu die vier Heiligen in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart gehören; 2) die h. Anna mit Marien und dem Kinde auf dem Schoose; 3) der h. Petrus. (Die beiden ersten sind höchst ausgezeichnete Werke, leider ist das zweite jedoch nur noch ein Bruchstück zu nennen.) Von Hans Burgkmair die Beweinung des Frohnleichnams, dabei ein lebhafter Ritter und der heil. Siegmund mit dem Schwerte. Von Holbein dem Jü. zwei Altarflügel, welche in vier Abtheilungen Vorgänge aus dem Marienleben vergegenwärtigen; vier Bilder mit je zwei Heiligen; Magdalena und der Evang. Johannes, Laurentius und Katharina, Kaiser Heinrich II. und die thüringische Elisabeth, Vitus und Margaretha; endlich der h. Norbert, welcher die Norbertine der h. Agnes als Schützling zuführt. Lauter Arbeiten aus der frühern Zeit Holbeins und Kunstwerke von vorzüglichem Werthe, zumal die vier Heiligenpaare, die noch auf Goldgrund gemalt sind. Von Martin Schaffner: 1) die Heiligen Magdalena, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastika mit der Taube und Notburga auf einer Wiese in stiller heiterer Zufriedenheit zusammensitzend, höchst anziehende Bildungen dieses durch sein Schönheitsgefühl ausgezeichneten Meisters (Tafel aus dem Kloster Bebenhausen bei Tübingen); 2) die Enthauptung der heil. Katharina, in der frühern derb realistischen Weise des Meisters. Von Kristof Amberger ein Bildniss Karls V. (bez. *Aet. XXXI.* und mit dem Datum 1531), aus dem Familiengute der Sickinger stammend. — Zwei Bildchen aus dem Kloster Tennenbach im Breisgau, etwa um 1450 geschaffen. — Eine aus dem Kloster Schussenrieth bei Buchau stammende Marienbestattung, welche einen sehr eigenthümlichen Meister von derb realistischer Richtung verräth. Petrus verrichtet hier bei der Sterbenden förmlich das Amt als Priester; drei Juden stürzen bei Berührung der heil. Bahre nieder. Etwa um 1470 gemalt. — Zwei Flügel mit zwei weiblichen und zwei männlichen Heiligen, welche etwas Grossartiges im Entwurf haben, doch ziemlich derb in der Ausführung sind, aus dem Kloster Unlingen bei Riedlingen stammend und um 1480 entstanden. — Krönung und Tod Mariens, aus der Villinger Kirche. Das zweite dieser wol kurz vor Ablauf des 15. Jahrh. gemalten Bilder ist eine geschickte Nachahmung des schönen Schongauerschen Stichbildes. — Eine sehr reich zusammengestellte Kreuzigung aus der Sigmaringer Gegend, in den Hauptmotiven an einen Dürerschen Holzschnitt, in der warmen Färbung aber an Zeitblom erinnernd. — Zwei eigenthümlich und schön gedachte, dazu meisterlich gemalte Bilder: die Entkleidung Kristi vor der Kreuzigung, wobei die Mutter das Lendentuch hält, und Kristus am Kreuze mit Maria und Johannes. Beide in Beseelung und Geschmack dem Holbein nahverwandt, in der Modellirung und Farbenstimmung aber mehr an Baldung Grün erinnernd. — Ein reiches und fleissiges Bildchen der Kreuzigung, ganz in der Kunstweise Michel Wolgemuts. — Eine Kreuzigung von Schäuffelin aus dem J. 1517. — Von Barthel Beham: die Heiligen Krispinian, Agnes, Paulus, Katharina und Krispin, in Dürerscher Weise und von feiner Durchbildung. (Diese noch goldgrundigen Bilder entstammen der Herrschaft Zimmern.) Sodann von Dems. eine Geisselung Kristi, übertrieben motivirt und derb gemalt. — Von einem unbekannten, aber sehr guten fränkischen Meister eine Darstellung im Tempel (aus dem Kloster Schönthal bei Berlichingen an der Jaxt). — Von einem geschickten deutschen Meister, bei dem sich durchweg Eyckscher Einfluss zeigt, eine Marie mit dem Kinde. — Bruchstück einer Heilandsgeburt: anbetende Maria, von einem Altniederländer, vielleicht Memling, an den die Feinheit des geistigen Gehalts und der Durchführung gemahnt. — Ein sehr werthvolles Eccehomo aus Qu. Messys Schule. — Die Trauer um den Frohnleichnam, Bild aus der frühern besten Zeit des Herri de Bles. — Eine heil. Familie vom Sartisten Dom. Puligo und eine andre von Cam. Procaccini. — Endlich enthält die Hirschersche Samml. auch verschiedne bemalte Schnitzwerke von Werth. Ausgezeichnet darunter ist eine Maria des Erbarmens. Vergl. Prof. Waagens Bericht in Nr. 60 des Stuttgarter Kunstblattes 1848.

Gallerie zu Holkham, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Karlsruhe, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Kensington bei London, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Köln, Museum Wallrafianum, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Kopenhagen, s. den Stadtartikel.

Gallerie des Lateran zu Rom. Die Gemäldesammlung im Lateranpalaste, gr-

lande gemacht hatte. Der hohe, von altem Gemäuer gekrönte Schreckenstein erhebt sein stolzes Haupt, welches noch vom Lichte der Sonne glänzt, die hinter waldige Berge hinabgesunken und den Thalbewohnern verschwunden ist. Am Fusse des schroffen Felsen breitet sich hier die Elbe wie ein stiller See aus und ein alter Schiffer fährt Menschen von höchst verschiedener Sinnesart in seinem Kahne an das jenseitige Ufer hinüber, — ein harmlos mit einem grünen Zweige im Wasser spielendes Kind, ein ländliches in stumme Seligkeit versunkenes Brautpaar, das wol kaum etwas aus dem Liedermunde des greisen Harfners vernimmt, einen nachdenklich den Gesängen des Harfners lauschenden jungen Mann und dessen Reisegefährten, welcher (anscheinend ein wandernder Künstler) zu den Ruinen mit einem Ausdruck romantischen Schmerzes über die verlorene Heldenzeit hinabblickt und den sein alle Mühseligkeit vergessendes Herz zum Ritter schlägt. Auch ist ein Mädchen im Kahne, das ruhig neben ihrem Graskorbe steht, mit grossen Augen in die Welt hineinblickt und sich um nichts kümmert, was um und neben ihr vorgeht, weil sie sich selbst und Andre noch nicht versteht. Das vierte Richtersche Werk in Quandts Samml. ist der 1840 vollendete Feierabend der Schnitter, ein schönes sinniges Bild, das Witthöft gestochen hat. S. die Nachrichten über Ludwig Richter in Nr. 60 des Stuttg. Kunstbl. 1848.

Gallerie Raczynski zu Berlin, mit ausgezeichneten Werken von Sof. Anguissola (Familienbildniss), Giov. Bellini (heil. Fam.), Bonifazio (Anb. der Könige), Bronzino (Bildniss des Cosmo de' Medici), Fr. Francia (Madonna mit dem h. Anton), Garofalo (Zeus und Io), Innocenzio da Imola (heil. Familie) und Sicciolante da Sermoneta (Kreuzabnahme). Ferner ist diese Samml. bedeutsam durch treffliche Werke aus unsrer Zeit. Man trifft hier den verwundeten Wildschützen von Jakob Becker, die Mutter von E. Daege, die Söhne Eduards von Hildebrandt, die Geisterschlacht von Kaulbach, die Schnitter von Leop. Robert, eine Winterlandschaft von Schelfhout, den fünften Sixtus als Hirtenknaben mit der Zigeunerin von Schnetz, die beiden Leonoren von Sohn und die Pilger in der Wüste von Herm. Stilke. Die Frommen dieser Zeit sind vertreten durch den Heiland in der Vorhölle von Cornelius, die Marienvermählung von Overbeck, die Herodias von Schadow und die Heimsuchung von Steinle.

Gallerie Redern in Berlin enthält Italiäner und Niederländer des 16. u. 17. Jahrh., Gemälde von Neudeutschen (z. B. von Herm. Kretschmer die Grossmutter mit ihrer Enkelin nach dem Märchen vom Rothkäppchen) und Bildwerke von Canova, Heinr. Kümmel, Kristian Rauch, Ludwig Schwanthaler (die schöne unterlebensgrosse Marmorgruppe der Ceres und Proserpina aus dem J. 1843), Emil Wolff und andern Meistern.

Gallerien zu Regensburg: 1) Sammlung des historischen Vereins mit werthvollen mittelalterlichen Skulpturen und bemerkenswerthen Gemälden von Lukas Kranach d. Ae. (ein sehr gediegenes Bild der Trauer um den Frohnleichnam), Albr. Altdorfer (ein Altar mit dem Mittelbilde der anbetenden Hirten, ein David in Erblickung der badenden Bathseba und acht Flügelbilder mit Scenen aus der Wolfgangslegende), Melchior Feselen (eine Himmelfahrt Magdalenens), Michel Ostendorfer (ein sehr merkwürdiges Altarwerk, worin die Hauptstücke, wodurch sich die evangelische von der katholischen Kirche unterscheidet, zusammengestellt sind), Sebastian Kirchmair (Kreuzabnahme aus dem J. 1590 und Kreuzigung von J. 1610), Melchior Bocksperger (ein grosses erschreckliches Bild der Befreiung der Erzväter), Rubens (eine sehr achtbare Kreuzabnahme) u. a. M. — 2) Samml. des Hrn. Kränner, darin ein Täfelchen mit höchst edler Marie in Beweinung des Frohnleichnams, von Jan van Eyck (ächt); ein Altärchen von einem Altkölner, der zu dem Meister des Marientodes in der Münchner Pinakothek in einiger Verwandtschaft steht; zwei Flügel grau in Grau den Kindermord und die Flucht nach Aegypten enthaltend, tüchtige Bilder, die in Manchem an Patenier erinnern, aber im Ganzen älter erscheinen; ein edles Eccehomo von Dürer (Pinselzeichnung in Sepia mit weissgehöhten Lichtern auf gefärbtem Papier); drei sehr schätzbare Werke von Altdorfer (eine reich und schön componirte Beweinung des Herrnleibs, eine Darstellung im Tempel und eine schöne Landschaft, letzte aus dem J. 1507); der Tod der Ursula, fleissiges Bildchen von Hans Burgkmair; die Urständ des Herrn, ächtes und gutes Bild des Hans von Kulmbach; geistreiches Bildniss eines Alten von Hans Grimmer; feines Ebenbild einer Frau mit ihrem Töchterchen aus dem J. 1540, von Joh. Mielich; Versuchung St. Antons von Hier. Bosch; ein Bildniss des Kaisers Ferdinand III. von Benjamin Block aus Lübeck; ferner Werke von Italiänern, z. B. ein sehr ächtes Bild des ausser Italien seltenen Giacomo Francia (Noli me tangere), das höchst lebendige Porträtchen eines jungen Mannes von dem ebenso seltnen Giulio Campagnola und das gediegen gemalte, sehr farben-

kräftige Bild der Hinrichtung des Täufers von Mich. da Caravaggio. — 3) Samml. des Fürsten von Thurn und Taxis, mit Werken von Bürkel (Winterlandschaft), Etzdorf (sehr grosse baumreiche Nordlandschaft), Ernst Fries (grosse poetische Ansicht von Tivoli), Wilh. Gail (zwei schöne und grosse Ansichten aus der Alhambra), Fr. Gauermann (eine vortreffliche Schilderung der Bewältigung eines Hirsches durch Bären), Maes (zwei Bilder aus dem italiänischen Volksleben), Petzl (eine sehr humoristische Erbschaftsvertheilung), Aug. Riedel (zwei sehr gelungene Scenen aus dem italischen Landleben), Karl Rottmann (schöne Ansicht der Gegend bei Pozzuoli), Moritz Rugendas (südamerikanischer Urwald in glänzender Sonnenbeleuchtung und einige mehr skizzenhaft behandelte Bilder, die sich dem Genre nähern, darunter ein Spanier, der sich Musik machen lässt und die drastische Schilderung einer Wildenverfolgung durch Spanier sich besonders auszeichnen) etc. Diese werthvolle Sammlung von Meistern unsrer Zeit übersteigt wol hundert Nummern.

Gallerien zu Rom. Ueber Gallerie Barberini, Gall. Borghese, Gall. Camuccini und Gall. des Lateran ist bereits in besondern Artikeln berichtet worden. Hinsichtlich der Sammlungen im Vatikan und Quirinal, und der Gallerien Braschi, Colonna, Corsini, Doria-Pamfili, Rospigliosi, Sciarra-Colonna, Spada etc. etc. ist auf den Art. *Rom* zu verweisen. Von der Gemäldesammlung auf dem Kapitole wird das Nöthige im Artikel: *Kapitolinische Sammlungen* berichtet.

Gallerie zu Sanssouci bei Potsdam, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Schleissheim, s. den Ortsartikel.

Gallerie Schletter, s. *Leipzig*.

Gallerien der Schweiz, s. den Art. *Schweizer Sammlungen*.

Gallerie zu Sevilla, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Siena, reiche Samml. alter Sieneser Meister in dasiger Akademie, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Sigmaringen, eine reiche Samml. von Gemälden aller Schulen, darunter vier ausgezeichnete Tafeln aus der Ulmer Schule, welche der Entwicklungszeit des edeln Martin Schaffner angehören.

Gallerie Speck zu Lützschena bei Leipzig, s. unter *Leipzig*.

Gallerie zu Strassburg, städtisches Museum für Gemälde und Skulpturen, s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Stratton in Hampshire, Besitzthum des Sir Thomas Baring, s. den Ortsartikel.

Gallerie der Studj, s. *Neapel*.

Gallerien zu Stuttgart: Museum der Kunstschule, Samml. des Oberprokurators Abel (mit kostbaren Werken der schwäbischen, fränkischen und niederdeutschen Schule), Samml. des Kriegsrathes Landauer etc., s. im Stadtartikel.

Gallerie Thorwaldsen, früher zu Rom (wo sie die einzige bemerkenswerthe Sammlung neuer Gemälde war), jetzt in Kopenhagen. Hier haben beigetragen Begas (das Bildniss Thorwaldsens), Blunk (die Noafamilie im Augenblicke, wo die ausgesandte Taube das Oelblatt zurückbringt), Catel (das goldene Zeitalter, nach der Composition von *Asmus Jakob Carstens*), Cornelius (die Grablegung), Foltz (die Skizze zum Sängerfluch), Gegenbauer (König Ludwig von Baiern), Hopfgarten (die Rosen der heil. Elisabeth), Jos. Ant. Koch (Tod Guido's von Montefeltro, die Scene, welche im 27. Canto des Danteschen Inferno beschrieben ist), A. Küchler (Correggio's Tod, die Schluss-Scene des Oehlenschlägerschen Drama's), Magnus (Thorwaldsens Bildniss), Overbeck (Madonna mit dem Kinde), Richter von Koblenz (die schöne Sabinerin Fortunata), Riepenhausen (zwei kleine Bilder, welche zu einem Cyklus aus dem Leben Raffaels gehören: Bramante wie er seinen jungen Landsmann dem Papste Julius vorstellt, und Raffael wie er die Gestalt der Madonna di San Sisto im Traume sieht), Sanguinetti (des Täufers Predigt in der Wüste), W. Schadow (Kreuztragung), Horace Vernet (Thorwaldsen im Augenblicke, wo er Vernets Büste in Thon modellirt, und Kopf eines armenischen Priesters, zwei höchst vortreffliche Bilder), Agricola (Nachbild des von *Lawrence* gemalten Bildnisses des Kardinals Consalvi) etc. Ausser diesen Gemälden enthält die Sammlung mehre grossartige Compositionen von Carstens, zum Theil Urzeichnungen, zum Theil Nachzeichnungen von Koch und Thorwaldsen selbst; darunter das klassische Gastmahl der Filosofen, der Gigantensturm, Perseus nach Andromeda's Befreiung von den Aethiopen umringt, Charon, Iason, Oedipus, Theseus, Francesca und Paul, welche Danten und seinem Führer erscheinen (eine grosse reiche Scene voll der schönsten Motive), die Nacht und der Ursprung des Lichtes.

Gallerie zu Turin, eine der werthvollsten Gemäldesammlungen, grossentheils

aus dem kostbaren Erbe des Prinzen Eugen herstammend und musterhaft geordnet durch den Marchese Roberto d'Azeglio. S. das Weitere im Stadtartikel.

Gallerie der Uffizien, s. den Art. „Gallerien zu Florenz."

Gallerie Valentini im Palazzo Imperiali zu Rom. Darin Fiesolesche Bilder, grössere und kleinere, von grösster Schönheit. (Vergl. den Art. *Fiesolaner Meister*, S. 54.) Neben diesen köstlichen Werken sieht man daselbst noch eine Madonna in Gloria auf dem Halbmonde stehend, eins der wenigen Bilder mit ganzen Gestalten, die es von Sassoferrato gibt, etwas kalt und schwer in der Farbe, aber von schönem Ausdrucke und starkem Relief; ferner eine vortrefflich gemalte Grablegung mittler Grösse, welche hinsichtlich der Composition dem Baroccio, in der Ausführung dem Sassoferrato zugeschrieben wird.

Gallerien zu Venedig: reiche Gall. der Accademia delle belle arti, Gall. Manfrini etc., s. den Stadtartikel.

Gallerie zu Verona mit Werken von *Turonus, Pisanello, Squarcione, Girolamo da' Libri, Gianfrancesco Carotto, Tiziano, Giolfino, dal Moro, Brusasorci* u. a. Meistern; s. Näheres im Stadtartikel.

Gallerie zu Versailles, ein nationalgeschichtliches Museum, worin der Gedanke, den Ruhm Frankreichs in Geschichtbildern und Bildnissen zu feiern, aufs Glänzendste durch die Kräfte der jungfranzösischen Kunst ins Leben getreten ist. S. das Weitere hierüber in den Artikeln *Neuere Malerei* und *Versailles*.

Gallerie Wagener zu Berlin, eine schätzbare Sammlung von Werken unsrer zeitgenössischen Kunst. Es befinden sich hier Gemälde von Emil Ebers (die durch Oldermanns Steinzeichnung bekannten Schleichhändler und St. Goar, der den Fischern am Rheine das Evangelium predigt), Louis Gallait (Egmonts letzte Stunden), Peter Hasenclever (das Lesekabinet und der Weinschmecker, beide lithogr. durch Jentzen), General Heidegger (Tempelruinen von Korinth, mit Karawane), Wilh. Heine (Verbrecher in der Kirche, Wiederholung des Bildes im Leipziger Museum), Theodor Hildebrandt (der Krieger mit seinem Kinde, gestochen durch E. Mandel, und der Räuber), Julius Hübner (der Schutzengel), Rudolf Jordan (der Heirathsantrag auf Helgoland und die heimkehrenden Lootsen), J. A. Klein (ungarisches Fuhrwerk), Lessing (Schloss am Meer), E. Magnus (Rückkehr des Piraten, lithogr. durch H. Eichens), Heinr. Mücke (die heil. Katharina, lithogr. durch Wildt), E. Pistorius (der Dorfgeiger und der Hospitalit), Karl Schorn (Kartenspieler), Konstantin Schröder (der Musikunterricht, lithogr. durch Oldermann), Adolf Schrödter (rheinisches Wirthshausleben und die Rheinweinprobe), Karl Sohn (die Lautenspielerin), Ed. Steinbrück (das Elfenbild und die badenden Kinder, letztes Gemälde lithogr. durch Wildt und Tempeltei) etc. etc.

Gallerie Wellington, s. unter *London*.

Gallerien zu Wien: die Staatsgall. im Belvedere mit über dritthalbtausend Gemälden aus allen Schulen, die grosse Sammlung der Kunstakademie, die Gallerien in den Palästen Czernin, Esterhazy, Liechtenstein und Schönborn, die Sammlung neuzeitlicher Bilder bei Hrn. v. Arthaber etc. etc. Näheres im Art. *Wien*.

Gallerie zu Wiltonhouse in Wiltshire, Besitzthum des Grafen Pembroke, s. den Ortsartikel.

Gallerie zu Windsor, s. den Ortsartikel.

Gallerie Zahn in Berlin, s. den Art. *Privatsammlungen*.

Galleriewerke. Die folgende Aufzählung macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern betrifft nur eine Reihe der interessantesten G.-W.

Berliner Museum. Die vorzüglichsten Gemälde desselben in Steinzeichnungen. Unternehmen des Buchhändlers M. Simion (Athenäum in Berlin). Darin findet man Io und Jupiter nach *Correggio* (lithogr. von Jentzen), den kreuztragenden Kristus nach *Solario* und die Lavinia nach *Tizian* (beide lith. von Wildt), den Lazarus nach *Rubens* (lith. von Engelmann), den heil. Antonius nach *Murillo* (lith. von Loeillot de Mars), eine Kindergruppe nach *Rubens*, die Puffspieler und Teniers mit seiner Familie nach *D. Teniers* (lith. von K. Fischer), die väterliche Ermahnung nach *Terburg* (lith. von Wild), den Prinzen von Geldern nach *Rembrandt*, die Verstossung der Hagar nach *Flinck*, einen Seesturm nach *Backhuisen* etc. — Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen, in treuen Abbildungen (durch optische Hilfsmittel identisch auf lithografische Platten zur Vervielfältigung übertragen vom Erfinder Hüser). Berlin 1847 ff. Bl. in Royalfolio. Der Beginn dieses verdienstlichen Unternehmens ist mit Handzeichnungen des *Albr. Dürer* gemacht, und zwar mit Bildnissen aus dessen Skizzenbuche; vergl. die Mitth. in Nr. 24 des Stuttg. Kunstblattes 1847. (Ein früheres Imitationswerk, 26 Stiche nach verschiedenen Handzeich-

nungen berühmter Meister in der Berliner Sammlung, hat man von J. C. Krüger und J. D. Laurenz.)

Bologneser Gall. — *La Pinacoteca della Pontifica Accademia delle belle arti in Bologna, publicata da Fr. Rosaspina. Bol. presso l'Autore* 1830. Grossfolio. (72 schön gestochene Bl. von berühmten italischen Stechern, F. und G. Rosaspina, G. Tomba u. A., nebst Text.)

Dresdner Gall. Königliches Nachbildungswerk in Stichen, begonnen unter August III. Sodann zwei lithogr. Nachbildungswerke, das eine vom Steinzeichner Hanfstängl, das andre vom Buchhändler Wunder unternommen. Näheres hierüber im Art. *Dresden*, B. III. S. 130 f.

Florenzer Gallerien. — Das früheste florentinische Galleriewerk ist das vom Pittigalleriebegründer (dem 1713 verstorbenen Prinzen Ferdinando de' Medici) unter Leitung des Kupferstechers und Minoriten Giovan Antonio Lorenzini begonnene Stichwerk. Vom Frate Antonio sind darin folgende Blätter: Madonna auf Wolken, nebst Heiligen zu Füssen, nach *Franciabigio;* der meerwandelnde Petrus nach *Cigoli;* mehre Heilige vor der engelumgebenen Maria nach *C.* und *G. Veronese;* Petri Befreiung nach *Guercino;* die Erhöhung der Schlange in der Wüste nach *O. Riminaldi;* Raub der Sabinerinnen nach *V. Bassanino;* Venus im Garten nach *Cignani;* der Heiland mit den Evangelisten und eine Thronmarie nach *Fra Bartolommeo;* Madonna della Sedia (della Seggiola) nach *Raffael,* in schwarzer Manier; mehre Historien (darunter die Geschichte Josefs) nach *del Sarto;* der Tod Abels nach *Schiavone;* die Beweinung Abels nach *Tiarini;* die Vision des Filippo Neri nach *Maratti;* der junge Bacchus mit dem Kinde, das eine Vase trägt, nach *Reni;* Kleopatra nach Dems. etc. etc. — *Galérie de Florence. Tableaux, statues, basreliefs et camées de la gal. de Fl. et du palais Pitti, dessinées par Wicar et gravées sous la direction de Lacombe et Masquelier, avec les explications par Mongez l'aine etc. Paris* 1789 bis 1821. Vier Voll. oder 50 Lief. mit 200 Blättern von vorzüglichen Stechern. In Grossfolio. — *Galeria dell Imp. e R. Accademia delle belle arti di Firenze, publicata con incisioni in rame da una societa artistica ed illustrata da chiare ed intelligenti penne italiane. Firenze* 1845. An der Spitze dieses Unternehmens steht der Kupferstecher Ant. Perfetti mit seiner Schule: G. Bonaini, F. Calendi, D. Chiossone und F. Livy. Ausser einigen von diesen lieferten Zeichnungen C. Buonajuti, A. Tricca, G. Turchi, A. Frassinelli, E. Lapi etc. Schon beim ersten Blick in das Werk erkennt man, dass Zeichner und Stecher durchdrungen sind von Achtung vor den Werken, deren Abbild sie der Welt geben wollen. Eingehend in die Eigenthümlichkeit eines jeden der alten Meister und ihrer Arbeiten haben sie gewissenhafte Treue zum Hauptaugenmerk, sodass sie nicht, was so leicht geschieht, die alte Kunst auffassen in einem Spiegel der modernen, sondern sie wiedergeben wie sie ist. Ausserdem haben sie einer Weise der Ausführung sich bedient, die vor ihnen schon von deutschen Künstlern wie Amsler, Ruscheweyh, Stölzel, Thäter etc. mit Glück auf Reproduktion von Zeichnungen angewendet worden ist und die zumal bei Werken einer ältern Kunstperiode als genügend und entsprechend sich bewährt hat, jener Weise nämlich, einen reinen, fest und bestimmt bezeichneten Umriss durch leichte Schattenlagen zu verstärken, ohne auf die Mitteltinten im Licht und Reflex augenfällige Rücksicht zu nehmen. Inhalt der Blätter: das Leben Kristi in zwölf Bildern von *Giotto;* eine Grablegung aus Orsanmichele, nach Vasari's Angabe von *Taddeo Gaddi,* jedoch verwandter den Werken des *Niccolo Petri;* eine Krönung Mariens aus Sta. Felicità, Altarwerk mit mehren Heiligen in den Seitenfeldern, woran drei Meister — *Niccolo Petri, Spinello Aretino* und *Lorenzo di Niccolo* — betheiligt sind; — die Erscheinung der Madonna vor dem heil. Bernhard, anonymes Bild aus Giotto's Schule; Heilandsgeburten von *Masolino di Panicale* und *Fra Filippo Lippi;* Dreikönigsbild von *Gentile da Fabriano;* eine ganze Bilderreihe von *Fiesole;* die Marienkrönung von *Botticelli;* thronende Marie von *Signorelli;* Madonna mit Heiligen von *Dom. Ghirlandajo;* die Taufe von *Verrocchio,* welche durch Lionardo's Mitbetheiligung besonders interessirt; der Hieronymus von *Castagno;* die Heilandsgeburt von *Lorenzo di Credi;* Heilige von *A. del Sarto* etc. Fiesole hat an Buonajuti, und Sarto an *F. Calendi* einen trefflichen Nachzeichner gefunden. (Vergl. den ausführlichen Bericht über dies Kupferwerk, welchen Ernst Förster in Nr. 7 und 8 des Stuttgarter Kunstblattes 1846 erstattet hat.) — *Imperiale e Reale Galeria Pitti, illustrata per cura di Luigi Bardi. Firenze* 1838. Vier Bände. Bei diesem Kupferwerke ist leider von der künstlerischen Ausführung nicht viel Rühmliches zu melden, denn die mittelmässigen und selbst schlechten Blätter überzählen die guten. Wenngleich besser als dies Werk, hat auch die mit grossem Pomp angekündigte, bei Batelli zu Florenz erschienene *Galeria Uffizina* den Erwartungen nicht entsprochen, weder hinsichtlich

der Auswahl noch in Betracht der Ausführung. Zu der für das Ausland bestimmten Ausgabe hat überdies Alexandre Dumas einen grundschlechten, ebenso leichtsinnig als anmaasend geschriebenen Text geliefert. — Endlich ist ferner noch das Florenzer Zeichnungswerk anzuführen, welches schon in den J. 1766 — 74 erschienen ist: *Desegni originali d'eccellenti Pittori esistenti nella R. Galeria di Firenze, incisi in rame con imitazione, grandezza e colore ed acquarello, penna e matita, dall incisore Andrea Scacciati Fiorentino.* 100 Blätter guter Imitationen von Handzeichnungen berühmter Meister. Die meisten dieser Zeichnungsstiche sind von Scacciati, die übrigen von St. Mulinari, der das Werk nach Scacciati's Tode fortsetzte. Royalfolio. (Kommt vollständig mit dem Titel nur sehr selten vor.)

Gall. zu Gotha. Steinzeichnungen nach den vorzüglichsten Originalbildern alter und neuer Meister (*Tizian, Schidone, Ann. Caracci, Rubens, van Dyck, Jordaens, Rembrandt, Gerh. Dow, Frans van Mieris, de la Haye, Tischbein, L. Döll, J. Grund, Emil Jacobs* etc.), unternommen von dem lithogr. Institute Boecker und Comp. zu Dresden. Blätter von Karl Clauder u. A., im Formate von 31" Höhe und 23" Breite (chines. Papier) nebst histor. und artist. Erklärungen. Seit 1846 erscheinend. Die ersten zwei Lief. enthalten den Kristus am Brunnen zu Samaria von Caracci, das lautenspielende und singende Damenpaar von de la Haye, die Oebstlerin von Mieris, die Albanerin von Döll, den kleinen Savoyarden von Grund und die Antigone von Jacobs.

Haager Gall. — *De voornaamste Schilderijen van het Koninklyk Kabinet te 'S Gravenhage, in omtrek gegraveerd, met derzelver beschrijving (van de Directeur J. Steengracht van Oostkapelle). 'S Gravenhage, ter algemeene lands-drukkery.* 1826 — 1830. Vier Abtheil. 100 Blätter in Umrissen auf Kupfer, nach den Zeichnungen des Inspektors Heideloff gestochen durch Bemme, Huygens, Zeelander und Andre. — *Musée Royal de la Haye, lithografié. Amsterdam* 1830 — 33. Sechzig Steinzeichnungen nebst Text. Grossfol.

Leightcourter Gall. — *A Catalogue of the pictures at Leight-Court near Bristol, with etchings from the whole Collection. Executed by John Young. London* 1822. Mit 81 Stichen. Roy. 4.

Londner Gallerien. — Gall. Angerstein (nun der Nationalgallerie einverleibt). *A Catalogue of the celebrated Collection of pictures of the late John Julius Angerstein containing a finished etching of every picture by John Young. London* 1829. Engl. u. franz. Text und 42 Stiche in Royalquart. — Gall. des Buckinghampalastes. *The Royal Gallery of Pictures, being a Selection of the Cabinet Paintings in her Majesty's Private Collection at Buckingham Palace.* Von 1839 an zu London erschienen. Schön gestochne Blätter in Linienmanier und in Mezzotinto, nebst Text. Man findet darunter den Schiffsbaumeister, der im Zeichnen von seiner Frau unterbrochen wird, nach *Rembrandt* (gest. durch J. P. Quilley) und die Anbetung der Weisen nach Demselben (gest. von J. Burnet), die Katharinenvermählung nach *van Dyck* (gest. durch W. Ward), das Innre eines Bauernhauses nach *Adrian Ostade* (gest. von W. Greatbatch), Landschaft mit Thurmruine und Jagdgesellschaft nach *A. Cuyp* (gest. von W. J. Taylor), Melkerin nach *P. Potter* (gest. durch Greatbatch), die Taufe des Eunuchen durch den Apostel Filipp nach *J.* und *A. Both* (gest. durch J. W. Taylor), ein Viehstück nach *Karel du Jardin* (gest. von J. B. Allen), die Familie Teniers nach *Teniers* selbst (das *the Gardener* benannte Bild, gest. von Le Petit), Schlachtfeld nach *Wouverman* (gest. durch Allen), den Marquis of Granby und den Tod der Dido nach *Josua Reynolds* (gest. von W. S. Reynolds) etc. — Grosvenorgallerie. *A Catalogue of the pictures at Grosvenor-house, with etchings from the whole Collection. Executed by John Young. London* 1821. Mit 142 Stichen, darunter mehre auf einer Platte. Roy. 4. — Nationalgallerie. *Engravings from the Pictures of the National-Gallery. Published by Authority. London* 1831. Prachtstichwerk in Royalfolio mit engl. und franz. Texte. (Stecher: J. Burnet, G. T. Doo, E. Goodall, W. Humphrys, Le Keux, W. Miller, J. Pye, J. H. Robinson, J. Stewart etc.) — Staffordgallerie. *Engravings of the most noble the Marquess of Stafford's Collection of pictures in London, arranged according to schools and in chronol. order, with remarks on each picture. By Will. Young Ottley. The executive part order the management of P. Will. Tomkins. London* 1818. Vier Vol. in Grossfolio. Die Stiche (306 Blätter) von W. Bromley, E. Byrne, J. Byrne, W. Finden, J. Fittler, C. Heath, J. Landseer, S. Middeman, T. Milton, J. Romney, J. Scott, W. Tomkins, A. Warren, J. H. Wright und andern namhaften engl. Stechern. — *A Catalogue of the Collection of Pictures of the most noble the Marquess of Stafford at Cleveland-House containing, an etching of every picture by John Young, Engraver in mezzo-*

tinto to his Majesty. London 1825. Zwei Vol. in Royalquart, mit 282 Stichen, deren mehre in Schwarzkunst, die übrigen in Linienmanier gearbeitet sind.

Mailänder Gall. — *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e belle Arti di Milano, publicata dall' incisore Michele Bisi ed illustrata e descritta da R. Giront. Milano* 1806. 20. 40. Mit 248 Kupfertafeln in 62 Fascicoli in Folio.

Mantuaner Gall. — *Museo della Reale Accademia di Mantova illustrato da F. Longhena e G. Labus. Mantova* 1829—36. Drei Voll. mit 180 Stichen in 8.

Münchner Gallerien. — Kön. bairische Gemäldesammlung zu München und Schleissheim; 50 Lief. mit 200 Steinzeichnungen von Piloty, Flachenecker, Strixner und Andern. Stuttgart und München 1822—30. (Bl. in Roy. Fol.) Sammlung der vorzüglichsten Gemälde aus der kön. Gem.-Gall. zu M. u. Schl., in Steinzeichnungen herausgeg. von Ferd. Piloty. München 1834 ff. Später unter dem Titel: Kön. bairische Pinakothek zu M. und Gem.-Gall. zu Schl. in lithogr. Abb. herausgeg. von Piloty und Löhle. München 1837. 39. 42 ff. (Wird mit Energie und Glück von den Erben der Unternehmer fortgesetzt.) — Die Sammlung altdeutscher und altniederländischer Gemälde der Gebrüder Boisserée (deren grösserer Theil in die Münchner Pinakothek aufgenommen ist, während der Rest sein Unterkommen in Nürnberg gefunden hat), in Steinzeichnungen herausgeg. von Nepomuk Strixner. Vortreffliche Blätter in Royalfol. — Gemäldesamml. des Herzogs von Leuchtenberg, in Umrissen auf Kupfer, mit deutschem und französ. Texte herausgeg. von J. N. Muxel. München 1836 ff. gr. 4. — Herzogl. Leuchtenbergsche Gallerie, eine Auswahl von funfzig der vorzüglichsten Bilder, steingezeichnet von Borum, Hohe, Leiter, Piloty u. A. München 1830 ff. Royalfolio. — Münchner Handzeichnungskabinet in Lithografien von Senefelder, Piloty, Strixner u. A. (unter Fürsorge des Frhrn. v. Aretin und des Galleriedirektors Mannlich erschienen). München 1809. Vier B. in Grossfolio, mit 432 Blättern treuer Facsimilia.

Neapler Museum. — *Museo Reale Borbonico (Musée Royal de Bourbon), illustrato da diversi. Napoli* 1824—41. Ital. und franz. Ausg. (50 Lief. mit über 600 Kupferstichen.) gr. 4. — Einen vollständigen Katalog dieses an Kunstwerken fast aller Art aus alten und neuern Zeiten überaus reichen Museums (das bekanntlich auch eine Gallerie antiker, aus Herkulanum, Pompeji und Stabiä hervorgegangner Gemälde — die einzigste Sammlung ihrer Art in der Welt — in sich schliesst) verdankt man dem verdienstvollen Archäologen Finati, gewesnen Generalinspektor dieser Sammlungen. Vergl. den Art. *Finati*.

Nürnberger Gall. — Bildersaal der altdeutschen (ober- und niederdeutschen) Schule in der Moritzkapelle zu Nürnberg. In Umrissen von Friedrich Wagner. Nürnberg 1832 ff. Bl. in gr. 8.

Pariser Galleriewerke. — *Musée Français (dit Napoléon) ou Collection complète des Tableaux, Statues et Basreliefs qui composent la Collection nationale, avec l'explication des sujets et des discours sur la peinture, la sculpture et la gravure (par S. C. Croze Magnan, Visconti et Emeric David). Publié par Robillard Peronville et P. Laurent. Paris* 1803—11. Kostbares Werk in Royalfolio; die Blätter von den berühmtesten Stechern der französ. Kaiserzeit. (Eine zweite Ausgabe dieses Werks erschien bei Galignani mit abgekürztem Texte unter dem Titel: *Musée Français. Recueil des plus beaux tableaux, statues et basreliefs qui existoient au Louvre avant* 1815, *par M. Duchesne aîné. Paris* 1829—30. Vier Bände in R.F. Der Text franz. und englisch.) — *Le Musée Royal (dit Louis XVIII.), publié par H. Laurent avec des Descriptions par Visconti, Guizot et le Comte de Clarac. Paris* 1816—22. (Fortsetzung des *Musée Napoléon* in 2 Voll. oder 40 Lief., deren jede vier Blätter von den berühmtesten Stechern der Restaurationszeit enthält.) — *Cours de peinture ou Galérie du Musée Napoléon, par Filhol. Paris* 1804—15. Zehn Voll. in Grossoktav: 120 Lief. mit Text, deren jede sechs Stiche von guten Meistern enthält. — *Galérie du Palais Royal (dite d'Orléans) gravée d'après les tableaux de diff. écoles qui la composent, par J. Couché, avec une descr. de chaque tableau par Fontenay. Paris* 1786—1808. Drei Bände oder 59 Lief. mit 352 vorzüglichen Stichen. Grossfolio. — *Galérie de la Duchesse de Berry, école française. Ouvrage lithografié par d'habiles artistes sous la direction de M. le Chev. Bonnemaison, Conservateur de la Gal. Paris, impr. de J. Didot l'aîné.* 1822—28. 120 Blätter in Grossfolio. — *Gal. lithografiée des tableaux de S. A. R. le Duc d'Orléans, publiée par J. Vatout et J. P. Quenot. Paris, Motte.* 1825—29. 150 Blätter mit Text, in Grossfol. — *Galérie Aguado. Choix des principaux tableaux de la Gal. de M. le Marquis de las Marismas del Guadalquivir, par Ch. Gavard. Notices sur les Peintres par Louis Viardot.* Zu Paris von 1837 an erschienen. Schön ausgeführte Stiche in Linienmanier oder in Mezzotinto nach den mit dem Diagraph

gefertigten Zeichnungen. Blätter in Royalfolio. Darunter zwei Landmädchen nach *Murillo* (beide gest. von Blanchard), Hieronymus nach *Ribera* (gest. durch Prévost), andalusische Ansicht nach *Francisquito* (gest. vom ältern Aubert), ein Volksbild nach *Rembrandt* (gest. von Moduit), Madonna nach *Murillo* (gest. von Dieu), der Assiser nach Dems. (gest. von Prévost), ein Heiliger vor dem Papste nach Dems. (gest. von Tavernier), Selbstporträt Murillo's (gest. von Calamatta), die Findung des Jesusknaben auf den Stufen des Tempels nach *C. Dolce* (gest. von Conquy), die Niederkämpfung des Satan durch den Erzengel, angeblich von *Raffael* (gest. von Geille), Tod des h. Franz nach *Correggio* (gest. von Z. Prévost), Eccehomo nach *Morales* (gest. von Louis Aristide), die Verkündung nach *Murillo* (gest. von A. Lefèvre), Damenbild nach *Velasquez* (gest. von Leroux), St. Peter von Alcantara nach *Zurbaran* (gest. von A. Masson) etc. Auch Blätter nach Skulpturen, z. B. die Nymfe Salmacis von *Thorwaldsen*, gest. durch Bernardi.

Petersburger Gall. — *Gal. de l'Hermitage, gravée au trait d'après les plus beaux Tableaux qui la composent. Avec la description historique par Camille de Genève. Ouvrage publié par Fr. X. Labensky, Conservateur de la Gal. Petersbourg* 1805 — 9. 2 Bände in Royalquart, mit 75 Kupfertafeln, nach Zeichnungen von Michailow, Reichel, Choustow, Glovatschewsky, Yakoblow und Andern in Umrissen gestochen durch Chetzky, Kollmann, Podolinski, Sanders, Skotnikow u. A. Der Text russisch und französisch.

Schleissheimer Gall. — Privatsammlung König Ludwigs von Baiern, Gemälde von Meistern unsrer Zeit enthaltend. Dieselben in Auswahl lithografisch nachgebildet in der Kunstanstalt von Piloty und Löhle. München 1842 ff. Lieferungen in Royalfolio, mit Blättern nach *Benno Adam* (ländlicher Stall), *Aug. v. Bayer* (Franziskanerkirche in Salzburg), *Becker* (das Gewitter), *Heinr. Bürckel* (der Platzregen), *Etzdorf* (der Eisenhammer in Schweden), *Hasenclever* (Münchener Ehestandsscenen), *Peter Hess* (griechische Karawane), *K. Kreul* (der fürsichtige Bäcker), *J. B. L. Maes* (betende Römerin), *Overbeck* (Germania und Italia), *Aug. Riedel* (Judith), *A. Schelfhout* (der Winter), *Schleissner* (der Kupferschmied und sein Weib), *Simonsen* (der invalide Matrose), *G. Stubbs* (der englische Hühnerhund, auch bekannt durch den frühern kostbaren, *the spanish pointer* betitelten Stich von W. Woollet), *Theodor Weller* (italiänische Karawane) u. a. M.

Spanisches Galleriewerk. — *Coleccion litografica de Cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII. que se conservan en sus Reales Palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusion de los del Real Monasterio del Escorial. Obra dedicada a S. M. y litografiada por habiles Artistas baxo la direccion de Don José de Madrazo, Pintor de Camara di S. M., Director en la Real Academia di San Fernando. Con el texto por Don Juan Augustin Cean-Bermudez y Don José Musso y Valiente.* Von 1826 an zu Madrid erschienen. Prachtwerk in Royalfolio.

Stockholmer Gall. — *Kongl. Suenska Museum. Samling af Contur-teckningar, med en analytisk och critisk beskrifning öfver huarje ämne, utgiven af Boye och Wetterling. Stockholm* 1821. Drei Hefte in 8. mit 72 Konturstichen von Boye und Wetterling.

Turiner Gall. — *La Reale Gal. di Torino, illustrata da Roberto d'Azeglio. Direttore della medesima.* Seit 1836 zu Turin erscheinend. Schön gestochene Blätter nebst ausführlichem Texte. Salmacis und der Hermafrodit von *Albani* (gest. von L. Bridi), der Besuch Elisabeths und Porträt eines Unbekannten von *Aldegrever* (gest. durch Carlo Lasinio), Jakobs Traum von *Cr. Allori* (gest. v. Lasinio), Bildniss der Margaretha v. Valois von *Amberger* (gest. durch Lasinio), Landschaften von *J. Both* (gest. durch T. Boselli unter P. Toschi's Leitung), Cosmo de' Medici von *Bronzino* (gest. durch Ant. Perfetti), Maria Magdalena von *Calvart* (gest. durch C. Raimondi), der reuige Petrus von *Ann. Caracci* (gest. durch Fr. Rosaspina), Venus und der Liebgott von *Cignani* (gest. durch G. Asioli), die Beichte des heil. Nepomuk von *Dan. Crespi* (gest. durch C. Ferreri), Madonna von *C. Dolce* (gest. durch Lasinio), Kreuzabnahme von *Gaud. Ferrari* (gest. durch Giovita Garavaglia), Mariens Verkündung von *Gentileschi* (gest. durch Lasinio), der verlorne Sohn und Sta. Francesca Romana von *Guercino* (gest. durch Rosaspina), Bildnisse des Calvinus und Erasmus von *Holbein* (erstes gest. in Toschi's Schule, das zweite gest. durch Ferreri), die Turiner Schlacht von *Huchtenburg* (gest. durch E. Sonne), Porträt einer Unbekannten von *Ang. Kauffmann* (gest. durch G. Ballero), Fulvia von *P. F. Mazzuchelli il Morazzone* (gest. durch A. Ricciani), der Ghirandolaspieler von *Fr. van Mieris* (gest. durch E. Sonne), Flötenspielerin von *Isaac Ostade* und Landschaft mit Ruinen von *Pannini* (gest. in Toschi's Schule), eine andre Landschaft Pannini's (gest. von Boselli), Ma-

donna mit St. Franz und St. Karl Borromäus von *G. C. Procaccini* (gest. durch Ferreri), der Ruhm nach *G. Reni* (gest. von Lasinio), zwei Bildnisse nach *Rubens* (das eine gest. von Dalcò, das andre gest. durch Lasinio), eine heilige Familie und eine Schweinsjagd von Dems. (die erste durch Ferreri, die andre durch Lasinio gestochen), Taverne mit Spielern vom jüngern *Teniers* (gest. durch G. Silvani), Landschaft von *Regnier de Vries* (gest. durch Boselli), Ruinenlandschaft von *G. Witte* (gest. in Toschi's Schule), eine Kirche von *J. Zaenredam* (ebenfalls bei Toschi gestochen), Magdalene von *Cagnacci* (gest. durch G. Rosa), Himmelfahrt Mariens von *Gandolfino* (gest. durch A. Lauro), St. Hieronymus von *Ribera* (gest. durch T. Raggio), Kristus am Kreuz von *Tintoretto* (gest. durch Ferreri), Seesturm von *Backhuysen* (gest. durch P. Girardet), Satyr und Nymfen von *G. B. Castiglione* (gest. von Girardet), Madonna mit Kind nach einem Basrelief von *Donatello* (Hautreliefstich von Roze), Reiterbildniss des Prinzen Thomas von Savoyen-Carignan von *A. van Dyck* (gest. durch C. Ferreri) und fürstliches Kind nach Dems. (gest. von T. Raggio), St. Petrus mit einem Knieenden von *Gaud. Ferrari* (gest. durch P. Girardet), Marienkrönung von *Gandolfino* (gest. durch Lovy), zwei Landschaften von *Griffier* (die eine durch C. Boselli, die andre durch C. Girardet gestochen), die Katharina von Bora, angeblich von *Holbein* (gest. durch J. M. Fontaine), Santa Famiglia nebst Heiligen von *Mantegna* (gest. durch F. Clerici), Kastell Madama von *G. Migliara* (gest. durch Boselli), Santa Famiglia nebst Heiligen von *Palma vecchio* (gest. durch S. Nardini), Bildniss des Kardinals Marino Grimani, Patriarchen von Aquileja, nach *Cal. Piazza da Lodi* (gest. von E. Fabbrini), St. Margaretha von *Nic. Poussin* (gest. durch A. Costa), St. Hieronymus und St. Katharina von *Reni* (erster durch Ludw. Gruner, letzte durch D. Testi gestochen), die Mutter Gerhard Dows von *Schalcken* (gest. durch T. Raggio), zwei Kinderköpfe von *B. Schidone* (gest. durch Raggio), Landschaft von *D. Schellinks* (gest. durch C. Girardet), der reuige Petrus von *Tiarini* (gest. durch A. Dalcò), Bildniss eines Unbekannten von *Tizian* (gest. durch Lasinio), Landschaft von *Vredeman de Vries* (gest. durch Boselli), Schlachtbild von *Wouverman* (gest. durch Sonne) etc. etc.

Vatikanische Sammlungen. *Il Vaticano descritto ed illustrato da Erasmo Pistolesi, con disegni a contorni diretti dal pittore Camillo Guerra. Roma* 1829—37. Sieben Bände in Royalfolio, mit 700 Umrissen.

Gall. der Venediger Akademie. *Pinacoteca della Accademia Veneta delle Belle Arti illustrata da Francesco Zanotto.* 2 Bände mit 100 Stichen, nebst ausführlichem Text. Venedig 1831—37. Grossfolio.

Versailler Gall. — *Galèries historiques de Versailles, publiées par l'ordre de S. M. Louis Philippe Roi des Français, par Ch. Gavard, inventeur du Diagraphe. Paris* 1837. (200 Lief. mit diagrafischen und pantografischen Stahlstichen, nebst holzschnittlich ausgeschmücktem Texte.) — *Le Musée de Versailles, ses principaux Tableaux et Statues grav. par Réveil. Paris* 1837.

Wiener Gall. — Kais. kön. Bildergallerie im Belvedere. In Kupferstichen verschiedner Künstler nach den Zeichnungen des Hofmalers Siegmund von Perger. Mit deutschem und französ. Text. Wien 1828 ff. Vier Bände in Kleinfolio. — Lithografirte Kopien der Handzeichnungen berühmter alter Meister in der Sammlung des Erzherzogs Karl. Vergl. den Art. *Handzeichnungswerke.*

Den Galleriewerken verwandt sind alle die bescheidener oder prächtiger hergestellten Nachbildungswerke, welche aus den verschiedensten Sammlungen gewählte Musterwerke der ältern Kunst aller Schulen zum Zweck des künstlerischen und kunstgeschichtlichen Studiums vorführen, oder die Leistungen unserer Zeit als Proben einer nationalen oder lokalen Kunstblüte zur Kenntniss des grössern Publikums bringen. Dergleichen Werke sind z. B.:

Schola Italica Picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gavini Hamilton, pictoris. Romae 1773. Ein sowol durch die Auswahl der ital. Gemälde als durch die Stiche (von J. Volpato, D. Cunego, J. Perini, A. Capellan, C. Tinti und A. Campanella) berühmtes Werk in 40 Bl. in Grossfolio.

Musée de peinture et de sculpture, ou récueil des principaux tableaux, statues et basreliefs de collections publiques et particulières de l'Europe, dess. et grav. à l'eau-forte par Réveil, avec des notices par Duchesne aîné. Paris 1829—34.

Atlas zu Kuglers Handbuch der Kunstgeschichte, anfänglich besorgt durch Voit in München, sodann durch Dr. Guhl und Kupferstecher Kaspar in Berlin. (Vergl. den Art. *Kugler.*)

Finden's Royal Gallery of British Art. Die vorzüglichsten Gemälde der namhaftesten neuen englischen Meister, in Kupfer gestochen von den ausgezeichnetsten englischen Stechern. London 1838 ff. Ein herrliches Nationalwerk, über das im Art. *Finden* näher berichtet ist.

Gemme d'Arti Italiane. Milano 1844 ff. In Roy. 4. Mit vielen vorzüglichen Stichen nach neuen italischen Gemälden und Bildwerken.

Neue Malerwerke aus München, in lithogr. Nachbildungen von Fr. Hohe u. A., mit Text von Dr. Ernst Förster. Darin Blätter nach *A. von Bayer* (Trinitarier im Klostergange botanisirend, und der Orgelspieler), *H. Bürkel* (der Morgen in Tyrol und das tyroler Wirthshaus), *Cornelius* (das Deckenfresko der Weltschöpfung), *H. Dyck* (Theilung der Erde nach dem Gedichte Schillers), *C. Engel* (die Unterhaltung am Brunnen und der Sonntagmorgen in einem Dorfe in Oberhessen), *W. Gail* (Venedigs Dogenpalast), *E. Gerhardt* (Dom zu Regensburg und Inneransicht von St. Sebald mit dem Grabmal zu Nürnberg), *Hanson* (der Engel, der ein Kind zum Himmel emporträgt, und das Hallelujah), *Heinlein* (die Via mala, welche aus Graubünden nach Italien führt), *Peter Hess* (Rückkehr einer athenischen Familie), *Heydeck* (spanische Guerilla), *Kirner* (spielende Kinder römischer Hirten, und ländliche Musik), *M. Lotze* (abendliches Viehstück), *Dietrich Monten* (Schills Tod zu Stralsund am 31. Mai 1809), *Fr. Morgenstern* (der Rheinfall bei Schaffhausen), *M. Müller* gen. *Feuermüller* (zwei bair. Hochlandsbilder: Brautbewerbung und Heimkehr von der Hochzeit), *A. Riedel* (badende Römerinnen), *Karl Rottmann* (Sikyon mit der Aussicht nach Korinth und dem Isthmus, und der Hintersee bei Berchtesgaden), *Kristian Ruben* (Ave Maria, Gem. bei Dr. Spiess in Frankf. am M., und die Macht des Glaubens, Bild in der Leuchtenbergschen Gall.), *Julius Schnorr* (das Barbarossafest zu Mainz), *T. Weller* (wandernder Mönch, der von einer Familie in Albano bewirthet wird), *Werner* (Venedig wie es war) etc. etc.

Hinsichtlich der übrigen verwandten Werke vergl. die Art. über *Künstleralbum*, *Handzeichnungswerke* etc.

Gallet, ausgezeichneter Blumenmaler im blumenwirkenden Lyon, der als Künstler der Augentäuschung es selbst weiter gebracht hat als sein berühmter Landsmann Saint-Jean. Freilich hat sich Gallet bis jetzt nur im Engen und Kleinlichen bewegt. Seine Feldblumen, Blütenzweige, Strohhälmchen etc. sind nur da, um zu zeigen, wie weit man es in der Illusion der Darstellung des Pflanzenlebens bringen kann. Es bleibt zu wünschen, dass er sich nicht auf dergleichen Studien beschränke, sondern sich an reichere und schönere Gegenstände wage.

Galli, einer der letzten Schüler Thorwaldsens zu Rom. Man sieht von ihm Statuen des Jupiter und Apollo in der Villa Torlonia und ein nach Thorwaldsens Skizze ausgeführtes Relief: „Apoll unter den Hirten" im Giebelfelde der torlonianischen Villa bei Castell Gandolfo. Galli hat wenig Eigenthümliches, doch erkennt man in seinen Werken die gute Leitung des Meisters.

Gally, ein begabter italischer Maler dieser Zeit. Unter allen historischen Leistungen auf der Mailänder Ausstellung 1845 stand sein Lazarus vor des Reichen Schwelle wegen Auffassung, Behandlung und Kolorit ganz eigenthümlich da. Der fette Reiche, in seidene Prachtgewänder gehüllt, steigt — einen Knaben mit Räucherbecken neben sich — die Stufen seines Palastes herab. Er kommt von einem Bacchanale, dessen Spuren man noch im Hintergrunde unter den prächtigen Säulenhallen entdeckt. Tolle Weiber beim schäumenden Pokale sinken taumelnd auf üppige Diwans zurück, während der arme Aussätzige vergebens seine Hand nach dem kalt vorübergehenden Reichen ausstreckt. Dies die Handlung, welche in ein durchaus morgenländisches Gewand mit gleichfalls morgenländischer Farbenpracht und Transparenz eingekleidet ist. — Gally zeigt sich übrigens nicht allein originell in seiner Art zu malen, sondern auch in einer besondern Art von Zeichnungen, die man Fumi (Rauchzeichnungen) nennt. Vergl. hierüber den Art. *Fumi.*

Galvanographie, Galvanoplastik. Eine der schönsten und für die Kunst erfolgreichsten Erfindungen der neusten Zeit ist die Galvanoplastik, in welcher die Gewissheit gegeben ist, durch die chemische Wirkung der galvanischen Kette plastische Gegenstände, z. B. gravirte Kupferplatten und Steine, Holzschnitte, Münzen, Gypsabgüsse u. s. w. so vollkommen in Kupfer nachzubilden, dass es scheint, als wären dergleichen Nachbildungen vom Künstler ursprünglich in Kupfer gearbeitet. Für den Kupferstich z. B. ist diese Erfindung um so werthvoller, als es bekannt ist, dass eine gestochene Kupferplatte auch bei der sorgsamsten technischen Behandlung kaum tausend gute Abdrücke liefert, und dass dies der Grund ist, warum Kupferstiche in hohem Preise gehalten werden. Durch das galvanoplastische Verfahren ist es dagegen möglich, von einer Kupferplatte, ohne sie irgendwie zu verletzen, eine dem Bedarf

entsprechende Anzahl der allergenauesten Nachbildungen zu machen, sodass der Kupferdruck dadurch in den Stand gesetzt ist, stets gleich gute Abdrücke zu sehr billigen Preisen zu liefern.

Die Galvanografie, nachdem sie manche wichtige Vervollkommnung erhalten, hat Kunstwerke geliefert, welche die Erwartungen übertroffen haben, die ihre Anfänge in Aussicht stellten, und die Vielartigkeit der Anwendungen, deren sie fähig ist, hat sich in ihren Erzeugnissen auf erfreuliche Weise beurkundet. Seit die erste galvanografische Platte (als eine Probe zu Fr. v. Kobells Abhandlung hierüber in Erdmanns Journal B. XX.) abgedruckt worden, finden sich, zum Theil in sehr grossem Maasstabe, Galvanografien im Kunsthandel, welche alle Zweige der Stechkunst zum Gegenstand haben und bis zur feinsten Ausführung gediehen sind. Es ist ein vorzüglich günstiger Umstand für die Galvanografie, dass sie eine Verbindung mit allen bekannten Methoden der Grabstichel- und Nadelarbeit, der Aquatinta- und Schabmanier, der Roulettarbeit etc. zulässt und dass ihr das, was in diesen leicht auszuführen, zum Theil besondre Vortheile und Erleichterungen gewährt. Die mancherlei Erfahrungen, welche der um die Ausbildung des galvanografischen Verfahrens hochverdiente Fr. von Kobell zu München gemacht hat, folgen hier kurz zusammengestellt nach seinen eignen Veröffentlichungen.

Wenn nach der gewöhnlichen Methode der Kupferstechkunst das Bild in eine Kupferplatte auf geeignete Weise eingearbeitet und eingetieft wird, so findet in der Galvanografie grade das Umgekehrte statt, indem dabei die Kupferplatte über das Bild gemacht wird und nun von einer solchen Platte Abdrücke genommen werden können. Zu diesem Zweck ist das Bild auf eine versilberte Kupferplatte zu zeichnen oder in Tuschmanier einfärbig zu malen. Die enkaustischen Farben (mit Wachsauflösung in Terpentinöl oder Kopaivbalsam bereitet) haben sich dazu vornehmlich passend gezeigt, da sie matt, d. h. mit einem Korne auftrocknen, welches bei Bildern, die nicht in Strichmanier, sondern mit breitem Pinsel gemalt sind, eine Hauptbedingung für das Halten der Druckfarbe und für das Gelingen eines Abdrucks ist. (Es wird aber von Anfängern bei derlei Proben meist der Fehler begangen, dass sie das Bild nicht gehörig trocken werden lassen, und dann misslingt die Platte, weil die Farbe in der Flüssigkeit des Kupfervitriols sich zusammenzieht und dadurch das Kupfer unter die Farblage hineinwächst, man also eine Platte erhält, die nur Spuren des Bildes oder ein verwischtes Bild gibt. Man kann das Trocknen durch gelindes Erwärmen der Platte beschleunigen.) — Eine andre Farbe aber, die sich als vorzüglich haltbar erwiesen hat, ist eine mit destillirtem Wasser angeriebene lithografische Kreide von den härtern Sorten. Diese Farbe trocknet sehr schnell und ist leichter zu behandeln als eine Oelfarbe. Sie wird von der Kupfervitriolauflösung nicht aufgelöst, und dabei ist kein Unterwachsen von Kupfer zu befürchten. Man kann der Platte zuerst einen ganz leichten Ton von enkaustischer Farbe geben (dieselbe damit äusserst leicht grundiren) und mit einem spitzen Pinsel dann die lithografische Farbe nicht zu dünn und in Strichmanier auftragen. Es malt sich sehr leicht und in dieser Art sind sehr fein ausgeführte Bildnisse von Rottmann dem Jü. und P. Wronski gemalt und galvanografirt worden. (Man kann zu der Masse dieser Kreide statt des Kienrusses Eisenroth oder Kasselerbraun mischen und so der Farbe noch mehr Korn geben.) Einzelnes kann nachträglich in die Platte radirt werden. Die lithografische Kreide kann aber auch als Zeichenstift angewendet werden, wenn man die Unterlage mit einem Korn vorbereitet, denn auf einer glatten Metallfläche lässt sich damit nicht zeichnen. Ein solches Korn erhält man, indem man ein sogenanntes Aquatintakorn auf die Platte schmilzt und dann mit der Kreide darauf zeichnet. Die Lichter sind leicht durch Wegschaben des Korns zu erhalten. Solche Zeichnungen sehen sehr weich aus; doch ist das unten angeführte Roulettekorn weit vorzüglicher. — Man kann ein ähnliches Korn geben, indem man, statt das eben erwähnte Harzkorn zu benutzen, dieses ätzt, wie bei der Aquatintamanier, und nun das galvanische Relief der Platte nimmt, welches natürlich nur ganz dünn zu sein braucht und also bei kleinen Platten in 24 Stunden fertig ist. Auf dieses durch das Korn rauhe Relief wird nun (nachdem es versilbert worden) weiter gezeichnet oder gemalt. Da namentlich bei Landschaften die Luft und dergl. durch ein Paar Aquatintatöne sehr leicht angelegt werden kann, so ist es vortheilhaft, davon Gebrauch zu machen und die Konturen leicht zu radiren. Auf dem Relief wird dann das Bild fertig gemalt. In dieser Manier sind vier ziemlich grosse Ansichten von München von Herrn Rottmann jun. angefertigt worden, welche die Cotta'sche Anstalt bestellte und die sich in ihrem Verlag befinden. — Von besonderm Werthe für gewisse Gegenstände ist das Korn, welches mit den feinen Pariser Rouletten gegeben werden kann. Es wird zuerst der Kontur des Gegenstandes leicht radirt, der Aetzgrund entfernt und nun ein feiner Ton über

das ganze Bild mit der Roulette geschnitten. Um ihn recht gleich zu erhalten, wird die Roulette in eine Linirmaschine eingespannt. (Man kann auch in den Aetzgrund rouliren und den Ton ätzen.) Für Schattenpartien lassen sich auch tiefere Töne anlegen. Man lässt sich dann Abdrücke machen, um den Ton kennen zu lernen, nimmt das galvanische Relief der Platte und vollendet nun das Bild mit Anwendung der lithografischen Kreide oder mit dem Pinsel und fertigt dann die Druckplatte darüber. Mit einer Radirnadel, Federspitze etc. kann man leicht einige zu dunkle Punkte der Kreide oder Farbe wegnehmen und überhaupt kleine Verbesserungen an einem solchen Bilde herstellen. Abdrücke solcher Platten haben das sehr gefällige Ansehen einer Verbindung von Aquatinta- und Roulettemanier. (Auch nachträglich kann für die galvanografischen Platten jeder Art ein Uebergehen mit der Roulette vortheilhaft angewendet werden, da bei gehöriger Vorsicht das Bild dadurch gar nicht leidet und mehr Harmonie und Korn erhält.) — Betreffs der Kupferbildung ist die Beschreibung des Apparats und der Fällungsflüssigkeit in Kobells Schrift über die Galvanografie (München 1842) nachzulesen. Im Kunstblatte 1844 macht Kobell auf einige Umstände aufmerksam, welche zu beobachten sind, um die Platten möglichst vollkommen zu erhalten. Eine Hauptbedingung dabei ist, dass sich die galvanische Platte von der Unterlage, auf welche das Bild gemalt ist, oder wovon das Relief genommen werden soll, leicht und ohne Fehler ablöst. Es kommt dabei sehr viel auf die Stärke des galvanischen Stromes an und Kobell hat gefunden, dass ein ganz allmälig an Stärke zunehmender Strom die besten Resultate liefert. Es ist aber bei Anwendung des Trommelapparats, wie er in Kobells Schrift beschrieben, sehr leicht, sich dieses Stromes zu versichern, und man hat nichts weiter zu beobachten, als anfangs, statt verdünnter Säuren oder Salzauflösungen, in die Trommel nur gewöhnliches reines Bruhnenwasser zu giessen. Damit fängt die Zersetzung des Kupfervitriols äusserst langsam an und wächst in dem Maase, als sich dabei Zinkvitriol in der Trommel bildet und der Strom dadurch stärker wird. Ist die Unterlage mit Kupfer gedeckt, was nach 24 Stunden geschehen, so kann man zur Beschleunigung der weitern Bildung die vorgeschriebene verdünnte Schwefelsäure anwenden. Die bei gehöriger Sättigung der Kupfervitriolauflösung in dieser Weise erzeugten Kupferplatten lösen sich höchst vollkommen und leicht von der Unterlage ab, welche übrigens nach der in Kobells Schrift angegebenen Art versilbert sein muss, was ganz leicht ausführbar ist. Diese Beobachtung ist auch für Diejenigen wichtig, welche gestochene Platten galvanisch kopiren wollen. — Für die Trommeln (Diaphragmen) hat sich Pergament am tauglichsten gezeigt und es ist vortheilhaft, die Trommel nicht tiefer in den Kupfervitriol einzusenken, als bis die Flüssigkeit das Pergament berührt. Wenn in Zeit von 24 Stunden das Zink in der Trommel trocken liegen sollte, so ist es ein Zeichen, dass das Pergament zu dünn ist oder kleine Löcher bekommen hat, welche man mit Firniss zustreichen kann, ohne dass die Trommel dadurch unbrauchbar wird. Statt des gewalzten Zinks bediente sich Kobell in der letzteren Zeit gegossener Platten, welche länger halten, wohlfeiler und leichter zu reinigen sind. — Eine Kupfervitriolauflösung, mit ⅓ Vol. Glaubersalzauflösung gemischt, verdient den Vorzug vor einer mit Zinkvitriol gemischten, denn letzterer mischt sich ohnehin allmälig bei. Löst eine solche Auflösung bei längerem Gebrauche keine Kupfervitriolkrystalle mehr auf und nimmt sie eine sehr lichtblaue Farbe an, so enthält sie zu viel Zinkvitriol und ist zur Bildung galvanischer Kupferplatten nicht weiter zu brauchen. — In Betreff der Versilberung von Platten, auf welche man malt, ist es nothwendig, dieselben, nachdem sie versilbert und gehörig mit Leder und Kalk geputzt worden, ungefähr 12 Stunden noch in Kupfervitriolauflösung zu legen und dann schnell mit Fliesspapier und Tüchern zu trocknen. Es wird damit das gelbliche Anlaufen beseitigt, welches ohne eine solche Behandlung öfters vorkommt. — Was die neuern, im Kunsthandel erschienenen Erzeugnisse der Galvanografie betrifft, welche als Belege für die mannichfaltigen Variationen derselben gelten können, so sind, ausser den oben bereits erwähnten, als vorzüglich gelungen und mit grosser Geschicklichkeit ausgeführt zunächst die von den Herren Schöninger, Freymann und Grosjean in München gefertigten zu nennen. Dahin gehören: ein Ecce homo nach einem Originalgemälde in der Sammlung des Domherrn Speth in München, der Tabakraucher nach einem Gemälde von Ochterveld, Kristus am Kreuz nach Tintoretto (ein sehr grosses Blatt), die heil. Katharina und die *Mad. della Sedia* nach Raffael, das Bildniss der Prinzessin Hildegard von Baiern und andre Bl. Namentlich zeigt uns das Katharinenblatt nach Raffael die Verdienste der neuen Kunst auf überraschende Weise. Zart und kräftig zugleich ist hier Tusch- und Strichmanier verbunden, und man sieht, welche Feinheit der Zeichnung möglich ist in Verbindung mit einer wirkungsvollen Modellirung und einer grossen Mannichfal-

Mauro G., geb. 1797 zu Bologna, hat sich besonders durch eine lebensgrosse, aus karrarischem Marmor gearbeitete Gruppe der Zusammenkunft Jakobs und Rahels namhaft gemacht. Jakob ist mit nackten Füssen und Armen, einer Art Turban auf dem Kopfe, Pelz und Tasche um die Schulter dargestellt. Sich mit der Linken auf den Wanderstab stützend, umfängt er die Rahel mit der Rechten und küsst sie auf die Stirn. Rahel, ein Lämmchen an der Schnur haltend, blickt zu ihm auf, halb verschämt, halb liebevoll, ihn mit der Rechten sanft zurückdrängend. Die Gruppe ist nicht ohne Lebendigkeit und besonders die Rahelgestalt nicht ohne Liebreiz; aber die zu grosse Huldigung für das Moderne, die allzu sichtliche Begier zu gefallen, lenkte den Bildner ganz und gar ab vom Wege selbstbewussten Schaffens und organischer Durchbildung. So glaubte er in die Figur der Rahel, um das Mädchenhafte in ihrer Situation auszudrücken, gar nicht genug Naives und Zierliches hineinlegen zu können, daher man am Ende wirklich eine Almanachsfigur vor sich zu sehen wähnt, wozu übrigens die gewählte morgenländische Tracht und Darstellung nach Art der neufranzösischen Kunstrichtung gewiss nicht wenig beitrug. Ob die Jakobsgestalt mit dem jüdischen Typus, dem zum Kusse gespitzten Munde und den höchst unvortheilhaft gestellten Beinen dem biblischen Karakter mehr entspricht, ist wol nicht unschwer zu entscheiden. Man kann dem Bildner guten Willen und manches Gelungene, zumal da, wo er sich ans Modell hielt, nicht in Abrede stellen, und es sind z. B. die Arme Jakobs recht schön gebildet. Das Material dieser Gruppe ist das vorzüglichste an Korn und Farbe, das man sich wünschen kann. Angekauft vom Kaiser von Oesterreich für 8000 Fl. Conv.-M. und aufgestellt im Saale der neuen Skulpturen im Wiener Belvedere.

Gandolfi, Mauro, Maler und berühmter Stecher, wurde zu Bologna am 18. Sept. 1764 geboren. Sein Vater Gaetano, Maler, nicht ohne Talent, aber vom Glück wenig begünstigt, wollte aus dem Sohne, der grosse Anlagen zur Musik zeigte, einen Tonkünstler machen; der Knabe brachte insgeheim seine Zeit mit Zeichnen zu. Als er 10 Jahre alt war, kopirte er in Tusche nach Tiarini einen St. Eligius, für welchen ein Franzose ihm mehre Scudi gab; der Vater erlaubte ihm endlich, sich der bildenden Kunst zu widmen, unter der Bedingung jedoch, dass er seine musikalischen Studien nicht vernachlässigen sollte. Es erging ihm hierin ungefähr wie einst dem Benvenuto Cellini. Im Zeichnen, im Kupferstechen, im Gesange brachte er es zur Meisterschaft. Sein Leben war reich an den seltsamsten Wechselfällen, die er zum Theil durch seine Ruhelosigkeit und seine Bizarrerie veranlasste. Viel Unglück bedrängte ihn. Ebenso leicht erregbar wie feinfühlend, fand er keinen Frieden auf der Erde. Mit manchen bürgerlichen Einrichtungen unzufrieden und ausser Stande sie zu ändern, mit Gegnern und Nebenbuhlern kämpfend, heftig und nicht zu zügeln, weder in der Jugend, noch in vorgerücktem Alter, voll Unabhängigkeitssinnes und weder fügsam, noch nach Gunst suchend, musste er im Leben manchen Zwiespalt finden. In seinem 16. Jahre schon begann dies. Eine unglückliche Liebe bewog ihn, die Heimath zu verlassen. In einem Schüler seines Vaters fand er einen Gefährten; am Abende eines schönen Tages verliessen sie Bologna mit wenigem Gelde und vielen Zeichnungen und stiegen über den Apennin. Bei Sestri di Levante erblickten sie zuerst das Meer; ein Küstenfahrer brachte sie nach Genua. Dort fanden eben die Funktionen der Dogenwahl statt; darüber vergassen sie einigermaasen ihre Verlegenheit wie die Reue, welche das Weglaufen aus dem väterlichen Hause in ihnen erweckte, ein Gefühl, welches in Mauro, der seinem Vater schrieb, sehr lebendig ward. Mit zwei Scudi gingen sie zu Fusse nach Marseille, dort traten sie in das königliche corsische Regiment, dessen Standquartier in Strassburg war. Mauro's Talent im Zeichnen wurde bald bekannt: ein Soldat erbat sich von ihm einen h. Antonius, zwei Offiziere ersuchten ihn um Unterricht. In Kurzem konnte er sich mit 300 Franken loskaufen. Sein Geschick im Porträtiren verschaffte ihm Geld und allerhand Abenteuer; in Artois und Flandern zog er von Stadt zu Stadt und überall fand er vollauf Beschäftigung. Die Gräuel der französischen Revolution veranlassten ihn, die Heimath wieder aufzusuchen; in Bologna, in Padua, in Venedig, in Toscana widmete er sich der Oel- und Freskomalerei und lieferte zahlreiche Arbeiten, während er auch der Musik mit erneutem Eifer oblag. In Laura Zanetti fand er eine theure Gattin; er verlor sie nach wenigen Jahren, während er sich in Rom befand, zur Zeit als französische Raubsucht die Meisterwerke der Kunst aus dem Kirchenstaate wegholte. Kaum war die Gattin begraben, so verlor er den grössten Theil des durch Fleiss und Sparsamkeit erworbenen Vermögens. Er war damals Lehrer des Figurenzeichnens an der Clementinischen Akademie zu Bologna; unter seinen Schülern war der talentvolle Palagi, der jetzt meist in Turin lebt. Während der Kriegsunruhen, welche Italien bedrängten, und der raschen Herrschaftswechsel hatte Gandolfi aller-

hand Schiksale: er war Soldat, Friedensrichter, Deputirter beim modenesischen Congress, Theaterinspektor, Spitalaufseher; er verhinderte einmal die Plünderung des Palastes Marescalchi, er berief die Bürgergarden; kurz, er sah sich in Angelegenheiten verwickelt und zu Geschäften herangezogen, die mit dem meist stillen Künstlerleben einen auffallenden Kontrast bildeten. Die Ereignisse dieser Zeit hat er selbst in launiger Weise beschrieben. Ein Monument seiner Thätigkeit ist geblieben: der grosse Friedhof von Bologna, einer der berühmtesten Italiens, zu dessen Gründung er aufs eifrigste mitwirkte.

An das Kupferstechen hatte er bis dahin nicht gedacht. Der Senator Caprara wünschte von ihm eine Vignette für gewisse Papiere; er setzte sich, ohne die Praxis zu kennen, an die Arbeit und sie gelang. Dies Gelingen brachte ihn auf den Gedanken, sich in dieser Kunst ernstlich zu versuchen; er ging nach Paris, wurde mit Bervic bekannt und studirte unter dessen Anleitung. Doch bildete er sich mehr nach andern Vorbildern, nach Sharpe, Woolet u. A. und nach seinem Landsmann Bertolozzi; andere französische Stecher, wie der berühmte Audran, Masson, Drevet blieben auch nicht ohne Einfluss auf ihn, wie von den neueren Italiänern Morghen und Longhi. Weit entfernt aber ein Nachahmer zu werden, bildete er sich eine höchst eigenthümliche Stichweise. Am meisten möchte er noch mit Sharpe zu vergleichen sein, dessen berühmte Kirchenväter, mancher Verschiedenheit ungeachtet, uns bei Betrachtung der bessern Gandolfischen Werke, z. B. der Judith, einfallen. Gandolfi erlangte in der Führung des Grabstichels und der Nadel eine nicht gewöhnliche Geschicklichkeit, um so bewunderungswürdiger, wenn man bedenkt, wie spät er sich dem Kupferstechen widmete. Achtet man auf den Effekt, den seine Blätter hervorbringen, so blickt der Maler durch; dasselbe ist bei Schiavoni's Himmelfahrt nach Tizian unter ähnlichen Verhältnissen der Fall. Vorzüge wie Schwächen seiner Manier gehen daraus hervor. Dies Ueberwiegen des Malerischen, die Kraft und zugleich Weichheit der Massen, das Leben und die Bewegung, welche den Linien eingehaucht scheinen, erklären den Umstand, dass Bilder von vorzugsweise kräftiger Wirkung Gandolfi am meisten zusagen mussten; so hat er in der Judith des Cristofano Allori wahrhaft Wunderbares geleistet und der südlichwarme Ton des Originals scheint uns gewissermaasen aus dem Stiche entgegenzustrahlen. In Italien gilt die h. Cäcilie nach Raffael für Gandolfi's Meisterwerk; man möchte aber seine Stichweise für minder geeignet halten, die Eigenthümlichkeit, die lichte Reinheit des Sanzio wiederzugeben. Unter seinen übrigen Werken sind noch der Guido Reni der Casa Tanari zu Bologna (Madonna mit dem Kinde und Johannes) und Correggio's Madonna di S. Girolamo zu nennen; seltsam, dass er in zwei Hauptwerken mit Strange rivalisirt hat. Zu seinen frühern Stichen gehören die in Paris für das *Musée Napoléon* ausgeführten; der Teniersche *Maire d'Hollande*, an Rembrandts Art und Weise erinnernd, spricht jedenfalls für seine Vielseitigkeit. Nicht immer ist er dem Karakter seiner Vorbilder treu geblieben; seine eigene schöpferische Kraft hat sich oft zwischen den Grabstichel und das Original gestellt.

Seine späteren Jahre waren an Schicksalswechseln nicht minder reich als die früheren. Er lebte in Bologna geehrt und in guten Umständen, manchen Liebhabereien hingegeben, wie er denn in seinem Hause ein reiches mineralogisches Museum und in seinem Garten Wasserspiele mit einer Sammlung von Sumpfpflanzen anlegte; da brachten ihn häusliches Unglück und Missverständnisse plötzlich zum Entschlusse, die Heimath zu verlassen. Er verkaufte Alles was er hatte, zerstörte die noch in seinem Besitz befindlichen Kupferplatten und ging nach Amerika. Lange zog er in den Vereinigten Staaten umher, dann machte er sich auf den Rückweg nach Europa, besuchte aber unterwegs die afrikanische Nordküste. Er landete in Livorno und führte seitdem ein unstätes Leben: bald war er in Florenz, bald in Piacenza, in Mailand, wieder in Florenz, bis der Legat von Bologna, Kardinal Spina, ihn zur Rückkehr nach der Vaterstadt veranlasste, wo er ihm eine sorgenfreie Existenz bereitete. Talleyrand, der italiänische Vicepräsident Melzi, der Minister Marescalchi hatten einst den Ruhelosen nicht zu fesseln vermocht. Die letzte grössere von ihm ausgeführte Arbeit war der schon genannte Correggio für den Kunsthändler Vallardi zu Mailand. Er starb an einem Brustübel, im seinem 70. Jahre, am 4. Januar 1834. Eine Marmorbüste, ein Werk seines in Mailand lebenden Sohnes Democrito, ziert seine Grabstätte. Ueber Lebensereignisse wie Kunst hat er selbst geschrieben: seine Autobiografie und die Schilderung der amerikanischen Reise wurden als *Opera posthuma* gedruckt; seine Abhandlung über die Kupferstecherkunst steht in der Mailänder *Biblioteca Italiana*. (Nach den biografischen Mittheilungen in den zu Piacenza 1843 erschienenen „Scritti artistici di Luciano Scarabelli.")

Ganelet, ein alter Limousiner Künstler, von dem der Baron von Meyendorff (rus-

sischer Gesandter in Berlin) ein Emailbild von ausgezeichneter Schönheit besitzt. Dasselbe ist für die Kunstgeschichte um so interessanter, da man dadurch mit einem bisher nicht gekannten Künstler bekannt geworden. Die Darstellung betrifft die Geisselung eines Märtyrers und die Aufschrift lautet: *Mag. Co. Ganelet Lemosin.* Die Arbeit steht dem Besten, was die kön. Kunstkammer in Berlin von P. Rexman besitzt, nicht nach.

Ganymeda, bei den Philasiern der uralte Name für Hebe, die schöne Mundschenkin der Olympier.

Ganymedes, der ewigjunge Liebling des Zeus, der fleischgewordene Dichtergedanke eines wegen seiner menschlichen Schöne früh von der Erde zum Himmel Entrückten. Das Karakteristische dieses Götterjünglings, wie es sich in den Bildungen der alten Kunst herausstellt, ist weibliche Zartheit, aber einerseits knabenhafter, andrerseits idealisirter als im Paris (mit dem er oft verwechselt wurde), Adonis und Narzissus. Vom Paris ist er durch grössern Mangel des Gewandes, vom Adonis und Narziss durch die frygische Mütze zu unterscheiden. Aus Weichlichkeit hat er die Füsse übereinandergeschlagen, wie dies ähnlich beim Apollo, Bacchus, Meleager etc. vorkommt. Die erste Vorstellung in der Ganymedfabel ist die Entführung des gottgeliebten Knaben durch den Zeusadler. Man findet diese Idee auf dreierlei Art ausgeführt, 1) mit Härte gegen den schönen Knaben (so auf einer Münze von Ilium im *Museo Arrigoni,* Eckhel *Doctr. num. vet. Tom. II. p.* 484, wo der Adler den Knaben bei den Haaren schleppt), 2) mit möglichster Schonung, indem man den verliebten Zeus selbst im Adler dachte, wie er den Knaben sanft und zärtlich umkrallt, 3) mit Verherrlichung des Jünglings, indem derselbe auf dem aarverwandelten Zeuse sitzt oder durch zwei Adler des Zeus emporgetragen wird. Das zweite Hauptmoment der Fabel betrifft den Ganymed im Olymp, wo er dem Adler Nektar reicht oder den Gottvogel liebkost. In dieser Vorstellung erscheint Ganymed als Vermittler der Götterverjüngung und selbst als Personifikation der Götterjugend, also als männliches Seitenstück zur Hebe, der Jugendgöttin, welche ebenfalls den Zeusadler liebkost und mit Nektar tränkt und ebendarum auch Ganymeda genannt wird.

Darstellungen. — Ein berühmtes Musterbild des vom Adler emporgetragenen Lieblings des Zeus hatte der Erzgiesser Leochares (im Zeitalter Filipps von Makedonien) aufgestellt. Dieser Ganymed war ebenso reizend wie edel aufgefasst, obwol für die Plastik das Motiv des Emportragens durch den Vogel etwas Bedenkliches hatte. Plinius gedenkt dieses statuarischen Werkes mit den Worten: *Leochares (fecit) aquilam sentientem quid rapiat in Ganymede, et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per vestem.* Eine sichere und herrliche Nachbildung ist die durch Pacetti ergänzte Statue aus Lunensischem Marmor, welche man im Museo Pio-Clementino zu Rom sieht. Dieses Werk stellt die Hingebung des geliebten Knaben an den Erasten in der andeutenden Weise des Alterthums dar. Dass aber der Adler des Liebenden selbst bedeutet, tritt auf den Münzen des Dardanos (*Choiseul-Gouffier: Voy. pitt. II. pl.* 67, 28.) deutlicher hervor, wo der Gegenstand frecher behandelt ist. Genymedes wird darum auch mit der Leda zusammengestellt, wie an der Säulenhalle von Thessalonike (*Stuart: Ant. of Athens III. ch.* 9. *pl.* 9. 11.) als *mascula* und *muliebris Venus.* Eine andre Nachbildung nach Leochares ist die, welche man durch *Zanetti: Statue di San Marco* (*T. II. tav.* 7.) kennt. Dieser Ganymed, der zu Zanetti's Zeit den Vorsaal der Venediger Markusbibliothek schmückte, hält den Hirtenstab und hat den bellenden Hund zur Seite. Vor ihm liegt die Syrinx. S. die Abbildung im Art. *Adler.* Dieselbe Vorstellung findet man häufig auf Gemmen und Münzen. (Als ein seltsamliches Produkt bildnerischer Laune muss die im Palast S. Marco zu Venedig befindlich gewesne Statue betrachtet werden, wo Ganymed wirklich schwebend gedacht war, sodass die Figur mittels Strickes an der Decke hängen musste. So schön auch dies Bildwerk ist, so störte doch der Widerspruch zwischen Hängen und Schweben, der es zu deutlich zum Bewusstsein brachte, dass der Stein nicht fliegen kann.) — In den Kreis der Darstellungen des Ganymedes als Mundschenken im Olymp gehört die Statue aus dem Palazzo Lancelotti, welche Winckelmann anführt; ferner gehören dahin zwei Statuen im Pio-Clementino, s. *Museo P.-Cl. tom. II. tav.* 35. 36. Die auf der 35. Tafel abgebildete ist die schönste Ganymedstatue, bekannt als der Gan. des Palastes Verospi. Ein Nachgebild davon befand sich im Pal. Lancelotti. Winckelmann rühmte diese Statue, hielt sie aber irrig für einen Paris. (Vergl. Visconti zum *Mus. P.-Cl. tom. II. p.* 68. Note *d.*) Ein Ganymed, welcher den auf einem Felsen stehenden Adler liebkost, stand in der Villa Medici, von wo er in die Florenzer Skulpturengallerie kam. S. Perriers Stichwerk *pl.* 60. Dieselbe Vorstellung in Steinschnitten. Ein andrer Ganymed in der Flor. Gallerie ist lediglich ein Geschöpf des Benv. Cellini, der (wie er selbst naiv erzählt) den Tronk

von einem Apollo zum Gan. ergänzte. Ein deutungsvolles Ganymed-Relief im Pio-Clementino (s. *M. P.-Cl. V.* 16. *Visc. p.* 31.). Die berühmteste Ganymed-Gemme, wo der Liebling des Zeus den Hasen hält, befindet sich in der Steinsammlung zu Petersburg. Es gibt aber eine ganze Sippe solcher Gemmen, die beredtes Zeugniss von der Neigung zu schönen Knaben bei Hellenen und Römern ablegen. Die sitzende Stellung ist die weichlichere. (Die modernen Steinschneider verrathen sich in ihren Nachahmungen durch Zufügung von Wolken und Häufung der Nebendinge.) Im Dresdner Museum findet sich der schöne Rumpf eines Gan., dort Apollo benannt; er hat die Füsse übereinandergeschlagen und hält den linken Arm, offenbar als Schalenhalter, in die Höhe. Vergleicht man damit die einst in Herkulanum (nicht in der Tiber) gefundene, von Clemens XI. an den Prinzen Eugen verschenkte, dann aus dessen Verlassenschaft vom Könige von Preussen erworbene Statue, welche Levezow als einen Betenden erklärt hat und die seitdem als anbetender Knabe berühmt ist, so wird man zweifelhaft, ob nicht die Bronze zu Berlin doch, wofür sie Levezow selbst anfangs angesehn, für einen Ganymedes zu halten sei. Immerhin bleibt es eigen, dass das, was Levezow für die Miene des Bittenden und Betenden halten musste, von Andern als Gebärde der Zärtlichkeit erschaut ward. Sollten Andacht und Zärtlichkeit pathognomisch nicht sehr verwandt sein? — Ganymedische Erzgeräthfigur im Neapler Museo: der Jüngling mit frygischer Mütze, aufgeknöpftem Oberkleide (das mit den Beinkleidern aus einem Stücke besteht), ineinandergelegten Armen und überkreuzgeschlagnen Füssen. Zu seiner Basis dient ein schönbärtiger Zeuskopf mit Stirnbinde. — Unter den Ganymedbildungen der Neuzeit zeichnen sich vornehmlich die Thorwaldsenschen aus. Herrlich ist der frygische Jüngling, der vor dem Adler kauert und ihm eine Schale vorhält; halb schüchtern beugt er sich zurück, als habe er doch noch Furcht vor seinem Räuber, dabei aber achtet er stillvergnügt und behutsam sorgfältig darauf, dass er den kretensischen Vogel würdig pflege. Der Adler ist äusserst natürlich, doch ganz in seinen Schranken stylisirt; die Flügel scheint er zu lüften, wie Vögel wol beim Trinken thun; trotz seiner Unbehilflichkeit aber hat er einen so edeln hoheitlichen Ausdruck und Anstand, dass man ihn gern für den Blitzträger hält. Nächst diesem statuarischen Werke ist das wunderschöne Relief hervorzuheben, welches die Entführung des reizenden Jünglings verschaulicht. Beide Werke Thorwaldsens sind holzschnittlich wiedergegeben im Art. *Adler*. Sodann ist der herrlichen Efebengestalt eines Ganymed, der seinen eben aus hohen Lüften herabschiessenden Räuber erblickt, vom Berliner A. Wredow zu gedenken. Die Auszeichnungen dieser Statue sind: jugendlich liebreizende, sanft verschwellende Formen, Wahrheit und Schönheit in Stellung und Haltung, treffliche Anordnung des Kopfes und sinniges Verbergen der hässlichen frygischen Mütze, dieser Zwillingsschwester der ehrlichen deutschen Nachtmütze. Ferner erwähnt man eine Gruppe von Emil Wolff: „Hebe, welche den Ganymed im Mundschenkenamt unterrichtet" (aufgestellt in Charlottenhof). — Malerischer Seits sind als Ganymedschilderer zu nennen: Michelangelo, von oder nach welchem ein in göttlichem Sturme durch die Luft getragner Ganymed in mehren Ausführungen vorkommt (vorzüglich schönes Exemplar in der Gall. des Berliner Schlosses, ein andres im Palaste zu Kensington [nach Passavants Vermuthung vielleicht das, welches laut Vasari durch Battista Franco ausgeführt worden] und ein kleineres Nachbild — wo der Hund dem Entführten nachblickt und im Hintergrunde Ruinen mit Staffage bemerkt werden — in der Staatsgallerie zu Wien); Correggio, von dem ein Ganymedraub mit dem nachbellenden Hunde die Wiener Gall. ziert, in welchem Gemälde sich die theure Beute des Gottvogels durch lieblichste kindliche Anmuth auszeichnet; Raffael, von dem zwar keine Hauptvorstellung des Ganymed, aber doch die Gestalt des Göttermundschenken im Fresko der Hochzeit Amors und Psychens vorhanden ist, zu welcher Figur man das Studium im Louvre vorfindet; Tizian, von dem ein Ganymedraub (achteckiges Bild aus dem Palaste Colonna zu Rom, sehr kräftig gemalt und üppigen Karakters) in der Nationalgallerie zu London geschaut wird; Rubens, dessen in der Gall. Orleans befindlich gewesenen Ganymedraub man durch den Stich von Henriquez kennt; Rembrandt, der eine Entführung des Ganymed im Sinne der frühesten Bildner, die den Raub durch Heftigkeit, Gewaltsamkeit und höchste Kraftäusserung karakterisirten, meisterhaft naturalistisch wenn auch unästhetisch geschildert hat (das berühmte Bild in der Dresdner Gall., wo der in die Luft entrückte Bube zu heulen anfängt und in fürchterlicher Angst herunterpisst); Josef Anton Koch, dessen Ganymedraub sein letztes Gemälde war, das unbeendigt geblieben und in Kestners Besitz zu Rom befindlich ist; Bonaventura Genelli, von welchem mehre den Ganymed enthaltende Compositionen bekannt sind, z. B. Bacchus mit dem Ganymed und der Hebe, Zeus und sein Mundschenk nebst Eros etc. Letzte

Darstellung, nach einer Stelle des homerischen Epos entworfen, wird im Holzschnitte zu diesem Art. wiedergegeben.

Garance heisst im Französischen das Kraut der Färberröthe, der Grapp oder Krapp, der besonders stark in Südfrankreich (theils auf Furchen, theils nur in Zeilen, mit Kartoffeln dazwischen) gebaut wird. Die Wurzeln brauchen drei Jahre bis

zur Aernte, dabei gehörige Bewässerung, wie es bei Avignon durch die weitverzweigten Kanäle der Durance und Sorgue geschieht, von welchen man besonders der Sorgue eigenthümliche Kraft zuschreibt.

Garancine wird ein durch Schwefelsäure partiell verkohlter Krapp benannt, den man in neuerer Zeit in den Handel gebracht und welcher sich bereits grosse technische Geltung erworben hat. Die Schwefelsäure wirkt nur auf die Holzfaser der Krappwurzel zersetzend ein, ohne den Farbstoff derselben zu verändern.

Garavaglia, Giovita, s. im Art. *Kupferstechkunst.*

du Gardin, Guillaume, ein Meister der Tournayer Bildhauerschule im 14. Jahrh. Urkundlich ist ermittelt, dass der Herzog Johann III. von Brabant im J. 1341 bei ihm ein in der Löwener Franziskanerkirche zu errichtendes Denkmal für seinen Oheim Heinrich von Löwen und dessen Sohn und Enkel Johann und Heinrich von Löwen um die Summe von 200 Goldgulden bestellt hat. Ein so bedeutender Auftrag lässt auf einen Meister von bedeutendem Rufe schliessen, sicher aber stellt sich durch jene Bestellung heraus, dass die Bildhauerschule von Tournay zu jener Zeit in den Niederlanden hochangesehen war. An drei verschiednen Stellen des durch Hrn. du Mortier aufgefundenen Bestellungsvertrags jenes Herzogs von Brabant mit Guillaume du Gardin wird dem Künstler vorgeschrieben, das Denkmal mit guten Oelfarben (*de pointure de boines couleurs a ole*) zu bemalen. Hiermit haben wir also einen neuen Beleg für die in Dr. Waagens Schrift über die Eycks ausführlich erhärtete Ansicht, dass die Mischung der Farben mit Oel in den Niederlanden schon geraume Zeit vor den Eycks bekannt und gebräuchlich gewesen ist. (Vergl. Professor Waagens höchst interessanten Aufsatz über die alte Bildhauerschule zu Tournay in Nr. 1 f. des Stuttg. Kunstblattes 1848.)

Garisenda, — so heisst ein Thurm zu Bologna, der im J. 1110 erbaut ward und bei 140 F. Höhe gegen 8 F. von der Senkrechten abweicht.

Garnerey, Marinemaler zu Sèvres, dessen Seestücke sich durch schöne Klarheit und zierlichen Vortrag auszeichnen.

Garofalo — *Benvenuto Tisio* — s. im Art. *Italische Malerei.*

Gärtner, ein preussischer Bautenmaler, der in einer so bescheidenen wie sorgfältigen, ob auch nüchternen Weise malt. Sein jüngstes Architekturstück (auf der Berliner Ausstellung 1848) betrifft das altdeutsche Rathhaus zu Breslau.

Gärtner, Friedrich, einer der berühmtesten und durchgebildetsten Baumeister unsrer Zeit, gestorben im 55. Lebensjahre 1847 zu München, war der Sohn des aus Dresden gebürtigen Architekten Joh. Andreas Gärtner, der aus den Diensten des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus in Koblenz 1804 in bairische übergegangen und nach München gekommen war. Friedrich, 1792 zu Koblenz geboren, erhielt auf diesem Wege München zur Heimath, und bildete sich von 1809 an auf der Akademie zum Beruf seines Vaters heran. Nach Paris, das er 1812 besuchte, sah er die Städte Italiens und Siciliens, und gab sich vier Jahre lang (1814 — 1818) mit grossem Eifer dem Studium des Alterthums und seiner dortigen Baudenkmale hin, wovon das von ihm 1819 herausgegebene lithografische Werk „Ansichten der am meisten erhaltenen Monumente Siciliens, mit erläuterndem Text" rühmliches Zeugniss gibt. Von England, wohin er noch in demselben Jahre gegangen, ward er 1820 zurückberufen, um die durch Karl Fischers Tod erledigte Stelle als Professor der Architektur an der Akademie einzunehmen, und nun beginnt, erst allmälig, bald aber in hastiger Steigerung eine Thätigkeit, der, nach menschlicher Erfahrung, auch die rüstigsten Kräfte erliegen müssen. Zu dem Lehrfach der Baukunst kam sehr bald die oberste Leitung der Porzellanfabrik und der damals damit verbundenen neuerrichteten Glasmalereianstalt, sowie bauliche Einrichtungen im Gebäude; bald nachher die Herstellung des Einsturz drohenden Isarthores in München. 1829 ward er vornehmlich auf Anregung und den Wunsch von Cornelius zum Bau der Ludwigskirche berufen und, durch denselben in nähere Berührung mit dem König gesetzt, bald mit der Ausführung einer grossen Anzahl umfangreicher Gebäude, ja gewissermaasen eines ganzen Stadttheils betraut. Dazu ward er Oberbaurath in der obersten Baubehörde beim Ministerium des Innern, wie nachmals deren Vorstand, Generalinspektor der plastischen Denkmale des Reichs und nach Cornelius' Abgang Direktor der königl. Akademie der bildenden Künste. Beehrt mit dem Vertrauen des Königs mochte ausserdem seine Zeit der Prüfung und Beurtheilung mancher fremden Pläne gewidmet sein, nicht gerechnet die Reisen, die aus besonderem Auftrag zu bestimmten architektonischen Zwecken zu unternehmen waren, und von denen wohl vornehmlich jene im J. 1836, in Gesellschaft des Königs nach Griechenland, die beglückendsten Erinnerungen und die bedeutendsten Folgen für Gärtner mit sich bringen musste. Bedenkt man nun, dass Gärtner auch den Freun-

den und dem geselligen Leben gern und ohne ängstlichen Rückhalt sich hingab und mit einer geliebten und vorzüglichen Gattin die Sorge um die Erziehung einer heranwachsenden Kinderschaar theilte, so begreift man in der That kaum, wie alle Pflichten zu übersehen, geschweige zu erfüllen waren.

Nach der Uebernahme der Porzellanfabrik im J. 1822 war Gärtners erste architektonische Arbeit die zur Erhaltung nothwendige Herstellung des durch Form und geschichtliche Erinnerungen wichtigen Isarthores in München, 1828. Hierauf folgte 1829 die Ludwigskirche mit ihren Nebengebäuden, die 1845 vollendet wurde; 1831 bis 1842 die Bibliothek, 1833 bis 1836 das Blindeninstitut, 1835 bis 1840 die Universität und das gegenüberstehende Georgianum, 1836 bis 1839 das Damenstift St. Anna (das zu Privatwohnungen verwendet wurde), 1837 bis 1840 das Fräulein-Erziehungsinstitut, 1838 bis 1842 die Salinenadministration, 1840 bis 1845 die Feldherrnhalle, 1842 bis 1845 das Brunnenhaus im englischen Garten nebst den beiden Springbrunnen am Universitätsplatz; 1843 ward der Wittelsbacher Palast, 1844 das Siegesthor und der neue Friedhof, und 1845 die Villa der Königin vor dem Siegesthor angefangen. Alle diese Gebäude befinden sich in München. Ausserhalb der bairischen Hauptstadt leitete Gärtner 1832 bis 1838 die Restauration des Regensburger Domes, 1833 bis 1838 den Bau des Kursaales und der Brunnenbedeckung in Kissingen, übernahm 1834 das Rathhaus in Zwickau, 1835 den Palast des Königs Otto in Athen, 1837 die Restauration des Bamberger Domes, 1840 das Pompejanum bei Aschaffenburg, 1842 die Befreiungshalle bei Kehlheim, 1845 die Restauration des Domes zu Speyer, 1846 die Villa des Königs in Edenkoben und 1845 bis 1847 das evangelische Kirchlein zu Kissingen. Ausserdem liegen noch mit der Bestimmung der Ausführung die Entwürfe vor zu der Kirche in Hailsbronn bei Nürnberg, zu der Stadtanlage in Ludwigshafen, zu dem Bockkeller in München, zu den Festungsbauten in Germersheim und Neu-Ulm u. s. w.

Alle diese Gebäude haben ein gemeinschaftliches Gepräge, und fast alle denselben Styl, der, hervorgegangen aus den Werken der romanischen Bauzeit, sich in den modificirten Formen des Alterthums bewegt und den Rundbogen mit allen Folgerungen als Hauptkennzeichen an sich trägt. Durch diesen Umstand erhält Gärtner als Künstler seine Bedeutung in der Geschichte und für die Fortbildung der neueren Kunst; denn nur, wer etwas Ganzes ist, wird im grössern Ganzen ein sichtbares und wirksames Glied. Das Ziel aber, nach welchem die neueste Architektur, zum Theil noch unbewusst, hinarbeitet, ist der Ruhm einer nationalen Kunst.

Nachdem v. Klenze seine mit Begeisterung ergriffenen, mit Ernst und Treue und einer aus seiner Natur hervorgegangenen Nothwendigkeit durchgeführten Studien des griechischen Alterthums in einer Reihenfolge bedeutender Werke vor der Welt erwiesen und damit die Männer seines Berufs auf die Hochbahn der Kunst geführt hatte, war es natürlich, dass man, wenn noch weitere Wege offen standen, und Drang und Zug in die Ferne die Wanderer beseelte, vorwärts ging; ja sogar, dass man — des fernen Zieles gewiss — es nicht achtete, wenn die eingeschlagene Strasse zunächst ungeebneter und reizloser war, als die weite Höhe, auf der die Tempel standen von Girgenti und Athen. Es wird Viele geben, die die Gärtnerschen Conceptionen nicht hoch und (in Bezug auf die Schwesterkünste) nicht umfassend, seine Anordnung nicht schön genug, seine Formen und Verhältnisse aber oft zu schwer finden und in seinen Verzierungen zuweilen Anmuth und Geschmack vermissen, Viele, denen der vorherrschende Karakterzug seiner Gebäude — die schwache Profilirung und das Sousrelief der Ornamente — ein unbefriedigtes Gefühl zurücklässt; aber Alle, die an einen Fortgang unserer Kunst zu nationaler Gestaltung glauben, werden darin übereinstimmen, dass Gärtner sie auf diesem Gange wesentlich gefördert, nicht unähnlich der Geschichte, die uns die germanische Kunst im Mittelalter auch als ein Kind und einen Zögling der aus der Antike gebornen romanischen zeigt. Ist dies aber seine Stellung, so wird seine Thätigkeit, falls empfängliches und bildungskräftiges Leben in der Gegenwart ist, segenreich fortwirken und zwar gemeinschaftlich mit der Kunst, der er die seinige zur Seite gestellt; denn im Reiche der Geister stirbt nichts, und das Neue hat nur im organischen Zusammenhang mit dem Alten die Gewähr seines Bestandes. Dazu kommt, dass Gärtner in vielen Dingen einen Sinn für das Zweckmässige bewährt hat, der selbst durch den edelsten Geschmack nicht überflüssig gemacht wird, wie denn die Anlage des Bibliothekgebäudes in München mit seiner gleichsam ein ganzes Volk zur Wissenschaft einladenden breiten Prachtstiege, und die zweckmässige Anordnung der Bücherschränke mit Treppen und Gallerien Muster bleiben wird für alle Neubauten der Art.

Was nun seine Wirksamkeit als Direktor der Akademie der bildenden Künste betrifft, so muss man allerdings im Auge behalten, dass er als Architekt einen unmittelbaren Einfluss auf die Studien der Malerei und Bildhauerei nicht wohl ausüben konnte. Seinen Eintritt bezeichnete er zunächst mit äusserlichen Anordnungen, die von allen Betheiligten als Wohlthat gepriesen werden, mit Herstellung namentlich des Inventars der Anstalt und Beachtung und Bewahrung vieler werthvollen in Vergessenheit gekommenen Kunstschätze. Sodann ward unter ihm eine Reorganisation der Anstalt zu Stande gebracht, der man in ihren Grundprinzipien gewiss die Anerkennung nicht versagen wird. Dem Erbübel der Akademien, der uniformen eklektischen Kunstbildung, ist auf dem eingeschlagenen Wege vorgebeugt, sowie dem vielfach drückenden Rangverhältniss der angestellten Künstler. Gleichberechtigt stehen fortan diese nebeneinander, und die jungen Künstler, die die Vorstudien durchgemacht, wählen sich unter ihnen nach Neigung und Geschmack, wen sie wollen, zu ihrem Meister. Die zu dieser wichtigen Reform nothwendige Erweiterung der Lokalität und deren zweckmässige Einrichtung muss gleichfalls dem Vorstand der Akademie zum bleibenden Verdienste angerechnet werden.

Es erübrigt noch ein Wort über Gärtners Karakter im Umgang. In Rede und That lebendig, entschlossen, fest, heftig, selbst leidenschaftlich, konnte es nicht fehlen, dass er sogar ohne es zu wollen, wehthat, auch, dass er mit Entschiedenheit gegen das, was ihm im Wege war, verfuhr; wiewohl ihn in dieser Beziehung mancher Verdacht mit Unrecht traf und namentlich die Meinung, als habe er direkt auf Cornelius' Abgang von München gewirkt, (nach zuverlässigen Nachrichten) auf irrigen Voraussetzungen ruht. Gegen Untergebene und seinem Schutz Befohlene war er vorsorglich und gewissenhaft, wie sich denn bei seinen vielen und grossen Bauten fast kein Unglücksfall ereignet hat. Seinen Freunden aber war er der liebenswürdigste Gesellschafter, unerschöpflich in guten und witzigen Einfällen, voll Humor und Laune, dazu begabt mit einem wunderbaren Talent der Nachahmung, so dass er mit drastischer Lebendigkeit Erlebnisse und Geschichten zum Ergötzen und Entzücken einer zahlreichen und frohbewegten Versammlung vortragen konnte. Die derbe Natürlichkeit des Ausdrucks, gemässigt durch die immer bereite Heiterkeit seiner Seele, machte ihn seinen Freunden unentbehrlich, und mag in Verbindung mit seinen künstlerischen Fähigkeiten und seiner Geschäftstüchtigkeit ihn ganz besonders in der Gunst König Ludwigs so hoch gehoben haben, dass dieser einst ein dem Künstler veranstaltetes Ehrenfest mitbesuchte und dass er bei der Nachricht von dem unerwarteten Tod im bittersten Schmerz den Verlust beklagte.

Gärtners Hintritt erfolgte am 21. April 1847. Der Tod brach in ein Haus ein, das, allem Anscheine nach, ihm weitenfern lag. Zur Enträthselung des plötzlichen Ereignisses berichtet Dr. E. Förster aus München Folgendes. „Es war am 14. April, dass ich mit dem Direktor Gärtner im Hause des preussischen Gesandten zusammentraf und dass er dort von einem eigenthümlichen Vorfall erzählte, der ihm wenige Tage vorher begegnet. Er war zum Begräbniss ich weiss nicht welches hochgestellten Mannes nach dem Gottesacker gegangen und hatte sich, weil er zu früh gekommen, an die Fenster des Leichenhauses gestellt und unter Andern einen Todten gesehn, der deutlich die Züge eines ihm befreundeten Mannes trug. „„Wer ist wol der Todte""", frug Gärtner einen Nahestehenden, „„der so täuschend dem Oberkonsistorialrath Fuchs ähnlich sieht?"" Er ist es selbst, war die Antwort. Gärtner, der wenige Tage vorher in befreundetem Kreise neben ihm bei Tische gesessen, konnte es kaum fassen. „„Dieser Anblick und diese überraschende Antwort""", fuhr er gegen uns fort, „„ergriffen mich so, dass ich plötzlich den Tod bis aufs innerste Mark in mir spürte, und ich werde das Gefühl davon nicht mehr verlieren, solang ich lebe, denn ich habe Aehnliches noch nie empfunden."" Keiner von uns dachte, dass dem Manne, der in aller Kraft der Gesundheit und der Jahre vor uns sass, ein nur sehr kurzer Weg zu dem angedeuteten Ziele vorgezeichnet war. Doch war es so. Nach zwei Tagen traf ihn ein Schlagfluss, und wieder nach einigen lag er todt auf der Bahre, geschieden von einem vielfach beglückten, an Ehren reichen, thätigen Leben, von weitaussehenden Plänen und einer Reihe angefangener und nahevollendeter Werke."

Die Mehrzahl der angefangenen Arbeiten ist unter die Aufsicht eines Verwandten und Schülers von Gärtner, des Bauinspektors Klumpp gestellt; die Vollendung der Kehlheimer Befreiungshalle aber dem Geh. Rath Leo von Klenze und die des Siegesthores dem Oberbaurath Eduard Metzger übertragen; und so ist durch eine eigenthümliche Fügung die Verbindung mit dem Prinzip der antiken Kunst nach der einen, und mit dem der nationalen Kunst nach der andern Seite in Gärtners nachgelassenen Werken hergestellt. Sein Geist wird fort-

leben in seinen Werken, seine irdische Hülle aber wird in einem derselben, in der Ludwigskirche, königlicher Bestimmung gemäss ihre Ruhestatt finden.

Zum Schluss dieser Mittheilungen über Gärtners Leben und Wirken, wobei wir dem Ernst Försterschen Nekrologe in Nr. 44 des Kunstblattes pro 47 gefolgt sind, muss auf die nähere Besprechung der Gärtnerschen Bauwerke in den Artikeln „München", „Neuere Baukunst" und „Rundbogenstyl" verwiesen werden. Aufrisse der Ludwigskirche, der Hochschule, der Bibliothek und des Isarthores, sowie mehre Einzelheiten von diesen Bauten und einen Theil der Fasade des Blindeninstituts hat Graf Athanasius Raczynski in seiner *Geschichte der neuern deutschen Kunst* mitgetheilt. — Im J. 1844 begann zu München das Blätterwerk in Querfolio, worin *Gärtners ausgeführte Gebäude* veröffentlicht werden. (Erscheint in Lieferungen, deren jede zehn Bl. stark ist. Lief. I. enthält die Bibliothek und das Archivgebäude zu München.) — Als Werk der Gärtnerschen Schule sind anzuführen: *Architektonische Entwürfe zu Pracht- und Civilgebäuden, ausgearbeitet nach Motiven des Oberbauraths und Direktors Gärtner von den Architekten Bartels, Bauer, Beyschlag, v. Blatnitzki, Bürklein u. A.* München 1846. Grossfolio. (18 lith. Blätter nebst einer kurzen Schilderung der baukünstlerischen Anstrebungen Münchens unter den Königen Max Josef I. und Ludwig I.)

Garucci, Raffaello, ein gelehrter Jesuit, dem man das 1846 bei Josef Spithöver zu Rom erschienene Werk verdankt: *Monumenta reipublicae Ligurum Baebianorum in Baebiani ruinis aut locis vicinis reperta, cum disquisitionibus in ἀνίγραφον tabulae aeneae alimentariae reipublicae ejusdem.*

Gassen, Gottlieb, geb. 1805 in Koblenz, seit 1827 in München, hat hier in den Arkaden, im Königsbaue und in den Pinakothekloggien glänzende Beweise von seinem technischen Vermögen im Fresko sowie von seiner lebendigen Fantasie im Entwerfen und Ausführen eigener Kunstanschauungen gegeben. Seine den Minnesinger Walter von der Vogelweide betreffenden Gemälde, welche der Königin Vorzimmer im Münchner Königsbau schmücken, sind aus ächtlyrischer Begeistrung hervorgegangen und voll lebendiger Farbenpracht. Immitten der Decke sehen wir die treffliche Darstellung des Sängerkriegs auf der Wartburg, wo Herr Walter vor dem Landgrafen Hermann von Eisenach und dessen Gemahlin Sofie (einer Tochter des grossen Baiernherzogs Otto I. von Wittelsbach) als gekrönter Sänger steht, während der besiegte Heinrich von Ofterdingen, für welchen der Henker mit dem Stricke bereitsteht, sich in den Schutz des sternkundigen Gelehrten und Dichters Klinsor aus Ungerland begibt. Wolfram von Eschenbach, Reinmar der Fiedler, Biterolf und Heinrich von Rispach sitzen als Kampfrichter dabei. Links davon sieht man Walter bei dem Könige Filipp, der zu Magdeburg das Kristfest feiert; rechts aber Walter, wie er vom Kaiser Friedrich mit einem Hause und von der Kaiserin mit dem Lorber beschenkt wird. In den Bildern darunter ist Walter geschildert, einerseits wie er beim Anblicke Jerusalems betet, andrerseits wie er nach der Rückkehr vom Kreuzzuge über die durch Mönche und Kriegsleute über Deutschland verbreiteten Gräuel wehklagt. Die Wand der Eintrittsthür gegenüber zeigt den Sänger in Frühlingseinsamkeit, daneben einerseits wie er mit seiner Holden in einem Schilde sich spiegelt, andrerseits wie er sich von derselben verabschiedet um ins Tegernseer Kloster zu gehen. Darunter grau in Grau: der Dichter von der Geliebten mit Blumen bestreut. Ueber der Eingangsthür erschaut man zwischen zwei Bildern zu Walters Frühlingsliedern sein Grab zu Würzburg, auf welchem Vögel von Chorknaben gefüttert werden. Darunter grau in Grau: die Geliebte vom Dichter bekränzt. (Zwei Gemälde dieses Zimmers sind durch Bodmer steingezeichnet worden: die Schilderung der Liebenden und Walters Abschied von der Holden. Blätter in Royalfolio.) — Als religiösen Maler lernt man Gassen in den Fresken kennen, womit er das neue Kirchlein zu Weissenthurn (bei Neuwied) auf Kosten des rheinisch-westfälischen Kunstvereins geschmückt hat. Der sehr feierliche Eindruck des Ganzen, die vielen schönen einzelnen Gestalten und Gruppen, mit der Architektur durch grosse, passende und geschmackvolle Verzierungen in Verbindung gebracht, erfreuen in hohem Grade und lassen leicht manches Unschöne und Widerwärtige übersehen, was aus krankhaft-katholischer Anschauung des Künstlers hervorgegangen. (Allem Verstand und aller Aesthetik hohnsprechende Bilder sind z. B. der Bischof Erasmus, wie er eine Winde in den Händen hält, um welche seine eignen Eingeweide gedreht sind; ein andrer Heiliger, der ausser dem Kopfe, den er auf dem Rumpfe trägt, noch eine treue Kopie desselben, sauber abgeschnitten, vor sich stehen hat; St. Pantaleon, dem ein schuhlanger Nagel bis zur Hälfte in der Stirn steckt, ohne dass es ihn im Geringsten zu schmerzen scheint, und St. Cyriacus, der einen schlaffen affektirten Teufel an einer langen eisernen Kette hält.) Zu den herr-

lichsten und schönsten Gestalten dieser Kirche gehören die einfach und grossartig dargestellten Heiligen: Katharina und Eustachius, dann der Gottvater und die ihn umgebenden Engelchöre. Besonders die letztgenannten sind schön und erhaben; die Gestalt und die Bewegungen Gottvaters haben etwas ungemein Grosses, gewaltig imponirendes; in den Engeln liegt ein ganzer Schatz von Herrlichkeit, von Künstlerinnigkeit und reiner, heitrer, aufstrebender Gottesliebe. Diese Darstellungen befinden sich theils über dem Bogen, theils an den beiden Wänden vor dem Chore. Auch das Technische ist in diesem Theile am Vollendetsten. Die Gewandungen sind überhaupt schön erfunden, einfach, massig: seltner sind die Fleischpartien gelungen, zumal Hände und Füsse. Der himmelblaue Grund, auf dem sich die Gestalten an den Seitenwänden befinden, bildet sich um den Gottvater zur Glorie und verleiht dem Ganzen ein verklärtes himmlisches Ansehn. Wie schon oben gesagt, ist der Gesammteindruck ein sehr harmonischer, reicher und edler, und so gewinnt man den Künstler, obwol man hier mit Vielem des von ihm Dargestellten nie einverstanden sein kann, auch in diesem Freskowerke lieb.

Gasser, Johann Peter, ein zu München blühender Bildner, hat sich in grössern und kleinern Statuen bewährt. Ende 1846 sah man seine anmuthige Statuette der sitzenden und zur Guitarre singenden Jenny Lind von vollkommener Bildnissähnlichkeit. Auf der Wiener Ausstellung 1847 erfreuten seine Statuetten Wilh. Kaulbachs und Julius Schnorrs sowie die lebensgrosse Statue eines Fechters. — Von einem jungen tyrolischen Bildner Josef Gasser zu Rom, der sich mit unverkennbarer Gefühlswärme in religiösen, aber auch mit Glück in mythischen Darstellungen versucht, berichtet Heinrich Stieglitz in seinen „Erinnerungen an Rom" (Leipz. 1848). Derselbe sah einige von Gassers jüngsten, nur erst in Gips gegossenen Arbeiten auf der Ausstellung des röm. Künstlervereins. In seltsamer Zusammenstellung, an der aber der Betrachter sein Wohlgefallen fand, breitete sich da ein Basrelief der heil. Familie aus, welchem zur Linken eine Marie mit dem Kristkinde, zur Rechten aber eine Venus stand, zu deren Füssen die Gewaffen des Kriegsgottes liegen. Auf dem rosenumwundenen Helme des Mars sitzt eine der venusischen Tauben, welche mit niedergebogenem Halse sich der Gefährtin entgegenbewegt, die aus dem Helme hervor zu ihr emporgirrt; daneben bittet Amor, aufs Dringlichste zu seiner göttlichen Mutter hinanblickend, ihm den entwendeten Pfeil zurückzugeben, indess er den leeren Köcher in der Linken hält. Das zufällige Rencontre der Venus mit der Maria ergab einen so wunderlieblichen als bedeutungsvollen Gegensatz: die Fülle blühender Schönheit in der Liebgöttin der Alten zu der mehr innerlich gespiegelten Anmuth der keusch niederblickenden und in ihren Mantel gehüllten Jungfrau, welcher Krone und Zepter durch Engel zu Füssen gelegt werden.

Gastmahlsbilder. I. Klassische Vorstellungen. Festgelage, Hetärenmahle und einfache Familienmahle (welche letztern meist als Todtenmahle zu fassen sind) findet man häufig dargestellt in den verschiedenartigsten Resten antiker Kunst. Mahle von festlichem Karakter auf etruskischen Urnen und in Vasenbildern, wo es an musikalischen und orchestischen Ergetzlichkeiten und durchsichtig bekleideten Hetären nicht fehlt. Auf einer Vase aus Agrigent (Girgenti), welche unter 71. in Eduard Gerhards antiken Bildwerken mitgetheilt wird, haben die Zecher und die Flötenspielerin beigeschriebne Namen. Ein in Composition und Ausdruck unübertrefflich schönes Vasenbild, welches die reichen Freuden der Tafel, Lust und Liebe der Alten schildert, findet man sehr lebendig beschrieben in Gerhards und Panofka's Neapler Antiken I. S. 340 f. (Abbild dieses den vollsten Begriff eines Hetärenmahls gebenden Gemäldes s. im *Mus. Borbon. V.* 51.) Einfache Familienmahle auf griechischen Leichensteinen sind Mahle der Todten, die dabei selbst als Unterweltsgottheiten erscheinen. Auch jene Festgelage auf Aschenkisten und Vasen Grossgriechenlands und Etruriens mögen zum grossen Theile das selige Loos der Abgeschiedenen ausdrücken, welches griechische Hymniker als unausgesetztes Schmausen an vollbesetzten Tafeln und als ewige Trunkenheit bezeichneten. Bei so sinnlicher Ausmalung des Looses der Seligen dürften selbst die Freiheiten, welche sich die Gäste dieser Mahle mit buhlerischen Flötistinnen nehmen, gar nicht unziemlich erscheinen. Einen Begriff von römischen Leichenmahlen geben die Gemäldereste an den Wänden der Grabkammer der Cestiuspyramide (vergl. den Art. über letztre). — II. Neuere Darstellungen, sagengeschichtliche und rein historische, sinnbildliche und ganz alltägliche Gastmahle betreffend. Darunter sind am Zahlreichsten die biblischen Gastmahlsbilder, welche alle mehr oder minder sagengeschichtliche Mahle betreffen. Von Dom. Ghirlandajo das „Gastmahl des Herodes", Fresko in Marianovella zu Florenz. Von Bonifazio Veneziano das „Gastmahl des reichen Mannes", reizvoll novellistisch behandeltes Bild in der Akademie zu Venedig. Von Tizian das „Gastmahl zu Emmaus"

in mehren Gemälden, wovon das namhafteste sich im Louvre befindet. (Ein gutes Nachbild davon aus tizianischer Schule in den Studj zu Neapel.) Von Paul Veronese ein schönes Bildchen desselben Gegenstands in der Gall. des Herzogs von Sutherland in Staffordhouse zu London, wovon man eine alte Wiederholung in der Pommersfelder Gall. antrifft. (Ausgezeichnete Jüngermahlsschilderungen von andern Meistern s. im Art. *Emausbilder*.) Von Mabuse, Giorgione, Bordone, Veronese und Tintoretto Darstellungen des „Gastmahls beim Farisäer Simon zu Bethania." (Vergl. den Art. *Fusswaschung*.) Von Vasari das „Gastmahl Gregors des Grossen" in der Pinakothek zu Bologna. Von Dom. Cresti [Passignano] das „Gastmahl des Königs Asverus", Bild mit vielen kleinen Figuren in der Staatsgallerie zu Wien. Von Frans Bol das „Gastmahl des Belsazar", bekannt durch den Stich des Andreas Ludwig Krüger. Von Hans Holzmann aus Köln († um 1639) das „Gastmahl in einem Garten", ein sehr geschickt gemaltes Bild von glücklicher und launiger Erfindung im Landauerbrüderhause zu Nürnberg. Von Rembrandt das Asverusmahl in einem berühmten Bilde der Dresdner Gallerie, und das „Emmausmahl", ein im Louvre befindliches Bild, das in den Karakteren einen gewissen Adel erreicht, soweit es bei diesem Meister möglich ist. Von Bartholomäus Wittig aus Oels († zu Nürnberg 1684) ein „grosses Gastmahl" mit vielen Figuren an einer sehr langen Tafel in einem mit Tapeten behängten und von Kerzen erleuchteten Saale, auf Kupfer gemalt 1640, in der Staatsgall. zu Wien. Von Joachim Sandrart das grosse „Friedensmahl zu Nürnberg 1649", Festmahl zur Feier des westfälischen Friedensschlusses, nach welchem bis 1809 im Rathhause Nürnbergs befindlich gewesenen, jetzt in der städtischen Gallerie des Landauerbrüderhauses aufgestellten Bankettbilde der Nürnberger Friedrich Wagner 1848 einen gediegenen Kupferstich als mahnendes Gedächtnissblatt geliefert hat, worunter die Verse stehen:

Nach dreissigjährigem Krieg in Deutschlands Marken
Der Friede die geschlagnen Wunden heilt;
Doch statt im Innern Eins sich zu erstarken,
Ward mehr und mehr das deutsche Reich getheilt!
Zweihundert Jahre — und rings hört man's tönen:
Weg mit der Trennung! Nur Ein Vaterland!
So lasst uns jetzt die alte Schuld versöhnen,
Reicht euch zum neuen Bund die Bruderhand!

— Von Asmus Jakob Carstens das klassische „Gastmahl der Filosofen", eine den Geist des griechischen Alterthums höchst merkwürdig wiederspiegelnde Composition unter den Handzeichnungen in Thorwaldsens Museum zu Kopenhagen. — Von Paul Delaroche das „letzte Gastmahl der Girondisten", Handzeichnung im Album der Herzogin von Montpensier.

Gattungsmalerei, s. *Genre*.

Gau, Franz Kristian, namhafter Baumeister zu Paris, geb. zu Köln 1790, studirte unter Debret und Lebas, setzte das von Mazois begonnene Werk: *les ruines de Pompeji* (*Paris* 1812) fort, reiste 1818 in den Orient, wo er die interessantesten Alterthümer des Nilthales zeichnete und vermaas, und gab als Frucht seiner Reise das schätzbare Werk heraus: *Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords de Nil, dessinés et mesurés en* 1819. (*Paris* 1821—27.) Eine deutsche Ausgabe davon erschien bei Cotta. — Von der Praxis Gau's zeugen mehre Gebäude zu Paris und anderwärts; man nennt das Presbyterium der Kirche St. Julien le Pauvre, das Gefängniss an der Barrière d'Enfer, die grosse Badanstalt zu Enghien etc. Mit inniger Liebe und Hingebung, feinem Kunstgefühl und gründlicher Kenntniss hat sich Gau der Baukunst des Mittelalters zugewendet, und namentlich erkennt man in seinen längst vollendeten Plänen zu der ihm übertragenen neuen Kirche in der Nähe des Invalidendomes, wie sicher er neben seiner Ueberzeugung von der „Alleingiltigkeit des romantischen Baustyles für die Kirche" alle blos der Zeit angehörenden kleinen Züge und Mängel von diesem Kirchenstyle zu sondern weiss.

Gauermann, Friedrich, geb. 1807 zu Miesenbach in Oberösterreich, zählt zu den ausgezeichnetsten Thierlandschaftern unsrer Zeit und ist im Thierfache gradezu als der Landseer Deutschlands zu betrachten. Seine Darstellungen des Thierlebens sind so vollendeter Art, wie sie nur die vollkommenste Beobachtung der Natur und die höchste künstlerische Begabung zu liefern vermögen. In der Staatsgallerie zu Wien sieht man von ihm vier Stücke aus den Jahren 1829—39, darunter eine „Felsenschlucht, in welcher vorn ein Geier auf einem verendeten Hirsche sitzt, während ein zweiter auf ihn herabstösst, um ihn von seiner Beute zu vertreiben", und die „Einschiffung der von der Alpe heimkehrenden Heerden am Königsee." In der kostbaren Sammlung neuer Gemälde bei Hrn. Rudolf Arthaber zu Döbling bei Wien trifft

Vaterland, Belohnung der Bürgertugend; zu ihrer Linken Faulheit und Verschwendung, Mord, Diebstahl und Hehlerei und endlich Bestrafung.

Gaybach, Schloss in Franken, welches gleich den Schlössern Pommersfelden und Wiesentheid der Familie Schönborn gehört. Graf Franz Erwin von Schönborn-Wiesentheid († 1840) verschönerte das Gaybacher Schloss, erbaute hier nach dem Plane Leo's von Klenze die sogen. Constitutionssäule (kolossale Säule zur Feier der bairischen Constitution), deren bronzener Kandelaber das erste grössere Werk der kön. Erzgiesserei zu München war, und errichtete in dem schönen Parke, den er aus einem französischen Garten geschaffen, ein Denkmal für Schiller, nämlich ein Sacellum griechischen Styles, welches die marmorne Kolossalbüste des Dichters von Dannecker und mehre auf Schillers Werke bezügliche Reliefs von Schwanthaler umschliesst.

Gaye, Johann, ein Holsteinischer Gelehrter, der sich durch seine Forschungen im Gebiete der italischen Kunstgeschichte berühmt gemacht hat und dem man eine vortreffliche Sammlung kunsthistorischer Aktenstücke und Briefe verdankt, welche unter dem Titel: „*Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV. XV. XVI. Publicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dottore Giovanni Gaye*" 1839—40 bei Molini zu Florenz erschienen ist. (Band I. umfasst den Zeitraum von 1326—1500 und belehrt uns durch Dokumente über die bewundernswürdige Thätigkeit und Energie, welche die toskanischen Republiken Florenz und Siena zum Besten der Kunst entwickelten. Band II. umfasst den Zeitraum von 1500—1557, die Epoche der Hochblüte der mittelalterlichen Kunst. Ausser den sehr merkwürdigen Statuten der Florentiner Künstlerzunft wird hier ein Schatz von aufschlussreichen und karakteristischen Dokumenten zur Geschichte des Lebens und der Thätigkeit aller der Kunstheroen, welche das 16. Jahrh. verherrlichten, mitgetheilt. So manche wichtige Punkte der Künstlerbiografien erfahren hier Aufhellung, z. B. die Flucht Michelangelo's aus Florenz durch die darauf bezüglichen Briefe. Band III., zum Druck besorgt durch Alfred Reumont, betrifft die Zeit von 1501—1672. Nächst dem Verdienste der Veröffentlichung so mannigfach belehrender Quellenstücke zur italischen Kunstgeschichte, ist auch hoch anzuerkennen die Genauigkeit und Sorgfalt, womit Gaye die Herausgabe der verschiedenartigsten Dokumente besorgt hat. Ueberdies ist schätzenswerth, dass auf Steindrucktafeln Facsimilia wichtiger Kunsturkunden beigegeben sind.) In wenigen Forschern lebte eine so lebendige Anschauung des Kunstbetriebes im Mittelalter als in Gaye, der die Unermüdlichkeit seiner Forschungen mit dem Leben gebüsst hat. Streng in seinen Anforderungen, war der nie rastende Mann am Strengsten gegen sich, wenn es galt eine Angabe zu begründen; doch sein zur Hektik geneigter Körper, der bei einer Reise durch Griechenland schon gelitten hatte, wo Gaye mit seinem englischen Gefährten nur nach schweren Misshandlungen in Epirus (unweit Janina) den Händen der Klephten entging, erlag diesen Anstrengungen. In Florenz, wo Gaye seit einer Reihe von Jahren lebte, war sein Name so geehrt, dass bei den wissenschaftlichen Männern eine Berufung auf ihn als Empfehlung galt, und Jeder, der mit ihm auf seinem täglichen Gange durch die Cascinen gesehen worden war, sich eine freundliche Aufnahme in den gelehrten Kreisen versprechen durfte. Eben war der dritte Band seines „*Carteggio*" zu Florenz erschienen, als Gaye, nur 37 Jahre alt, am 26. Aug. 1840 starb, sicher noch reiche Vorarbeiten für weitere Untersuchungen hinterlassend, die er nach so zurechtgelegtem Materiale auch wol in seinem Vaterlande, Holstein, zu benutzen gedachte.

Gayrard, Bildhauer und Stempelschneider zu Paris, ein sehr geschickter Künstler, namentlich im Medaillenschnitt. Sein Name wird schon 1814 als der eines tüchtigen Münzbildners erwähnt. Von seinen verschiedenartigen Leistungen im Plastischen citirt man eine marmorne Amorstatue aus dem J. 1819, eine Kolossalstatue Samsons aus dem J. 1824, eine Denkmünze auf die Eroberung Algeriens aus dem J. 1830 und eine Medaille auf den Opfertod des Erzbischofs Affre beim zweiten Pariser Aufstande des J. 1848. Letzte Denkmünze enthält auf der Hauptseite das Bildniss des erschossenen Prälaten, auf der Rückseite aber die letzten Worte desselben: „*Que mon sang soit le dernier versé!*" nebst dem Datum: „27. *juin* 1848" und der Umschrift: „*Le bon pasteur donne son sang pour ses brebis.*" Diese Medaille hat das Format eines Doppelfranken.

Gebauer, Kristian David, s. im Art. *Thiermalerei.*

Gebhard, J., ein sehr geschickter Bildner Berlins, der vor wenigen Jahren, für die Kunst viel zu früh, verstorben ist. Im J. 1842 ward derselbe mit drei grossen Reliefs beauftragt, welche an der äussern Seitenwand unterhalb der Fenster der Werderkirche Berlins angebracht werden sollten. Die Gegenstände dieser Reliefs beziehen sich auf die Aufnahme evangelischer Emigranten, welche im brandenburgisch-

Formen der figürlichen Darstellungen harmoniren. Der Künstler hat durch dieses Werk sein grosses Talent für religiöse Darstellungen beurkundet, denn die grossen Figuren in Marmor, wie die kleineren und die Reliefs in Holz, sind alle von ernster, feierlicher Wirkung; aber der Teufel muss überall im Spiele sein, wo Heilige versammelt sind, und so hatte Geefs auch den Fürsten der Finsterniss, eine nackte und gewiss schöne Marmorfigur, am hinteren Ende der Kanzel angebracht, da, wo der Prediger hinaufsteigen muss. Das war gewiss eine recht hübsche Idee; sie hat aber den Geistlichen nicht gefallen und die indecente Figur ist dem Künstler wieder zurückgesandt worden. — Zu Maestricht befindet sich von Geefs' Meisterhand das schöne Standbild Karls des Grossen, welches seit 1844 am Eingange der diesem Kaiser gewidmeten Kapelle in der Kirche St. Servaas steht. Der grosse Kaiser, von reichem Mantel umhüllt und auf dem Haupte die Kreuzkrone tragend, ist gestützt auf sein Schwert und hält zum Zeichen seiner Macht den Weltball in der Hand. Zu bemerken bleibt, dass dies Standbild von jedem Punkte der Kirche aus (deren Gründung in die Regierungszeit des Dargestellten fällt) gesehen werden kann. — Auf der Brüsseler Ausstellung 1845 sah man zwei sehr verschiedne Werke von Willem Geefs, welche aber beide dem Rufe des Künstlers entsprachen; das eine war ein Grabmal, aus drei Gestalten bestehend, das andre eine jugendliche Schöne, welcher Amor den umhüllenden Schleier entreisst. In dems. Jahre ward Meister Geefs vom König Leopold beauftragt, in der Kirche St. Hubert dem Titelheiligen ein reiches Grabmal zu errichten. Es ward im Baustyle des 14. Jahrh. ausgeführt und mit vielen Statuen (sowie mit einem Gemälde von Mathieu, dem Obmann der Löwener Kunstschule) geschmückt.

Geerling, ein zu Köln thätiger Glasmaler, aus dessen Werkstatt schon manche gelungene Arbeit hervorgegangen ist. Hier ist treu im Geiste der mittelalterlichen Fenstermalerei gearbeitet worden; die Bilder selbst, die hier zur Ausführung kamen, sind Nachbildungen altdeutscher Meisterwerke. Geerlings Leistungen bezeugen mindestens, dass er die Hauptschwierigkeiten der Technik dieser Kunst besiegt hat.

Geertchen von St. Jans, ein altholländischer Meister des 15. Jahrh., den man sonst auch Gerhard von Harlem nennt. Er soll ein Schüler des Albert Ouwater gewesen sein. Gewiss ist nur, dass er in der Malteserkommanderie des heil. Johannes zu Harlem gearbeitet hat, woher er eben bei seinen Landsleuten der *Geertgen tot St. Jans* hiess. In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältnissen und Ausdruck setzt ihn Karel van Mander dem Ouwater gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe stellt er ihn nach. Doch schon zu Manders Zeit war von dem grossen Altarwerke, das Gerhard für die Harlemer Johanniterkirche gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. K. v. Mander sah diesen beim Komthur im Saale des neuen Ordensgebäudes. Von da kam die Tafel als Geschenk des holländischen Gesandten an König Karl I. von England (1635), später ward sie vom Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der österr. Niederlande, angekauft, worauf sie endlich der kais. Gall. in Wien zufiel. Die Aussenseite dieses Flügels schildert in drei Scenen die Bestattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreste unter Kaiser Julian dem Abtrünnigen, und die Ueberbringung etlicher Gebeinsreste an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im J. 1252. Auf der Innentafel liegt Kristus sehr naturwahr todt ausgestreckt, umher sieht man schmerzergriffene Jünger und Apostel und dabei sitzt die herzbetrübte Maria [„*met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen*", schreibt K. v. Mander]. In beiden Gemälden rühmt Passavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei minder gestreckten Figurenverhältnissen und bei geistreicherer Ausführung Gerhard von Harlem besonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernst und kräftig, die Karnation in den Schatten bräunlich, ebenso auch das Bauliche und das Erdreich. Die Todtengräber sind von grosser, bis an Karikatur streifender Wahrheit; die Johanniter sind Bildnissfiguren. Als Albrecht Dürer auf seiner niederländischen Reise die Werke Geertchens zu Harlem sah, soll er bewundernd ausgerufen haben: Wahrlich, dieser ist ein Maler im Mutterleibe gewesen! Leider starb Geertchen schon jung, in einem Alter von etwa 28 Jahren, wie Mander mittheilt. — Den beiden obgenannten beglaubigten Werken des Geertchen von St. Jans in der Staatsgallerie zu Wien sind in manchen Stücken auffallend verwandt zwei gerundete, vortrefflich erhaltene Bilder von ziemlich ansehnlicher Grösse, welche (den Verkauf Josefs und den bei Laban um Rahel freienden Jakob vorstellend) in der kostbaren Abelschen Samml. zu Stuttgart getroffen werden. Der ebenfalls bräunliche Ton dieser Bilder ist nur schwerer und die Formen sind etwas härter als in Geertchens Werken zu Wien. Die Köpfe haben mit geringen Abweichungen denselben, in den graden Nasen und dem feinen Munde ein lebhaftes Schön-

an der Seite zum Trinken. *Kothon*, ein Becher mit engem Halse und einer Erhöhung auf dem Boden. *Skyphos*, ein grosser runder (kentaurischer und herakleischer) Becher, mit kleinen Henkeln oder Handhaben. *Kylix*, eine Schale mit einem Fusse und kurzen Handhaben [ὦτα]. *Psykter*, ein cylinderförmiges Gefäss, mit säulenförmigem Fusse auf scheibenförmiger Basis aufsitzend. *Aryballos*, ein beutelförmiger, nach oben engerer Becher. *Holmos*, *Holkion* und *Kyathis* (andere Becherformen). *Kotyle*, ein Becherlein, Spitzglas. Aehnlich die kreiselförmige *Plemochoe*. Sodann der *Hemitomos*, wol ein halbeiförmiges Becherchen. Das *Rhyton* (*rhytium*), ein hornförmiges Trinkgefäss, nicht zum Hinstellen bestimmt, ausgenommen wenn ein bestimmtes Gestell dafür vorhanden ist, mit einer verschliessbaren Oeffnung im untern spitzen Ende, wodurch der oben hineingegossene Wein herausfloss, — eine Gefässart von sehr mannichfaltigen, oft grotesken Formen. *Keras*, das eigentliche Trinkhorn. (Die Kerata kommen in ältern Zeiten, aber auch später zu Athen, mit Gestellen vor. Man trifft solche Hörner oft in den Händen des alten Dionysos.) *Lekane*, *Lepaste*, *Patera* und *Phiale*, Schalen. *Prochus*, *Oenochoe* und *Olpe*, einhenklige Gefässe zum Einschenken. *Askos*, Tropfgefäss. *Patane* (*Patina*, *Patella*), Essteller, Fischschüssel.

4. Salben-, Räucher-, Opfer-Gefässe etc. *Lekythos*, Oelgefäss, Salbgefäss, thönern und bemalt, häufig in griechischen Gräbern. *Alabastron*, hohes Salbgefäss. *Bombylios*, unten bauchiges Salbgefäss. *Pyxis*, Büchse. *Kanun* (*canistum*), Opferkörbchen von Thon oder Metall, worin Messer, Salzmehl und Kränze geborgen wurden. *Liknon* (*vannus*), die Schwinge bei Ceresopfern. *Kernos*, breite Opferschüssel mit vielen darauf befestigten Becherchen (Kotyliskoi) voll verschiedener Früchte. Aehnliche Tischaufsätze sieht man in Vasensammlungen, z. B. in der reichen zu Berlin, nicht selten. Endlich *Thymiaterion* und *Libanotris* (*acerra*, *turibulum*), Räuchergefässe, Rauchopferaltärchen, die man oft sehr zierlich auf Reliefen und Vasengemälden gebildet findet.

Von kunstreichen hölzernen Gefässen der Griechen haben wir nichts weiter als Nachrichten, was sich genugsam aus der Vergänglichkeit des Materials erklärt. Therikles, Töpfer zu Korinth, drechselte Becher in Terpentinholz. Theokrit beschreibt einen Schnitzbecher (Kissybion) mit zwei Henkeln, am Oberrande mit einem Kranze von Efeu und Helichrysos, unten mit Akanthos umgeben, dazwischen artige Bildwerke.

Von thönernen (und bemalten) Gefässen hat sich eine enorme Anzahl aus dem Alterthum erhalten. Der mittlere Zeitraum der Verfertigung der antiken Thongefässe fällt um die 50. Olympiade oder ums J. 580 vor Kristus. Mit Wahrscheinlichkeit setzt man den Anfang der Vasentöpferei ins achte, und das Ende derselben ins zweite Jahrhundert vor Kristus. Diese Töpferwerke verkünden tausendstimmig, welch hohen Grad die Künste und Handwerke in jenen sechs Jahrhunderten schon erstiegen hatten. Die vorzüglichsten Vasenfundorte sind die ausgemauerten Gräber der Grossgriechen und der Etrusker, von den Gegenden um den Po bis an die äusserste Spitze Siciliens. Die durch Form, Malerei, Wichtigkeit und Umfang der darauf vorgestellten Gegenstände und durch den Reichthum ihrer Verzierungen ausgezeichnetsten Vasen sind zu Tage gekommen in Sant' Agata de' Goti, Anzi, Bari, Canino, Ceglio, Chiusi, Girgenti, Locri, Nola, Ruvo, Sorrento, Volci etc. etc. Ausser Italien wurden Vasen gefunden zu Athen (im Ceramikus und im Piräus), zu Korinth, in makedonischen Orten sowie auf Aegina und den übrigen griechischen Inseln; auch einige in der Krimm, und in Afrika (zu Cyrenaika etc.). Dass wir noch so viele Gefässe irdenen und andern Materials aus dem hohen Alterthum vorfinden, danken wir dem schönen Brauche der Alten, ihren Verstorbenen das in die Gräber mitzugeben, was ihnen im Leben theuer oder angenehm war; doch dürfte die Sitte der besondern Fertigung von Vasen zu dem Zwecke, sie den Todten als Mitgift zu weihen, etwas jünger sein, wiewol fast alle unsre Museen grade dieser Bräuchlichkeit ihre Vasenschätze verdanken. Hinsichtlich der bemalten Gefässe gilt im Allgemeinen folgende Bemerkung. Die Gefässe mit schwarzen Gestalten auf braunem Grunde sind entweder die ältesten zufolge des hochalterthümlichen Karakters ihrer Zeichnungen, oder scheinen es zu sein vermöge getreuer Nachahmung durch die spätern Vasenarbeiter. Am Zahlreichsten sind die Gefässe mit braunröthlichen Gestalten auf schwarzem Grunde; auch sind dieselben in der Regel zierlicher in Form und Zeichnung. Am Schönsten sind diejenigen roth auf Schwarz gezierten, die aus der Zeit von 420 — 380 vor Kr. herrühren. Am Seltensten sind die Vasen, auf denen Gold vorkommt; zwei dergleichen hat das Antikenkabinet in Wien aufzuweisen. Die meisten Vasenbilder beziehen sich auf den Mythus des Bacchus (Dionysos) und der Ceres (Demeter); viele versinnlichen Momente der Heroensagen, mitunter Scenen aus alten Dramen; andre vergegenwärtigen uns die Bräuche des gewöhnlichen Lebens und Bestattungsscenen; äusserst

mischen Palmen und enthält eine Aufschrift am Rande, woraus hervorgeht, dass es von Mithridates Eupator der Fechtertruppe eines Gymnasiums geschenkt ward. (Die betreffenden Gymnasiasten wurden wahrscheinlich von ihm unterhalten, da sie in der Widmungsschrift Eupatoristen genannt werden.) Demnach ist diese Vase, die im Gymnasium zur Fechtersalbung oder zu anderm Zwecke gedient haben mag, zwischen 113 bis 164 vor Kristi Geburt gefertigt, in welche Zeit die Regierung des genannten Königs fällt. Fundort der Eupatoristenvase ist Porto d'Anzo (Antium), wo so viele der schönsten Antiken zu Tage gekommen sind. Henkel und Fuss des Gefässes sind modern. — Der reichste Vorrath von Erzgefässen aller Art, meist aus Herkulanum und Pompeji gewonnen, ist im Neapler Museo zusammengebracht.

Mithridatische Erzvase.
(*Vase der Eupatoristen.*)

Endlich müssen wir noch der Steingefässe gedenken, darunter äusserst schöne aus dem Alterthum übrigsind. Man hat marmorne, alabasterne, porfyrene,

basaltene und selbst onyxene. Berühmte Marmorkrateren sind die beiden aus der sogen. hadrianischen Villa hervorgegangnen, deren eine nach Warwick Castle, die andre nach Woburn Abbey gekommen ist, und das gewöhnlich „die mediceische Vase" benannte Gefäss in Florenz, über dessen Basreliefschmuck von schönster hellenischer Kunst auf S. 267 dieses Bandes Notiz gegeben ist. Unter den Basaltvasen sind am Ausgezeichnetsten zwei grosse ornamentirte, einander ganz ähnliche, davon die eine seit Konstantins des Grossen Zeit sich in Neapel befindet, wo sie im Dome als Taufstein dient, während die andre, um 1780 zerstückelt auf Monte Cavallo gefunden, sorgsam zusammengefügt im Pio-Clementino zu Rom gesehen wird. Jede dieser Vasen aus schwarzem ägypt. Basalt hat mit dem Fusse (der bei der römischen jedoch neu ist) über sechs Palmen Höhe. Die Zierden daran — Masken, Bacchusstäbe, Verschlingungen — sind von trefflichster Erfindung und Arbeit. — Die häufig vorkommenden Alabastergefässe (bei den Hellenen selbst Alabastra genannt) in Form der Lekythen, Olpen, Ampullen etc. sind Salbgefässe, Balsamarien. Bisweilen findet sich in Vasen dieser Art noch Balsamöl; zur Sparung der köstlichen Flüssigkeit ist mitunter die innere Höhlung nur sehr kurz. — Von den seltnen Gefässen aus Edelstein sind berühmt die sogen. „Farnesische Schale" im Neapler Museo (fast tellergross, aus einem Achat geschnitten, auf der concaven Seite viele Figuren aus der ägyptischen Mythe und auf der Rückseite einen vorzüglich gearbeiteten Medusenkopf darbietend); das sogen. „Mantuanische Gefäss", ebenfalls mit Relieffiguren, in der Samml. des Herzogs von Braunschweig; das onyxene Balsamarium im Antikenkabinet zu Wien, mit bacchischen Ornamenten an der Vorderseite und mit Inschrift auf der Rückseite, aus der man erkennt, dass dies kostbare Gefäss einer Hetäre geschenkt worden; das sogen. Beuthsche Onyxgefäss in Berlin, worüber Tölken in Nr. 334 der preuss. Staatszeitung 1832 berichtet hat, und die sogen. „Mithridatesvase" oder *Coupe des Ptolemées* in Paris, welche sehr erhobenes Bildwerk (Schenktische und bacchische Masken) aufweist.

Geflügel, s. den Art. *Federvieh*.

Gegenbauer, Anton, Hofmaler zu Stuttgart, geb. 1800 zu Wangen im Allgäu, zählt zu unsern ausgezeichnetsten Künstlern und hat sich namentlich im Fresko verdient gemacht. Er studirte sechs Jahre in der Münchner Akademie und vollendete seine Bildung in Italien. Von Oelgemälden Gegenbauers sind uns bekannt: das anmuthige farbentreffliche Bild des Cyparissus (1823), die höchst vorzügliche Schilderung des ersten Aelternpaars mit ihren Kindern (1824), das Bildniss König Ludwigs (in der Thorwaldsenschen Sammlung) u. a. m. Seine wichtigsten Arbeiten bleiben die Fresken aus der Psychenfabel in der Villa Rosenstein bei Stuttgart, die Jahreszeiten in vier schwebenden Jungfrauen dargestellt im Bibliothekzimmer der Königin von Würtemberg, und die grossen Freskobilder im Stuttgarter Residenzschlosse, welche die durch Uhlands Balladen bekannten schwäbischen Geschichtsstoffe behandeln. In dem einen Saale des Schlosses ist auf der Seitenwand zur Linken dargestellt, wie Graf Eberhard der Greiner im J. 1367, begleitet von seinem Sohne, bei Nacht unter Führung eines treuen gebirgspfadkundigen Hirten seinen Feinden entrinnt, den sogen. Martinsvögeln, welche ihn im Wildbade überfielen. Gross ist hier die malerische Wirkung, welche durch die Doppelbeleuchtung (Mondlicht und Feuerschein des brennenden Wildbades) hervorgebracht ist. Auf der andern Seitenwand finden wir geschildert, wie die in der Burg Berneck gefangengenommenen Martinsvögel (der Edle von Gültlingen, Reinhart von Höflingen, Strubenhart und viele Andre) vor Graf Eberhard geführt werden, der immitten seiner Verbündeten steht. Unter diesen bemerkt man besonders den Grafen Rechberg. Auf der Hauptwand ist der Sieg des Grafen Eberhard über das Heer der Reichsstädte Ulm, Reutlingen und Esslingen dargestellt. Graf Ulrich fiel tödtlich verwundet. Einige seiner Mannen sind um den Sterbenden beschäftigt, Andre fliehen. Der Heldengreis Eberhard dringt durch das Schlachtgewühl, ruft den Erschrockenen zu: „mein Sohn ist wie ein andrer Mann! fort mit Euch gegen den Feind!" und stürzt sich wie ein Wetterstral auf die Schaaren der Reichsstädter. Ueber dem Kampfgetümmelplatze erhebt sich der Friedhof von Döffingen, auf dessen Hügel das Landvolk vor den Städtern geflüchtet war. Wolf von Wunnenstein, zwar Eberhards Feind, durchbricht das Heer der Reichsstädte, die er als Widersacher des Adels und des von letzterm abhängigen Landvolkes mehr hasste als den Grafen, und entscheidet damit die Schlacht. Die Gruppirung dieses Bildes ist meisterhaft, bei der gewaltigen Aufregung keine Verwirrung; Jegliches legt sich deutlich dar und Alles vereint sich zu einem ebenso erschütternden als den Blick fesselnden Ganzen. Gegenbauer hat äusserst glücklich alle Momente in der Gesammtheit des Bildes vereinigt und doch auch als sich steigernde Gegensätze hervorgehoben, — einerseits den jungen sterbenden Grafen, andrerseits den gefallnen Hauptmann

der Städte, Konrad Besserer von Ulm, — bei der Kirche das geflüchtete wehrlose Landvolk — und im Vorgrunde den Kampf des Ritterthums mit dem Patriziat der Städte, den hohen Helden Eberhard und den wilden gleissenden Wolf von Wunnenstein. Im zweiten Zimmer schauen wir an beiden Seitenwänden die Heldenthaten des Grafen Eberhard, des „Erlauchten", und des Grafen Ulrich, des „Vielgeliebten." Der Erstere ward 1286 durch Kaiser Rudolf von Habsburg in Stuttgart belagert, brach aus den Thoren der Stadt hervor und schlug den Feind in die Flucht. Der Erfolg dieses kühnen Ausfalles ist sehr bezeichnend durch die verlassenen Wachtfeuer der Feinde angedeutet. Auf der zweiten Wand ist der Sieg Ulrichs des Vielgeliebten über die verbündeten Reichsstädte so dargestellt, dass nur Boffinger von Nördlingen, der verwundet hinsinkt, das Bundespanner der Städte, dessen Träger bereits gefallen ist, noch vertheidigt. Das Gemälde der Hauptwand schildert den feierlichen Einzug Eberhards „des Alten im Bart" zu Tübingen, nachdem ihn Kaiser Max zum Herzog und zum Träger der Reichssturmfahne ernannt hatte. Ein so heiteres Fest gab unserm Gegenbauer freilich keine Gelegenheit zu ergreifenden Momenten, dafür wusste er aber auf andre Art den Betrachter zu fesseln, indem er dem Bilde durch die Schönheit geschmückter Frauen einen unwiderstehlichen Zauber verlieh. — Im J. 1846 machte Gegenbauer eine mehrmonatliche Studienreise durch Italien, worauf er mehre andre Säle des Stuttgarter Schlosses mit Scenen aus der vaterländischen Geschichte zu schmücken begann. Es steht zu erwarten, dass G. noch viel des Erfreulichsten leisten und bei nun mehr gewonnener Erfahrung in der Freskobehandlung, zu der Schönheit der Zeichnung, der Trefflichkeit der Composition auch den Zauber der Farbenkunst gesellen wird. Wenig Künstlern, und nur den Besten, ist es gelungen, die Geschichte so lebhaft vor die Sinne zu führen, den entscheidendsten Augenblick immer so richtig aufzufassen und ohne Kommentar sich so verständlich zu machen, wie dem Schwabengeschichtmaler Gegenbauer.

Geier und **Görz**, zwei rheinländische, sehr durchgebildete Architekten, welche gemeinschaftlich die Herausgabe der „Denkmale romanischer Baukunst am Rhein" (bei Schmerber zu Frankfurt am Main 1846 ff.) unternommen haben. Dies der Geschichte der vaterländischen Baukunst ein sehr werthvolles Material zuführende Werk schliesst sich zunächst an Sulpiz Boisserée's „Denkmäler der deutschen Baukunst am Unterrheine", ist aber, um das von Boisserée Gegebene nicht sofort zu wiederholen, besonders den Denkmalen des Mittel- und Oberrheines gewidmet. Die Darstellungen in dem Geier-Görzischen Werke beruhen überall auf genauer architektonischer Vermessung und bestehen aus Grundrissen (die durchweg nach gleichem Maasstabe gegeben werden), aus Durchschnitten und Aufrissen verschiednen Maasstabes, welche stets ein klar verständliches Bild von der Composition und Construktion der betreffenden Bauten geben, sowie aus genauen Zeichnungen karakteristischer Einzelheiten, woraus die künstlerische Formenbildung und der Grad der Ausbildung derselben zur Genüge ersichtlich wird. Die Blätter enthalten durchaus nur Umrisszeichnungen mit geringer Schattenandeutung und Schraffirung in den durchschnittnen Theilen; der Sorgfalt der Zeichnung entspricht die Präcision des Stiches. Erläuternde Textblätter geben die geschichtlichen Bemerkungen über die einzelnen Denkmale und führen übrigens in die construktiven und ästhetischen Besonderheiten derselben ein. Das ganze Unternehmen hat das Gepräg eines auf wissenschaftlicher und künstlerischer Grundlage beruhenden, von allem Dilettantismus freien Werks. Die ersten Lieferungen betreffen die beiden Kirchen der Cisterzienserabtei Eberbach (an der südlichen Abdachung des Taunus), die höchst wichtige Abteikirche von Laach, die Reste der Abteikirche zu Limburg an der Hardt und den hohen Dom zu Speier.

Geiler von Kaisersberg, der berühmte Strassburger Prediger und Autor des Narrenschiffs, ward im J. 1510 durch Hans Burgkmair von Augsburg gekonterfeit. Dies Bildniss, jetzt in der Münchner Pinakothek, ist hart und streng gemalt, aber lebendigen Karakters. — Geilers Narrenschiff erschien in mehren holzschnittgeschmückten Ausgaben. Die 1511 in 4. zu Strassburg gedruckte hat den Titel: *Navicula s. speculum fatuorum prest. sacr. lit. doctoris Joannis Geyler Keysersbergii concionatoris argent. in sermones juxta turmarum seriem divisa: suis figuris jam insignata: atque a Jacobo Othero diligenter collecta.* Die vielen Holzschnitte gehören der schwäbisch-schweizerisch-elsässischen Schule des Hans Baldung Grün und Urse Graf an. — Die *Evangelia mit Usslegung des hochgelerten Doctor Keiserspergs* (Strassburg 1527, bei Joh. Grieninger gedruckt) enthalten ebenfalls viele Holzschnitte, theils von Hans Schäuffelin, meistentheils aber vom Meister *H. F.*

Geille, ein sehr geschickter Kupferstecher, † zu Paris 1843 in einem Alter von kaum vierzig Jahren. Er hatte im J. 1832 zu Rom den grossen Stecherpreis davongetragen.

van Gelder, N., ein niederländischer Thiermaler aus dem 17. Jahrh. Die Staatsgall. zu Wien hat ein Geflügelstück mit diesem Künstlernamen, welcher der Seltenheit wegen in Albr. Kraffts Verzeichnisse ders. Gall. nach der Künstlerhand facsimilirt ist.

Gelée, Claude, genannt *Claude le Lorrain*, wurde in dem Schlosse Champagne bei Mirecourt, in der Diöcese von Toul in Lothringen, im J. 1600 von armen Eltern geboren. Er bewies in seiner frühen Jugend so geringe Geistesfähigkeiten, dass er in der Schule kaum lesen und schreiben lernen konnte, und bei einem Pastetenbäcker in die Lehre gegeben wurde. Er verlor darauf im 12. Jahre seine Eltern und mit ihnen alle Unterstützung, so dass er sich genöthigt sah nach Freiburg zu gehen, wo sein älterer Bruder, Jean Gelée, Holzschneider war; von diesem erlernte er die Anfangsgründe der Zeichenkunst. Einige Zeit hernach nahm ihn von dort einer seiner Anverwandten, ein Spitzenhändler, mit nach Italien, überliess ihn aber in Rom ohne Schutz und Geld seinem Schicksal. — In dieser misslichen Lage trat Gelée in die Dienste des vortrefflichen Landschaftmalers Agostino Tassi, eines Schülers des berühmten Paul Bril, nicht nur um Farben zu reiben, sondern auch das Pferd zu besorgen und in der Küche zu arbeiten. Er genoss jedoch einigen Unterricht in der Malerei, zeichnete ein Jahr lang Grotesken und Arabesken und begab sich, nachdem er zufälliger Weise ein Paar Bilder von Gottfried Vals aus Köln, der damals in Neapel lebte, gesehen hatte, und deren Schönheit einen tiefen Eindruck auf ihn machte, so arm er auch war, nach Neapel, um sich daselbst nach diesem Meister zu vervollkommnen. Nachdem er zwei Jahre unter Gottfried studirt hatte, kehrte er nach Rom zurück, und setzte seine Studien unter seinem ersten Lehrer, dem Agostino Tassi, fort. — So erreichte Claude das 25. Jahr, und fing nun erst an, einigen Vortheil aus seinen Arbeiten zu ziehen. Seine Art, die Natur darzustellen, erweckte die Aufmerksamkeit der Liebhaber, und verschaffte ihm Aufträge. Die sitzende Lebensart gefiel ihm jedoch noch nicht, und er entschloss sich, Italien zu durchwandern. Nachdem er diesen Vorsatz ausgeführt, und in der Lombardei und Venedig die musterhaften Landschaften des Giorgione und des Tizian studirt, und sich die Art der Beleuchtung und des Kolorits dieser Meister zu eigen gemacht hatte, ging er nach Deutschland. In München ward er krank, und wie er nach seiner Genesung seine Reise weiter fortsetzte, wurde er von Strassenräubern überfallen und ausgeplündert. Während seines Aufenthaltes in München muss er Wanderungen in die Umgegend gemacht haben, denn am Hallacher See, unweit München, befindet sich ein Haus, in welchem man noch Spuren von Freskogemälden seiner Hand findet. — Endlich erreichte er sein Vaterland, und half in Nancy einem seiner Verwandten an einem Deckengemälde in einer Kirche. Nach Verlauf eines Jahres machte er sich auf zur Rückkehr nach Italien; allein in Marseille erkrankte er abermals und musste lange Zeit zu seiner Genesung dort verweilen, bis es ihm gelang, sich nach Italien einzuschiffen. Unterwegs überfiel ihn ein so schreckliches Ungewitter, dass er nahe daran war, in der Nähe von Civita Vecchia Schiffbruch zu leiden; sein guter Genius errettete ihn jedoch aus dieser Noth, und er erreichte Rom im dreissigsten Jahre seines Lebens, um sich dort für immer niederzulassen. — Nun bekam unser Claude zahlreiche Aufträge von bedeutenden Männern, worunter die Päpste Urban VIII., Alexander VII. und Clemens IX. waren. Da aber seine Werke einen so ausgezeichneten Beifall fanden, wiewohl er sie sich theuer bezahlen liess, so suchten ihn mehre Künstler aus Gewinnsucht nachzuahmen, und ihre Arbeiten unter seinem Namen zu verkaufen(welches ihnen auch so gut gelang, dass Claude sich täglich aufgefordert sah, die ihm beigelegten Gemälde von seinen eigenen zu unterscheiden. In Folge dieser Betrügereien legte er ein Buch an, worin er alle seine vollendeten Bilder flüchtig kopirte. Er hatte dabei noch den Zweck, das Einerlei der Ideen zu vermeiden, Kopien oder entwendete Gedanken, welche für Originale ausgegeben wurden, zu unterscheiden, und endlich die Namen derjenigen Personen zu wissen, für welche er gearbeitet hatte. — Diese aus zweihundert Zeichnungen bestehende Sammlung war nach Claude's Tod in den Besitz seiner Neffen und Nichten, wurde durch den französischen Gesandten in Rom, den Kardinal d'Estrées, Ludwig XIV. dringend zum Ankauf empfohlen, allein vergebens. Sie kam hierauf in die Hände eines Juweliers in Paris, und zuletzt nach London in die Sammlung des Herzogs von Devonshire, wo endlich Boydell die ganze Sammlung unter dem Titel: *Liber veritatis, or a Collection of two hundred prints after the original designs of Claude le Lorrain, in the collection of His Grace the Duke of Devonshire, executed by Richard Earlom, in the manner and taste of the Drawings* zu London in zwei Folobänden 1777 herausgab. An der Spitze ist ein Bildniss des Künstlers und seine Lebensgeschichte. Ausserdem findem man in dem Werke eine Beschreibung von jedem einzelnen Blatte, ein Verzeichniss der Namen

gutdünkte; aber er war gewohnt, die Höhe seiner Gemälde in fünf Theile einzutheilen, von denen er die beiden unteren der Horizontallinie gab, oder, wir wollen sagen zur Axe der Sehestrahlen nahm: nachher brachte er das Auge in diese Linie, nahm einen Faden und, das eine Ende ins Auge setzend, drehte er denselben in die Runde über das Bild, umfassend in diesem Kreise dasselbe ganze Bild: dann bestimmte er seinen Abstand in dem Ort, wo seine Linie den Kreis durchscheidet. Dieselbe Weise befolgte er, wenn er Veduten nach der Natur zeichnete." — Claude hat achtundzwanzig Landschaften in Kupfer geätzt, in welchen man zuweilen eine gute Zusammensetzung, aber sonst keine grossen Vorzüge findet; die Ausführung ist schlecht, trocken und folglich unangenehm. Der Baumschlag hat etwas Schweres. Es geht daraus hervor, dass das Talent dieses Meisters hauptsächlich auf der Palette beruhte, daher sein unglaublicher Erfolg, da wo es auf richtige Betonung des gewählten Gegenstandes ankommt. Stellt er einen Sonnenaufgang dar, so sieht man deutlich, wie die Sonnenstrahlen das Gewölk durchbrechen, es zerstreuen, den Thau aus den Flüssen aufsaugen, und wie alle Bäume und Pflanzen mit zartem jungfräulichem Licht beleuchtet sind; man möchte sagen, man sehe jeden Thautropfen. Nimmt er den Moment etwas später, so sieht man, wie die ganze Natur durch den eingesaugten Thau neu erkräftigt dasteht. Malt er den Untergang der Sonne, so erblickt man den röthlich goldenen Schimmer, der alle Gegenstände umgibt, und sieht es der Natur an, dass sie nach einem heissen Tage sich nach der Ruhe und Erquickung der Nacht sehnt. Bei unverdorbenen Gemälden dieses Meisters ist es dem Beschauer fast möglich, die Tagesstunden in jeder Jahreszeit zu bestimmen. D'Argenville führt an, dass er unaufhörlich an seinen Gemälden besserte und abänderte, und dass er die Arbeit des vorhergehenden Tages so zart überzulasiren wusste, dass mann nie eine Spur dieses oftmaligen Uebermalens zu finden im Stande war. Alles ist verschmolzen in herrlichster Harmonie, und Niemand hat die Abstufung der Fernen besser verstanden als er. — Wunderbar ist es dabei, dass dieser grosse Landschaftmaler nicht nach der Natur zu zeichnen pflegte; beobachtend ging er ganze Tage lang auf dem Felde spazieren, und war er so glücklich, das Gesehene treu im Gedächtniss bewahren und es eben so treu der Leinwand wieder anvertrauen zu können. Vielleicht begünstigte ihn hierin der Umstand, dass sein Gedächtnissvermögen mit nichts Fremdartigem beschäftigt und überladen war, so dass er seine ganze ungetheilte Kraft dem einzigen von ihm geliebten Gegenstande, den grossen Erscheinungen der Natur, weihen konnte. — Als Mensch war er nicht minder liebenswürdig, seiner Freunde treuer Freund, ein Helfer in der Noth, und unendlich wohlthätig. Er lebte mit allen was Rom an ausgezeichneten Männern damals besass, in traulichstem Umgange, namentlich mit Nic. Poussin. Auffallend ist es, dass bei aller Innigkeit dieses Umganges Poussin ihm nie die Figuren zu seinen Landschaften gemalt hat. Zwar soll in einem zu Potsdam befindlichen kleinen Gemälde, welches ein Bacchanal vorstellt, die Landschaft von Claude und die Staffage von Poussin sein; die Landschaft ist jedoch zu schwach, um Claude mit Fug und Recht zugeschrieben werden zu können. — Claude war nie verheirathet, und hinterliess, ungeachtet seiner Freigebigkeit, seinen Erben nebst einer Menge schöner Zeichnungen, ein sehr bedeutendes Vermögen. Unerreicht ist er bis jetzt geblieben in derjenigen Gattung der Landschaftmalerei, den man den historisch-idyllenartigen nennen könnte, und der aus dem Uebergange aus der grossen Historienmalerei nur in einem Lande wie Italien entstehen konnte. Haben die niederländischen Landschafter des siebzehnten Jahrhunderts hohen Ruhm erworben: so ist es in einem andern Zweige der so vielseitigen Landschaftmalerei. Ich erlaube mir nicht, eine Parallele zwischen Gelée und den nicht minder grossen Niederländern zu ziehen, und schliesse mit der Betrachtung, dass ein Mensch wie unser Claude, den die Liebe zur Kunst so ganz beseelte und dem so vollendete Hervorbringungen gelangen, ein überaus seliges Leben gelebt haben muss. Die Liebe zur Kunst führte ihn auch zu sittlicher Erhebung des Gemüths, so dass man wahrhaft von ihm sagen kann: Sein Leben war reich an guten Werken, voll Ruhm und Ehre.

Direktor Waagen macht in seinem Buch über die „Kunstwerke in England und Paris" die Angabe, dass er in England allein 54 Bilder dieses Meisters, theils Seestücke, theils Landschaften, gesehen, unter denen die beiden berühmten, gegenwärtig in der Sammlung des Hrn. Miles, in Leight-Court, befindlichen und aus der Villa Altieri in Rom herstammenden, die früher Hr. Fagan besass, von dem sie Beckford kaufte, von dem sie in die Hände eines Hrn. Davis und später in die des Hrn. Miles übergingen, den ersten Platz einnehmen dürften. Sie sind aus den Jahren 1662 und 1675. In Paris, im Louvre, sieht man 18 Bilder, welche, mit Ausnahme von 4, sämmtlich in dem berühmten *liber veritatis*, der Sammlung der Skizzen Claude's zu seinen Gemälden (dessen Original dem Herzog v. Devonshire gehört) sich

Gemäldeaufstellung und Gemäldelokaleinrichtung. — Damit ein Gemälde eine möglichst günstige Wirkung hervorbringen kann, muss es hell, gleichmässig, zugleich von derselben Seite beleuchtet sein, als es auf der Staffelei des Malers der Fall gewesen, ferner vor jeder Spiegelung auf der Bildfläche wie vor Reflexen gesichert sein. Eben so nothwendig ist es, dass jedes Gemälde auch so placirt sei, dass der Beschauer den richtigen Standpunkt in Hinsicht auf Höhe und Entfernung einnehmen kann, und dass keine störende Nachbarschaft vorhanden sei, gleichviel ob Gemälde oder andere Dinge. Es ist dieses freilich nur stets bei einzelnen Gemälden zu erreichen und am Günstigsten durch Aufstellen derselben auf eine Staffelei. — Wie einzelne Gemälde in Privatzimmern zugleich günstig und als wirksame Dekoration placirt werden müssen, wird meistentheils von den Lokalitäten selbst und vom Takt und Geschmack der Anordnenden abhängig bleiben. Die Seitenwände, nämlich diejenigen, welche mit den Fenstern Winkel bilden, haben stets die günstigste Beleuchtung für Gemälde. An die Wandflächen neben den Fenstern lassen sich Gemälde mittelst Hespen und Haken anbringen, dann zu jeder Zeit durch Vorbewegen in ein sehr helles Licht bringen, wobei der Beschauer aber dicht vorzutreten gezwungen ist. — In der Mittelhöhe der den Fenstern gegenüberstehenden Wände haben Oelgemälde stets starke Spiegelung, die nach unten und oben mehr und mehr verschwindet. Alles, was in der Höhe des Augenhorizontes placirt ist, lässt sich daher nur von der Seite, mithin nur in einer entstellenden perspektivischen Verkürzung sehen, und man zieht darum vor: die Gemälde oben etwas überhängen zu lassen. Ein Theil dieser Wände lässt sich günstiger benutzen, wenn man Schrägwände in den Ecken aufrichten und diese etwas vor die Seitenwände vortreten lässt. — Bei Einrichtungen von Sälen für grössere Gallerien oder Kunstausstellungen ist es indess vorzuziehen, günstigere Gelegenheit und ausreichenderen Raum durch Zwischenwände zu schaffen. Diese müssen aber nicht von den Fensterwänden, sondern von den gegenüberliegenden ausgehen. Die an der Fensterwand angebrachten hemmen die freie Lichtwirkung für die tiefer liegenden Räume, und erzeugen auf der Gegenwand eine unruhige störende Beleuchtung. Ueberdem entbehren diejenigen ersten 3—4 etc. Fuss der Zwischenwände, welche dicht an die Fensterwand anstossen, der nöthigen Helle, die Lichtstrahlen passiren schräg vorbei, der Beschauer muss dicht vortreten, um nur einigermaasen sehen zu können, und nimmt so wiederum, durch seine eigene Figur, noch einen grossen Theil der an sich geringen Helligkeit hinweg. Alle diese Uebelstände werden vermieden, wenn man die Zwischenwände von den Gegenwänden ausgehen lässt; ja, man ist durch diese Einrichtung häufig selbst gegen die störende Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes geschützt. Sind die Säle verhältnissmässig mehr tief als hoch, so lässt man die Zwischenwände aus zwei schrägen Flächen zusammensetzen, die hinten einige Fuss auseinander gerückt werden und nach dem Zimmer zu sich in eine Spitze vereinigen. — Farbige Gardinen, helle Fussböden erzeugen eben sowohl störende Reflexe und falsche Töne, als auch andere Gegenstände, insbesondere Decke und Wände der Zimmer. Eine nicht zu helle, röthlich oder grünlich gebrochene Steinfarbe halten Viele für den unschuldigsten Ton für die Tapezirung. Die Fenstervorhänge werden stets so eingerichtet, dass sie völlig aufgezogen oder zur Seite geschoben werden können. Bei ausreichend hohen Fenstern ist es sehr zweckmässig, dieselben bis 4½ oder 5 Fuss, vom Fussboden aufwärts gerechnet, zu verdecken. Mit durchsichtigem Papier bespannte Rahmen mindern das scharf einfallende Sonnenlicht hinreichend und bewirken dabei eine allgemein sich verbreitende, wohlthuende Beleuchtung. Durch das mittelst Deckenöffnung fast horizontal einfallende Licht pflegen zwar alle Wände stark und hell beleuchtet zu werden, es wird dadurch aber oft ein ganz andrer Eindruck bewirkt, als der Maler gewollt. Auf allen pastos gemalten Bildern sind nämlich Erhabenheiten bemerkbar, die natürlicherweise auch Licht auffangen und Schatten geben, was niemals ohne Einfluss auf Wirkung und Karakter der Gemälde sein kann. Hat der Künstler diese Wirkung nun bei schrägfallendem Lichte und von einer bestimmten Seite berechnet, so wird die Wirkung um so fremdartiger, je verschiedener die Lichtwirkung von der ist, bei welcher dasselbe ausgeführt wurde. — In Sälen, welche auf beiden Längenseiten Fenster haben, hilft man sich durch Schrägwände, die nur in der Mitte aufgerichtet werden, ohne irgend eine Hauptwand zu berühren.

Unter den Projekten zur zweckmässigsten Erbauung und Einrichtung von Gebäuden für Bildergallerien ist dasjenige sehr beherzigenswerth, welches der Maler und Professor Eduard Magnus zu Berlin durch die Wiener Bauzeitung veröffentlicht hat. So viel Verdienstliches und Schönes auch die neuen Gebäude haben, welche für Galleriezwecke zu München, Berlin etc. entstanden sind, so hat man dennoch empfunden, dass sie nicht allen Anforderungen entsprechen. Es harrt also die Frage

nach erschöpfender Lösung des Problems des zweckmässigsten Gemäldelokalbaues ihrer Beantwortung. Magnus überlegte ganz einfach, wie ein Bild auf der Staffelei stehen müsse, um gut aufgestellt zu heissen, und ob sich nicht irgend ein Grundriss auffinden lasse, der die Bedingungen solcher Aufstellung mit denen eines stattlichen Gebäudes verbindet. Bei Mittheilung des Ergebnisses seines desfallsigen Nachdenkens beantwortet Eduard Magnus zuvörderst die Frage: „Worauf kommt es bei Aufstellung von Kunstgegenständen überhaupt und insbesondre bei Oelgemälden an?"

1) Dass dieselben hell und möglichst gleichmässig beleuchtet werden.

2) Dass der Betrachter möglichst wenig, weder durch Spiegelung auf der Spiegelfläche selbst, noch durch eine blendende Lufteinwirkung von irgend einer andern Seite gestört werde.

Für ein einzelnes Gemälde lässt sich bei einiger Geschicklichkeit auch dann, wann die Lokalität ziemlich ungünstig ist, ein Punkt und eine Neigung des Bildes ausmitteln, wobei dasselbe ganz angenehm, vielleicht auch recht magisch beleuchtet ist. Handelt sich's nun aber darum, eine ganze Sammlung, also möglichst viele Gemälde schön und geniessbar in einem Raume aufzustellen, so muss das Lokal durchweg diesem Zwecke gemäss sein.

In einem von oben beleuchteten Lokale sind diese beiden Bedingnisse ohne Schwierigkeit zu erreichen, jedoch ist — wenn wir vieler Unvermeidlichkeiten dabei nicht gedenken wollen — die Beleuchtung von oben überall unanwendbar, wo kein Ueberfluss an Grund und Boden ist, da man nicht höher denn eine Etage bauen kann. Bei Räumen aber, die von der Seite erleuchtet werden, ist erforderlich:

1) Einheit des Lichtes.

2) Wenn den obgenannten Bedingnissen mit einiger Vollkommenheit entsprochen werden soll: Schrägstellung der Seitenwände gegen die Fensterwand, zumal da die dem Fenster genüberstehende Wand als ganz unbrauchbar aufzugeben ist.

Dies führt nun freilich auf unregelmässige Räume; gleichwol sind es solche eben, welche Magnus zunächst vorschlägt. „Man baue", so schreibt er, „einen Saal, dessen Höhe mindestens fünf Achtel der Breite beträgt, — die Länge wird sich nach der Anzahl der aufzustellenden Gemälde richten; in den beiden einander gegenüberstehenden Seitenwänden lege man Fenster an, die womöglich bis an die Decke reichen, abwechselnd mit den gegenüberstehenden Fensterpfeilern, so dass jedem Fenster ein Pfeiler gegenübersteht; die Breite der Fenster sei ein Viertel der Breite des Saales und die Breite der Pfeiler die vierfache der Fenster. Nun errichte man Querwände, unter einem Winkel von 62 Grad gegen die Fensterwand gestellt, und zwar so, dass jedes Fenster zwei Wände erleuchtet. Behängt man diese Querwände mit Oelgemälden, so werden dieselben ebenso und besser beleuchtet sein, als sie es auf des Künstlers Staffelei waren. Die Bilder werden fünf bis sechs Fuss von der Fensterwand entfernt bleiben müssen, welcher Raum zugleich zur Communikation dienen kann."

Ein zweiter Vorschlag des Professors Magnus lautet wie folgt: „Man erbaue eine Rotunde und errichte in derselben etwa 10 Radialwände, so erhält man in jeder Etage zehn Räume. Jedem dieser Räume gebe man ein Fenster mit der vollen Höhe der Etage, zur Breite gebe man dem Fenster ein Drittheil oder Viertheil der runden Fensterwand. Die Radialwände dürfen hier 4 — 5 Fuss von der runden Fensterwand und 16 — 20 Fuss aus dem Mittelpunkte entfernt bleiben. In der Mitte des Baues würde ich einen cylinderartigen Raum aufführen, von dem Durchmesser, dass derselbe jeden resp. Saal gegen das correspondirende, gegenüberstehende Fensterlicht abschlösse. In und um diesen dürften sich die Treppen erheben. Eins der Appartements dürfte als Vestibul benutzt werden. — In diesem Plane wird die Totalität des Baues, die in jedem einzelnen Raume dem Beschauer fühlbar und übersichtlich sein muss, eine angenehme sein. Es wird ferner möglich, aus dem Mittelpunkte des Rundbaues durch einen Diener die ganze Etage inspiciren zu lassen, und man wird endlich den grossen Vortheil haben, dass, da das Fenster (eine Zirkellinie) von den Bilderwänden entfernter ist, auch für den Beschauer eine grössere Entfernung möglich wird."

Gemäldeausstellung, s. *Kunstausstellung*.

Gemäldegallerien, s. *Gallerien*.

Gemälderestauration, s. die Art. *Eigner* und *Restaurator*.

Gemgembre, Zacharias, ein algierischer Steinzeichner, von dem man sechs Blätter Chromolithografien in Grossquerfolio hat, welche Scenen aus dem Kriege der Franzosen mit den Beduinen darbieten.

Geminianus, der *Gimignano* der Italiäner, ein altkristlicher Bischof, Patron der

Stadt Modena, trägt das Modell des Modeneser Domes und hält seiner Brust einen Spiegel vor, worin sich statt derselben die Maria zeigt. Ein Basrelief an einer der südlichen Thüren des Modeneser Domes (welche zu Anfange des 12. Jahrh. durch Meister Viligelmus beschafft worden sind) stellt diesen Heiligen als Reisenden dar. Vergl. Agincourt, Quastsche Ausgabe, Skulpturentafel XXVI. 23. In zwei berühmten Marianischen Bildern Correggio's zu Dresden, welche die „Madonna des heil. Georg" und die „Madonna des heil. Sebastian" betitelt werden, ist St. Geminian zu schauen nebst einem Knaben, der mit dem Nachbilde der Kirche von Modena vor ihm steht. (Abbild der Mad. mit den Heiligen Georg und Geminian s. im Art. *Dresden.*) In ders. Gall. kommt der modenesische Heilige auf Bagnacavallo's herrlichem Madonnenbilde vor, welches die *Mad. dei quattri Santi* genannt wird und ausser Jenem die HH. Petrus, Paulus und Antonius enthält. In der Staatsgall. zu Wien zeigt ein Bild der Thronmarie von Franz Vanni den h. Georg und den Modeneser Bischof mit einem Engel, der wie der Knabe auf den Correggischen Bildern das Modell der von Geminian erbauten Kirche hält.

Gemlich, Name mehrer Künstler, darunter als Aeltester jener Ambrosius Gemlich erscheint, welcher Goldschmied zu München war und um 1530 einen Prachtdegen für Karl V. lieferte, der jetzt in der Ambraser Sammlung zu Wien bewahrt wird. — Ein Hans Gemlich arbeitete um 1638 in Prag. Derselbe schuf mehre Standbilder für die Jesuitenkirche dasiger Altstadt. — Ein Leonhard Gemlich blühte um Mitte des 17. Jahrh. zu Augsburg, wo er gar künstlich in Holz und Stein arbeitete. (Diese Gemliche kommen auch „Gemelich" und „Gemelin" geschrieben vor.)

Gemma Augustea nennt man den im Wiener Antikenkabinet befindlichen Onyxcameo, dessen Bildwerk die Verherrlichung des Augustus betrifft. Der Imperator thront neben der Statue der Roma und wird durch Cybele gekrönt, neben welcher Neptun sitzt. Tiefer als diese beiden, welche die Land- und Seemacht bedeuten, sitzt die Göttin des Ueberflusses (s. das Abbild im Art. „Abundantia"). Ueber dem Augustus sieht man den Capricornus, das Himmelszeichen seiner Geburt. Neben Roma steht Germanicus, welcher die Ovation hält; dann kommt die Sieggöttin, welche die Rosse des den Triumfzug haltenden Tiberius führt. Tiberius ist im Begriff vom Wagen abzusteigen, um (wie Sueton in der *vita Tib.* sich ausdrückt) vor der Auffahrt zum Kapitole seinem gegenwärtigen Vater die Huldigung darzubringen. Im untern Felde wird dem August zu Ehren ein Siegeszeichen errichtet, um welches gefangene Männer (die Königlein der Pannonier, Pinnes und Bato) nebst ihren Frauen herumgesetzt werden. Dieser kostbare Bildstein wurde in Palästina gefunden, kam nach Frankreich und dann nach Deutschland, wo ihn Kaiser Rudolf II. um 12,000 Dukaten erwarb. Er misst in der Breite acht Zoll sieben Linien, in der Höhe sieben Zoll und dritthalb Linien, und zählt als Hochschnitt zu den schönsten Edelsteinarbeiten, welche aus dem Alterthum übrigsind. In der Composition ist er freilich überladen wie alle Gemmen mit historischer Darstellung aus römischer Zeit.

Gemma Claudiana, im Haager Kabinet befindlich; s. den Art. über die *Cameen,* B. II. S. 350.

Gemma Tiberiana, der Cameo de la S. Chapelle im Pariser Mus.; s. B. II. S. 350.

Gemme des Glykon, s. die Art. *Glykon* und *Hellenische Kunst.*

Gemmel, Architekt, Bautenmaler und Landschafter zu Königsberg. Derselbe lieferte (im Auftrage Friedrich Wilhelms IV.) von den alten Bauwerken der Deutschordensritter Ansichten in Oelgemälden für eine Gallerie des wiederhergestellten Schlosses zu Marienburg. Auf der Berliner Ausstellung 1846 zeigte sich der tüchtige Architektur- und Landschaftmaler auch als entwerfender Architekt. Bei den von Gemmel 1848 auf die Ausstellung gebrachten Bautenstücken eigner Composition war eine höhere malerische Wirkung mit Glück angestrebt „und wäre auch wol erreicht", heisst es in einem Berichte, „fände sich der Künstler nicht durch ein gewisses wolliges Wesen im Vortrage etwas behindert." Zugleich mit den Baugemälden lagen wieder architektonische Zeichnungen von Gemmel vor, — fast durchweg Entwürfe und Risse zu Umbauten oder zu Neubauten für Königsberg, auf besondre vorhandne Gebäude oder doch auf (zum Theil wenigstens) eigenthümliche Lokalbedingungen bezüglich. Sie haben mehr oder minder etwas Grandioses in der Hauptkomposition und zeigen, zumal wo die Formenbehandlung sich jener der mittelalterlichen Style annähert, einen geschmackvoll dekorativen Sinn, während sie sich allerdings in den gewöhnlichen italiänisch modernen Formen nicht mit gleichem Glücke bewegen. Doch zeigt der Entwurf zum Umbaue eines Portales des Königsberger Schlosses eine schöne Behandlung der Renaissanceformen. In einem Entwurfe zu Bauerhäusern wendet Gemmel, nach Maasgabe der Bedürfnisse des preussischen Landes und des zu

Gebote stehenden Materiales, für diese Zwecke mit Glück die bei den schweizerischen und tyrolischen Häusern befolgten Grundsätze an. — Wie wir hören, lieferte Gemmel auch, infolge ausgeschriebener Concurrenz, Entwürfe zu einem Ständehause in Pesth.

Gemmen der Ptolemäer. 1) Der sogen. Cameo Gonzaga in der Petersburger Steinsammlung, das edelste Werk der Hochblütenzeit hellenischer Steinschneidekunst, wovon im Art. über die *Cameen* Bericht und Abbild gegeben ist. Es ist ein ausserordentlich grosser Sardonyx, der in grossartig schöner Arbeit die Brustbilder des ersten Ptolemäus und dessen erster Gemahlin Eurydike aufweist. — 2) Der minder grosse Onyxcameo in der Wiener Steinsammlung, welcher in ähnlich herrlicher Arbeit hohen hellenischen Styles die Köpfe des zweiten Ptolemäus (Philadelphus) und dessen erster Arsinoë (Tochter des Lysimach) aufzeigt. Man sieht ihn in genannter Sammlung in demselben Kasten, in dem die Gemma Augustea aufbewahrt wird. Auch von diesem Ptolemäersteine haben wir im Art. *Cameen* ein Abbild gegeben. — 3) Ein im edelsten fast durchsichtigen orientalischen Onyx gearbeiteter Cameo in der Berliner Gemmensammlung. Schon der blose Stein (2¾ Zoll lang und 1⅝ Zoll hoch) wird für unschätzbar erklärt; doch die Arbeit ist weit unschätzbarer. Die vordere dunkle Lage des Steines, von schönem Braun, ist benutzt zu dem Kopfe des zweiten Ptolemäers, des Ptolemäus Philadelphus, der seinem Vater 284 vor Kristi Geburt in der Regierung folgte, und während acht und dreissig Jahren, bis 246 vor Kr. Geb., Aegypten beherrschte. Die feinen, sanften und edlen Züge des Antlitzes verrathen ganz den Karakter, welchen die Geschichte diesem prachtliebenden, schwächlichen Fürsten beilegt, der gleichwohl durch die Grossartigkeit seiner friedlichen Bestrebungen die innere Blüte, so wie den Glanz Aegyptens auf den höchsten Gipfel erhob. Er ist ganz im Profil dargestellt und nach der linken Seite hingewandt. Ein schöner griechischer Helm von gewöhnlicher Form bedeckt das Haupt; gerade über der Stirn ist an demselben jener Schmuck angebracht, den man Akanthus zu nennen pflegt, und der hier an die ägyptische Sitte erinnert, die Gottheiten durch symbolische Zeichen vor der Stirn und über dem Haupte kenntlich zu machen. Um den gewölbten Theil des Helmes liegt ein Lorberkranz, der hier jedoch nicht auf kriegerische Thaten bezüglich ist. Neue Städte, Häfen, Heerstrassen, Kanäle, Bibliotheken, der Segen einer auf das Gedeihen des Landes gerichteten Verwaltung, machten diesen Ptolemäer in dem Glauben der Aegypter zu einem Gott. Zwar wurde er mit seinem Halbbruder Magas, der Kyrene beherrschte, in einen Krieg verwickelt, an welchem auch Antiochus von Syrien, der Erste des Namens, und nachher dessen Sohn, Antiochus der Zweite, theilnahmen; eher noch könnte man indess den Lorber auf die Liebe dieses Fürsten zur Poesie beziehen, an dessen Hofe die ersten Dichter jener Zeit, das sogenannte Siebengestirn (unter ihnen Theokrit und Kallimachos), so wie die grössten Gelehrten vereinigt waren. Die merkwürdigste Eigenthümlichkeit der Darstellung ist aber noch zu erwähnen. Zu oberst auf dem Helm des Ptolemäus ist ein Adler angebracht, und zwar dergestalt, dass er das Haupt des Königs gleichsam schützend umfasst. Der Kopf und Hals des Adlers ruhen auf dem Helm über dem Scheitel des Fürsten, und auf der Seite ist der eine Fuss, nebst dem herabgesenkten Fittig angebracht; ganz in derselben Art, wie man auf unzähligen ägyptischen Bildwerken einen Geier, das Symbol des Himmels und der Mütterlichkeit (denn der Himmel war den Aegyptern ein weibliches Wesen und die Gebärerin des Weltalls) über dem Haupte aller weiblichen und mütterlichen Gottheiten, aller Fürstinnen und sogar aller vermählten Frauen erblickt. Der Adler aber war schon den Aegyptern, so wie den Griechen, den Römern und uns selbst noch heutigen Tages, das Symbol höchster fürstlicher Herrschaft, die von Jupiter, dem Könige der Götter, ausging, welchem der Adler geheiligt war. Wie bezeichnend ist sonach in unserm Bildwerk der Adler, welcher schützend und huldigend sich auf den Helm des Königs herablässt! Die Bedeutsamkeit wird noch dadurch vermehrt, dass der Adler das auszeichnende Symbol des Ptolemäischen Fürstenhauses ist, also zugleich die Person des dargestellten Königs gewissermaassen kenntlich macht. In der Art, wie das symbolische Zeichen sich mit dem Helme verbindet, muss man die Gewandheit bewundern, womit der griechische Schönheitssinn auch das Fremdartige und Widerstrebende zu bemeistern wusste, so dass es den feinsten Forderungen des Geschmackes entspricht. Erst hinter dem Adler erhebt sich der gewöhnliche griechische Helmschmuck. — Ein weiblicher Kopf, ebenfalls im Profil gehalten, mit einem Lorberkranz in den lockigen Haaren, und einem Schleier, der von dem Scheitel herabfällt, so dass er das Antlitz ganz frei lässt, blickt hinter dem des Ptolemäus hervor, und ist in einer röthlichen klaren Lage des Steines ausgeführt. Dass es die Gemahlin sei, lässt die Verbindung der Bildnisse leicht errathen, ob aber Arsinoë,

die Tochter des Lysimachos, oder jene andre Arsinoë, des Königs zweite Gemahlin, gemeint sei, könnte zweifelhaft erscheinen. Die Aehnlichkeit beider Profile entscheidet aber für die letztere. (Diese Arsinoë war nämlich von Vater- und Mutter-Seite die leibliche Schwester des Ptolemäus, mit welcher er, nach Verstossung seiner ersten Gattin, sich bereits im J. 277 vermählte. So sehr diese Geschwisterehe den Griechen frevelhaft erschien, wie noch erhaltene bittere Spottgedichte darthun, so diente doch dem Ptolemäus die Sitte des von ihm beherrschten Volkes, so wie der Assyrer und Karier, zur Entschuldigung, und die in Asien herrschende Familie der Seleukiden war mit einem noch auffallenderen Beispiel vorangegangen. Später wurde die Vermählung des ägyptischen Thronerben mit der an Jahren ihm zunächst stehenden Schwester beinahe gesetzlich; jenes erste Beispiel der Art, die Ehe des Ptolemäus und der Arsinoë, war nämlich zum Heil der Völker ausgeschlagen. Zwar brachte Arsinoë ihrem Gemahl keine Kinder, allein sie adoptirte die der ersten Gemahlin desselben, und stand ihrem Bruder in solcher Eintracht zur Seite, dass dieser nicht blos den Namen Philadelphos [des Schwesterliebenden] erhielt, sondern dass beide unter dem gemeinschaftlichen Namen der Geschwistergottheiten [Θεοὶ Ἀδελφοί] apotheosirt wurden, nachdem Ptolemäus selbst der früher Verstorbenen bereits einen Tempel, als einer Göttin, hatte bauen, und eine Stadt [Arsinoë], ja sogar eine Provinz Aegyptens [den arsinoïtischen Nomos], nach ihr hatte benennen lassen. Eben desshalb ward es üblich, beide vereint darzustellen, wie ägyptische Münzen und auch dieser Cameo darthun.) Dicht unter den Köpfen ist der Stein leider fragmentirt, so dass selbst ein geringer Theil des ptolemäischen Helmes, da wo derselbe den Nacken bedeckt, hinweggenommen ist. Ursprünglich waren die Bildnisse ohne Zweifel Brustbilder. Die Beschädigung ist dadurch versteckt worden, dass man den Stein unten rundlich abgeschliffen und mit einer starken Fassung von vergoldetem Silber versehen hat. Abgebildet findet man diesen Ptolemäerstein schon in Begers *Thesaurus Brandenburgicus III. p.* 202, freilich unter der irrigen Benennung: *Alexander Magnus et Olympias.*

Gemmenkreuz, *Croce gemmata.* Berühmt ist das mit 212 antiken Kameen besetzte Kreuz in der Biblioteca Queriniana zu Brescia, welches aus dem J. 425 datiren soll. Das Kreuz selbst ist laut Inschrift ein Werk des Buneros, eines zu Ravenna thätig gewesnen byzantinischen Künstlers. Die verzierenden Gemmen gehören sämmtlich dem Heidenthum an, sind jedoch mittelmässige Arbeiten. Sie weisen Musen und Grazien und viele andre minder unverfängliche mythische Gegenstände auf. Vergl. das im Art. *Brescia* Berichtete.

Gemmensammlungen. Die wichtigsten befinden sich in Berlin (sehr reiche Samml. im untersten Geschoss des Museums, ägyptische, hellenische, etruskische, römische und moderne Bildsteine enthaltend, 500 Kameen, über 1400 gefasste Gemmen, 420 Glaspasten etc., davon der beträchtlichste Theil aus der Stoschischen Samml. herrührt), Blenheim bei Oxford (Marlboroughsche Samml.), Dresden, Florenz, Haag, Kassel (Museum Fridericianum), Kopenhagen (reiche Thorwaldsensche Samml., aus 1695 Intaglien und 133 Kameen bestehend), London (Payne-Knightsche Samml. im British Museum), München (Steinsamml. im Münzkabinet und viele antike, zum Theil sehr werthvolle Kameen an Orgel und Schränken der „reichen Kapelle" in der alten Residenz), Neapel (Preziosenzimmer im Museo Borbonico, reich an vortrefflichen Kameen, darunter der berühmte Stein des Athenion: „Zeus der die Giganten bezwingt" den ersten Rang behauptet, auch reich an Intaglien, die aber von geringerer Bedeutung und grossentheils modern sind), Paris (Steinsammlung im Medaillenkabinet auf der Bibliothek, Blacas'sche und Révil'sche Sammlung), Pesth (Wiczaysche Samml.), Petersburg (Nattersche, Orleans'sche und Strozzische Samml. in der Eremitage), Rom, Turin (Samml. des Abbate Pullini und des Grafen della Turbin), Venedig, Wien (wunderreiche und an grossen Stücken von keiner andern übertroffene Sammlung in der Burg, mit 1207 antiken und 649 modernen Bildsteinen, 599 antiken Pasten und 19 aus Edelsteinen gearbeiteten Gefässen etc.).

Gemmenschnitt, s. den Art. *Steinschneidekunst.*

Gempt, ein zu Amsterdam lebender Thiermaler, dessen kleine Hundestücke gleich denen seines Mitbürgers Cunäus originell und gut behandelt sind.

Gemünden, eine Ortschaft des Hunsrückens, am Fusse des Koppensteins liegend, gehörte einst zur Grafschaft Sponheim und kam im 16. Jahrh. an die Schenken von Schmiedburg, welche das Erbschenkenamt des Erzstiftes Trier verwalteten. In der Nähe des sehr buntgewürfelten Orts steht auf einem Hügel das noch wohlerhaltne, weiss und roth getünchte Schloss der Schmiedburger nebst einigen ältern Thürmen. Von Gemünden ersteigt man in einem Stündchen den Koppenstein, dessen Burgruine die einzige auf den Höhen des Soonwaldes ist und eine so ausgezeichnete

Lage hat, dass man sie vom ganzen Hunsrücken aus bemerken kann. Ungeheure Quarzfelsmassen in grösseren und kleineren Fragmenten bedecken den Rücken des Berges; man kann darin deutlich die Spuren der in dem Munde der Umwohner fortlebenden Stadt, „wie weit und breit keine gewesen" erkennen. Ueber einen tiefen Graben führt eine neuere massive Brücke. Zwischen einigen Mauern hindurch erreicht man einen mächtigen Quarzfelsblock, auf dem der Thurm sich erhebt. Er mag 60 Fuss hoch sein, ist viereckig, aus unregelmässigen, roh aufeinander gekitteten Quarzsteinen erbaut; die Mauern sind so dick, dass im Innern des Thurmes nur ein sehr geringer Raum befindlich ist. Der Berg und das Innere der Burg ist reich mit Strauchwerk bewachsen. Neben dem Thurme eröffnet sich eine herrliche Aussicht. Im Norden ist das ganze wellenförmige Plateau des Hunsrückens, mit Dörfern übersäet, weit zu überschauen; der Gesichtskreis ist von den Rhein- und Moselgebirgen geschlossen, über die hie und da eine Kuppe des Eifelgebirges hervorragt.

Gemzöe, P., Steinzeichner in Kopenhagen. Derselbe lieferte dem dänischen Kunstvereine das Vereinsblatt für 1845 nach einem köstlichen Gemälde von Ernst Meyer: *En romersk Dreng bringes til Klosteret af sine Forældre.* (Römische Landleute bringen ihren mit grossem Hute und Schulbüchern und Truthahn bepackten Kleinen auf einem Esel zu einem Geistlichen ins Kloster.)

Genelli, Bonaventura, geb. 1803 in Berlin, ward durch seinen aus Kopenhagen gebürtigen Vater Janus G. für die Kunst erzogen, besuchte zwei Jahre lang die Berliner Akademie und vollendete seine Bildung in Italien, wo er sich dem römisch-deutschen Künstlerkreise anschloss. Hier wirkte vor Allen Peter Cornelius auf die junge Kunstkraft, und so entfaltete sich Genelli's Genius in gesunder Frische und üppiger Fülle. Die Erfindungslust war aber von Haus aus in dem jungen Maler so mächtig, dass er seine Ideen meist nur in Zeichnungen (in blossen Umrissen oder in Aquarellen), höchst selten in grössern Ausführungen (wozu ihm stets die Geduld fehlte) zur Schau zu bringen beliebte. Sein italischer Aufenthalt dauerte von 1820—32. In der letzten Aufenthaltszeit zu Rom lernte ihn der ebenbürtige Erwin Speckter kennen, der sich in einem Briefe an Chateauneuf (Sept. 1831) sehr interessant über seinen Mitstrebenden äusserte. In diesem nunmehr veröffentlichten Schreiben aus Rom (s. die „Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien", Leipz. 1846, B. I. S. 255) spricht Speckter vorerst von Bernhard Neher aus Biberach und A. Draeger aus Trier, und fährt dann fort: „Drittens ist ein Preusse hier, Genelli, für den einst Schinkel sich interessirte, wie man sagt, und gewiss mit Recht, denn solch ein Mensch fehlt Schinkeln, um diesen zu einem Ganzen, Einzigen in seiner Art zu machen; aber jetzt ist das Verhältniss zerrissen, denn Genelli ist Genie und leider nur Genie! Ob er malt, bezweifle ich, denn ich sah wenigstens nur Aquarellzeichnungen von ihm, und glaube, dass er auch nur componirt, worin er es freilich (ich kann nur über antike Gegenstände sprechen, andere sah ich nicht) zu einer grossen Vollkommenheit gebracht hat. Seine Ideen sind immer neu und schlagend, schön gegeben und ebenso gruppirt. Zwar zieht ihn oft der Reichthum seiner Fantasie vom eigentlichen einfachen Hauptgedanken ab, sowie die vielen überflüssigen Figuren das Auge des Beschauers von den Hauptpersonen; aber eine majestätische Grossartigkeit, ein vollkräftiges Leben und ein grosser Schwung, verbunden mit Grazie und ächt antikem Schönheitsinn, sprechen überall sich aus. Besonders scheinen mir Gegenstände, die nicht bestimmt begrenzt und bezeichnet sind, sein Feld zu sein, und scheint er daher besonders sich für Verzierungen von Zimmern, Palästen etc. zu eignen. Von einem grossen Kreise wird er hier unbedingt vergöttert, von einem andern unbedingt getadelt; ich stehe zwischen Beiden, denn die Einzelheiten seiner Zeichnungen, als Köpfe, Gewänder, kann ich unmöglich schön oder individuell nennen, sondern finde sie höchst manierirt und leichtfertig. Ein virtuoses Genie hat er im sogenannten Stehlen, indem man viele ganz getreu kopirte Figuren und Gruppen aus andern Sachen in den seinen findet und diese doch so verschmolzen und angewandt sind, dass Alles ein Geist hervorgebracht zu haben scheint."

Heimkehrend aus Rom (1832) wandte sich Genelli zunächst nach Leipzig, auf Veranlassung des Dr. Hermann Härtel, der ein neues Gartenhaus italiänischen Styles durch ihn mit Scenen aus der Bacchusfabel etc. ausgemalt zu sehen wünschte. Diesen Wunsch erfüllte der Künstler nur in Nebensächlichem, denn sein Geduldsfaden für die schöne Freskoaufgabe reichte knapp hin, um ein Dutzend beiläufiger Erotenspiele über den Fenstern auszuführen. So kam es denn, dass ein Regerer (Preller aus Weimar) den Zauderer ersetzen musste. Für die Saaldecke hatte Genelli den Bacchus und die nach der Musik des Comus tanzenden Musen entworfen, welche Zeichnung in den Besitz des Buchhändlers Brockhaus überging.

Seit 1836 lebt und schafft dieser geistreiche und eigenthümliche Künstler in Mü-

chen. Vertraut mit den Dichtungen Griechenlands und Roms, vornehmlich mit den Gesängen Homers, welcher honigmundig das Wahre und Schöne schildert und alle Saiten der Seele berührt, entwirft Genelli seine Bilder frei im Geiste jener Alten. Seine Gestalten sind plastische Gebilde, in welchen sich das Leben auf die mannichfaltigste Weise äussert. Bald athmen sie Ruhe und Stillfreudigkeit, bald schlingen sie sich in fröhlichem Reigen, bald aber erscheinen sie auch im Kampfe und im Ausdrucke der verschiedensten Leidenschaften. Fast überall herrscht jene erhabene Würde und jene schickliche Grazie, die den Alten so vorzüglich eigen war. Die Anordnung seiner Gruppen ist meisterhaft, sie selbst sind lebenskräftig, und nur zuweilen, wo der Künstler auf gewaltig ergreifende Wirkung ausging, sind die Figurenverhältnisse übertrieben. Seine bald klassisch grossartigen, bald fantastisch kühnen, bald rein anmuthigen Zeichnungen sind durch ganz Europa zerstreut und geschätzt. Zu den Schönsten seiner klar durchdachten Gebilde gehören: der leierspielende Herkules; der Knabe Herkules an der Junobrust; Bacchus mit Ganymed und Hebe; der Triumfzug des Bacchus und der Ariadne (trefflich belebte, anmuthige Gruppen, für einen Fries bestimmt); die nackte Nymfe [Dryade] im hohlen Baumstamme, welche zwei nackte Genien bei Leoparden am Fusse des Baumes schlafend erblickt (Wasserfarbenzeichnung von 13 Z. 4 L. Breite und 14 Z. 2 L. Höhe); Tiger mit ihren Jungen, im Walde unter einem Baume ruhend, dazwischen Liebgöttchen, welche spielen und an den Zitzen der Tigerin saugen, während die Dryade aus der dichten Umlaubung des Baumes dem wundersamlichen Treiben lauscht; eine ländliche Scene aus der Umgegend Roms, wo Frauen von einem Wagen herab den Bettlern Orangen zuwerfen; Rahel am Brunnen, wovon Jakob den Stein wegwälzt; Elieser, welcher der Rebekka die Armspangen anlegt (karakteristisch aufgefasste orientalische Gestalten); die Vision des Ezechiel (grossartig gedacht); der Untergang von Sodom (eine hochpoetische Aquarellzeichnung, welche Rudolf Marggraff in seinen „Münchner Jahrbüchern" näher beschrieben und auch abbildlich mitgetheilt hat); das Leben eines Wüstlings (achtzehn treffliche Karakterscenen voll erschütternder Wahrheit, in Stichen von A. Göbel in Frankfurt erschienen); das Leben einer Hexe (in zehn Blättern, gestochen von Merz und Gonzenbach, mit erklärendem Texte erschienen zu Düsseldorf); die Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie (vom Meister selbst mit feinem Geschmack für die Konturbehandlung gestochene Scenen, in Heften zu vier Blättern seit 1846 in München erscheinend); endlich die allbekannten Umrisse zum Homer, welche in 48 Blättern mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster 1844 zu Stuttgart erschienen sind. Im J. 1848 kaufte der Münchner Kunstverein zur Verloosung eine Zeichnung an, die unbedenklich zu Genelli's herrlichsten Werken zu rechnen ist. Die Darstellung betrifft den Aesop, der auf einem Brunnen sitzend dem Volke seine Fabeln erzählt. E. Förster schreibt darüber im Kunstblatte: Man sieht aus der Wahl des Stoffs, dass es dem Künstler einmal um Fernhalten aller Leidenschaften, um die behagliche Schönheit der Ruhe und um das Glück der sanften Anregung zu thun war. Da keinerlei Handlung dem Künstler Motive an die Hand gab und auch aus dem Grundgedanken der Darstellung, der Erzählung Aesops, irgend eine hervortretende Gemüthsbewegung nicht abzuleiten war, so sah sich der Künstler vollkommen frei, Gruppen, Gestalten, Linien und Bewegungen ganz nach seinem Geschmack zu bilden, ohne dadurch mit irgend einer Anforderung als der der Schönheit in Konflikt zu gerathen. An solchen Stellen waltet vornehmlich das Gesetz der antiken Kunst, und da wenige unter den neuern Malern dem Geiste derselben so nahe stehen als Genelli, so ergibt sich der Wert dieser Zeichnung von selbst. In den mannigfachsten Stellungen und Lagen zeigen uns die Gestalten Genelli's, welche Schönheit der Linien der menschliche Körper entwickeln kann, und wollen wir ja über die Körper zur Seele eingehen, so erfreut uns wieder nur die Schönheit der Unschuld, die aus den einfachen aber sinnreichen Bildern eines freundlichen Erzählers, Lust und Gedanken und wohl selbst Entschliessungen schöpft. Möge der reichbegabte Künstler noch oft das Schatzhaus öffnen, aus dem er diese Perle geholt!

Genelli, Janus, s. im Art. *Landschaftmalerei*.

Genf, *Genève*, Hauptstadt des gleichnamigen Schweizerkantons, die reichste, bevölkertste und rührigste Stadt der Eidgenossenschaft, in reizendster Lage an den Strassen nach dem Norden und nach Italien, mit denen der herrliche See diese Nachbarin Frankreichs verbindet. Gesegnet mit einer Natur, welche das Grossartige mit dem Lieblichsten vereinigt, und als wahrer versöhnender Mittelpunkt unsers Welttheils, der die Fülle der Genüsse des Südens und Westens mit dem Ernste und Forschersinne des Nordens und Ostens verbindet, ist und bleibt Genf einer der benei-

denswerthesten Punkte der Erde. G. theilt sich recht eigentlich in zwei Städte: die ältere obere, die den Abhang und den Rücken des Hügels einnimmt, und die ganz moderne untere, die sich theils am Rande des Sees hinzieht, theils um den Fuss der Anhöhe windet. Von letzter, die grossentheils in den jüngsten Jahren entstanden, ist wenig zu sagen. Am Kai liegen auf beiden Seiten meist Gasthöfe, deren einige wahrhaft imposant sind, wie der *Ecu de Genève*, das *Hôtel des Bergues* u. a. Das letztgenannte Hotel, dessen Benennung aus dem deutschen Namen Stolberg entstanden, ist eins der ersten Gasthäuser Europens; die heitern Räume des Erdgeschosses, die schöne Wendeltreppe von ineinander ruhenden breiten Stufen mit hellmarmornen Säulen, die brillanten hohen Räume und Gänge, die Etagenbedienung, die erdenklichste Bequemlichkeit mit Vorzimmerchen, Wandbekleidung und Ameublement, endlich das Terrassendach mit der herrlichen Aussicht auf Hafen, Stadt, Gebirg und Gegend, machen es zum einladendsten Aufenthalte für wohlhabende Fremde. (Hier hat man das schönste Panorama Genfs, das von ausgezeichneten Künstlern aufgenommen zu werden verdiente; es gibt keine umfassendere und würdigere Ansicht, weil man die Stadt und über den Saleve aufsteigend die Alpen zum grossartigsten Hintergrunde hat.) Die Bauart jener Hotels ist tüchtig und gut. Wie man aber in unsrer Zeit oft nicht weiss, wofür man ein Gebäude nehmen soll, so hat das neue Postamt eine mittelalterliche Kirchenfasade. Das Musée Rath mit Gemälden etc., von der Familie dieses Namens gestiftet, ist ein hübsches Gebäude antiken Styles mit sechssäuligem Portikus, und liegt vortheilhaft am Ende der schönen Rue de la Corraterie. Interessanter ist die obere Stadt, die auch jetzt noch mit ihren dominirenden Bastionen (von welchen aus man die wundervollsten Aussichten über den See, die Savoyer Alpen, den Jura und die reiche blühende Umgebung hat) an die Zeit gemahnt, wo sie Veste war und wo die Herzöge von Savoyen umsonst versuchten, sie wieder unter ihre Herrschaft zu bringen, welcher sie sich entzogen hatte. Dies alte Genf hat etwas Aristokratisches und Ernstes in seiner Bauart; eigenthümlich erscheinen hier die hochgespriessten Vordächer oder obersten Stockwerke als schwindelhohe Ueberhänge mit breiten Trottoirs darunter; zuweilen ist es nur ein langer Balken, der einen geschnitzten Vorsprung trägt und eine hohle Ecke mit einem Höfchen bildet. Hieran und an einigen alterthümlichen Gallerien erkennt man die alte Schweizerstadt. Seltsam, ja grell kontrastirt die Stille und das altväterliche Aussehn der Oberstrasse mit dem Leben und französischen Wesen der untern Stadt. Wie Spott klingt es übrigens, wenn man in diesem Rom des Kalvinismus noch eine Rue de l'Evêché, des Chanoines, du Purgatoire etc. findet. An der mittelalterlichen Kathedrale St. Peter sind die guterhaltnen ältern Theile interessant; leider aber hat man im vorigen Jahrhundert einen abscheulichen Portikus darangeheftet, Hexastyl mit hässlichen ausgebauchten Säulen, das Intercolumnium in der Mitte breiter als nach den Seiten, dahinter eine gothische Fensterrose und gleich zur Seite Reste der alten Fasade in demselben Style. Die Kathedrale ist am Höchsten von allen Gebäuden gelegen und in ihrem Doppelbauwesen eine wahre Satire auf die Religionsgeschichte der Stadt. Die besagte schlechte Tempelmaske, welche dem gothischen, von stumpfen Thürmen flankirten Schiffe vorgeklebt ist, rührt von dem zu seiner Zeit nicht unberühmten gräflichen Architekten Alfieri, einem Verwandten des Dichters, her. Unter den wenigen andern bemerkenswerthen Gebäuden hebt sich hervor das solide Rathhaus mit Aufgang ohne Stufen, geräumig viereckigem Hofe und grossem Wasserbehälter zur Versorgung der Stadt. Im Gebäude selbst machen sich die alterthümlichen Gemälde bemerklich. Auf der kleinen Seite Genfs jenseit der Rhonebrücken, nah am Thore nach Secheron und Ferney, liegt das Geburtshaus Rousseau's, dessen Namen auch die Strasse trägt. Es hat eine breite Fronte, ist neu doch einfach von Quadersteinen aufgeführt und trägt eine schlichte Erztafel über der Thür mit der Inschrift: *Ici est né J. J. Rousseau le* 28. *Juin* 1712. *Restauré en* 1817. Im Innern sind keine Merkwürdigkeiten mehr zu sehen. — Vom Hotel Bergue kommend, betritt man die in eine Ecke wendende Brücke mit Holzboden, schönem Eisengeländer und dem runden Kopf in der Mitte, von dem eine Kettenbrücke zu Rousseau's Insel führt. Die eckige Aufmauerung dieses Inselchens vorn im freundlichen Molard (Hafen) gewinnt ihr heiteres Aussehn durch eine Gruppe von Pappeln und einen helleren Laubbaum, welche die im J. 1834 vom Genfer Bildhauer Pradier in Paris gearbeitete Erzstatue J. J. Rousseau's einschliessen. Vom See abgewandt, der Stadt und den Rhonebrücken zugekehrt, sitzt der Weltweise in seiner Zeittracht (Rock und Perücke) etwas gebückt da, sinnend mit erhobenem Griffel, den rechten Fuss vorgestreckt, auf dem linken Knie die Schreibrolle. Der künstlerische Werth dieses Denkmals dürfte sich kaum sehr hoch anschlagen lassen, wenn auch die sinnende Haltung und der ernste Gesichtsausdruck gelungen zu nennen sind. Widerwärtig ist die Stubi-

sich Simon Pradier, älterer Bruder des Bildhauers Pradier, als ausgezeichneter Meister bewährt. Derselbe starb, nachdem er lange in Paris gearbeitet, 1847 in der Vaterstadt. Von seinen Blättern sind besonders zu nennen: Virgil, der dem Augustus und der Octavia die Lobrede auf Marcellus vorliest; die Tochter Tizians, und die letzte Arbeit nach Ingres' Gemälde der Uebergabe der Himmelsschlüssel. Im Stempelschnitt zeigt sich A. Bovy als Meister ersten Ranges; er hat die allergrössten Bildnissmedaillen geliefert und dafür eine eigene Prägmechanik erfunden. In der Grossbildnerei hat der viel zu früh verstorbene Chaponnière höchst Achtungswerthes gefördert. Zwei Hauptwerke dieses sehr eigenthümlichen Plastikers — die junge Hellenin in der Gefangenschaft und David in religiöser Begeisterung — sind in Genf verblieben. Bekannter freilich als dieser höhere Meister ist der zwar talentvolle und vielerprobte, aber wenig eigenthümliche James Pradier, der seit Jahren in Paris lebt und schafft, und dem seine Vaterstadt die oberwähnte Erzstatue auf der Rousseau-Insel als Vermächtniss verdankt. — Nur in der Baukunst hat Genf noch keinen ausgezeichneten Namen. Darum ist auch hier in dieser Kunst seit einem Vierteljahrhundert nur wenig Vorzügliches, nichts ausserordentlich Merkwürdiges geleistet worden, wol aber viel Einförmiges, Armseliges und selbst Lächerliches, ungeachtet der grossen gebotnen Vortheile vier neuer herrlich liegender Stadttheile und eines trefflichen, festen, marmorähnlichen Baumaterials. Erst seit wenigen Jahren besitzt Genf drei hübsche monumentale Brunnen, die für die Architektur eine bessere Zeit ankündigen. In Samuel Darier dürfte die Stadt den Restaurator ihrer Baukunst finden.

Gengenbach, Städtchen des Kinzigthals im Schwarzwalde, einst freie Reichsstadt, mit Mauern und Graben. Bemerkenswerth sind dort: ein verfallnes Kloster (gegründet 736), die Martins- und Bergkirche, das Rathhaus und das Kaufhaus, und der antike Altar im Klostergarten.

Geniarii hiessen bei den Römern die Genienbildner.

Genisson, ein berühmter Bautenmaler des heutigen Belgiens, dessen Bilder von feinem Tone und schöner künstlerischer Durchführung sind. Er beschickt die Ausstellungen zu Brüssel, Köln etc., wo seine Stücke stets zu den Kleinoden des Kunstmarktes zählen. Werke von ihm kommen gelegentlich auch im Sachseschen Magazin zu Berlin vor; hier sah man neben andern Architekturen z. B. das Innere der St. Jakobskirche zu Lüttich, ein kleines feines Bild, das in der Technik an Steenwyck und Morgenstern erinnert. Genissons Nebenbuhler unter den Belgiern ist Simonneau.

Genius. — Mit diesem Worte bezeichneten die Römer den begleitenden Geist eines Daseins, besonders den Schutzgeist des Menschen, den wohlwollenden Geist, der von Geburt eines Menschen an theilnimmt an dessen Leben, aber auch mit ihm abstirbt. Als Lebensgeist huldet er eben nur dem Aechtlebenden, dem Lebensfrohen, dem gut und weise das Leben Geniessenden; nach dem Abschiede seines Schutzbefohlnen weilt er auf dessen Grabstätte. Wie den einzelnen Personen, so legte man bei den Römern auch Gebäuden, Städten, Heeren und Reichen einen Genius bei, der ebenso als Geist der Entstehung und als Schutzgeist des Entstandenen gedacht ward. — Der einer Person zugehörige Genius (eine rein italische Vorstellung, die in der neuern Kunstsprache missbräuchlich auf hellenische Kunstaufgaben übertragen worden ist) wird als eine hauptverhüllte Figur in der Toga mit Füllhorn und Patere in den Händen abgebildet gefunden. Die römischen Ortsgenien, *Genii locorum*, erscheinen dagegen als Schlangen, welche hingelegte Früchte verzehren. Doch kommen Ausnahmen von der Darstellungsregel wie bei den persönlichen so auch bei den örtlichen Genien vor. Genien als Schlangen sieht man auf herkulanischen und pompejanischen Gemälden, auch auf Contorniaten. Sehr verschieden findet man den *Genius Romae* dargestellt (vgl. Stieglitz' archäolog. Unterh. II. S. 156); als bärtiges Haupt mit Stirnbinde ist er auf Münzen der Cornelier zu sehen. Oft wird der Schutzgeist Roms mit dem Imperator identificirt gefunden (s. Eckhels *Doctr. num. V. p.* 87.). Den *Genius Augusti* s. in Visconti's Museo Pio-Clementino III. 2., den *Genius Galbae* in Millins mythologischer Gallerie, 670. — Die neuere Welt begreift unter Genien zunächst ebenfalls Schutzgeister, als welche in der Kristenheit die Sendlinge des Himmels, die Engel, angesehn werden; sodann aber auch die verschiedensten sinnbildlichen Wesen, die zum Theil schon durch die Alles personificirende Kunst des Alterthums als Begriffsvergötterungen bekannt sind. Die gewöhnlichsten kristlichen Genien sind: der Schutzengel der Kindheit und überhaupt der Jugend, der Engel der Taufe, die Engel der Armuth und der Barmherzigkeit, die Genien der Religion und der Tugend, und die Genientrias des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung. Andre, von der kristlichen Anschauung unabhängige, von den Alten grossentheils vorgebildete Personifikationen sind die Genien der Eintracht (Concordia), der Freund-

schaft (Amicitia), des Friedens (Pax, Irene), der Gerechtigkeit (Justitia), des Glückes (Fortuna, Tyche), der Glückseligkeit (Felicitas), des Krieges (Bellona, Areia), der sinnlichen Liebe (Cupido), der Macht (Potentia), des Reichthums (Opulentia), des Rufes und Ruhmes (Fama), des Schlafes (Hypnos), des Sieges (Victoria, Nike), der Tapferkeit (Virtus), des Todes (Thanatos, Mors), der Treue (Fides), des Ueberflusses (Abundantia), der Weisheit (Sapientia), der Zwietracht (Discordia, Eris); ferner die Genien des Feldbaues, der Wissenschaften, der Künste etc. — Für Darstellungen des Schlafes und Todes bietet sich ein berühmtes antikes Muster in der von Visconti als Thanatos, von Zoëga als Hypnos erklärten Geniusstatue im Louvre; s. das Werk des Malers Bouillon I. 19., *Mus. fr. I.* 16. Als Musterbild eines schwebenden Genius, und zwar eines schönen vollkräftigen Kindes mit einer Fackel in der Hand, empfiehlt sich ein antikes Hautrelief im Stockholmer Museum. Schöner mystischer Genius auf einem Säulenknaufe sitzend, Kraterskulptur unter Nr. 141 der Gefässe im Wiener Antikenkabinet. — Die Genien des Kriegs und Friedens, Gemälde von Morto da Feltre im Berliner Museum. Genius des Ruhmes, Bild von Annibal Caracci in der Dresdner Gallerie. Genien des Feldbaues, der Wissenschaft und der Kunst, Gemälde von Domenichino in der Turiner Gallerie, gestochen von A. Dalcò. Genius der kristlichen Religion (mit Kreuz und Schild, auf welchem letztern die Apostel Peter und Paul *en relief* angebracht sind), Kolossalstatue von Canova in dessen Rundtempel zu Possagno bei Venedig. Genius der Hoffnung, Statue von Thorwaldsen. Genius des Friedens, Basrelief von demselben Meister. (Dieser Genius trägt einen olivenbekränzten Helm und hält knieend eine Muschel, aus welcher friedlich Löwe und Adler zusammen trinken.) Genius des Neujahrs, ebenfalls ein Bildwerk von Thorwaldsen. (Dieser Genius erscheint als Amor im Kreise der zwölf Monde, trägt den Blumenkranz des Lenzes am Arme, hält in der Rechten den Aehrenstrauss des Sommers und in der Linken die Trauben des Herbstes. Der Winter, in den seine Geburt fällt, hat ihm Schlittschuh angelegt.) Der Genius der Poesie, in Wolken thronend, von Köhler in Düsseldorf. Die drei Genien der Kardinaltugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung) von Heinrich Maria Hess. Genien der Tapferkeit, Weisheit, Gerechtigkeit, Klugheit, das Reichthums, der Treue, der Religion und des Friedens, enkaustische Figuren von Moritz Schwind im Karlsruher Ständehause. Genius des Rebenstocks, ein poesievolles Gemälde der Frau Steinhäuser zu Rom, auf der Berliner Ausstellung 1848. (Eine unbekleidete weibliche Figur in Weinreben; sie neigt ihr traubengekröntes Haupt auf die Hände, die sie, wie in sich zurückgezogen, zusammengelegt hat, und blickt in fantastischem Reize zum Beschauer heraus.) — Häufig sind in der Neuzeit Landesgenien gebildet worden. Das grossartigste Kunstwerk dieser Art ist der Genius Baierns von Schwanthaler, die erzene Riesin Bavaria vor der Feldherrnhalle bei München. Sodann mögen erwähnt werden die von Friedrich Drake herrührenden kolossalischen Geniensatuen der acht preussischen Provinzen im weissen Saale zu Berlin, wo namentlich die Gestalten Sachsens und Pommerns sich auszeichnen. — Flussgötterbildungen der neuern Kunst sind ebenfalls nur als Genien zu betrachten, falls sie mehr romantisch denn antik gehalten sind und nicht lediglich als Novantiken gelten wollen.

Genovefa, die deutsche Heilige, war Prinzessin von Brabant und Gemahlin eines Grafen Siegfried, der unter Karl Martell (nach Andern während der Regierung des Trierschen Erzbischofs Hillin) den von Kapellen bis hinter Andernach sich erstreckenden Gau Maienfeld verwaltete. Als der Graf (oder Pfalzgraf, wie die Legende ihn nennt) nach Palästina zum Kampfe gegen die Ungläubigen auszog, vertraute er sein schönes Gemahl dem Schutze seines Haushofmeisters Golo an. Dieser machte seiner Gebieterin ehrlose Anträge, und als er mit Verachtung zurückgewiesen ward, verwandelte sich seine Liebe in Rache. Er verleumdete sie bei ihrem zurückgekehrten Gatten als eine Ehebrecherin und Siegfried hielt sie für schuldig, um so mehr, da sie während seiner Abwesenheit mit einem Knäblein niedergekommen war. Er gab Befehl, sie und ihren Sohn zu ermorden. Der Knecht, welcher diesen Auftrag erhielt, rettete jedoch Beider Leben, und Genovefa flüchtete sich in die Wildnisse des Ardennerwaldes, wo sie den Knaben einer Rehkuh überliess, da Elend und Hunger sie ausser Stande setzten, ihm die mütterliche Nahrung an ihrer Brust zu geben. Ihr Gemahl verfolgte einst jenes Thier auf der Jagd in dem Walde, und gelangte zu der Höhle, in welcher Genovefa, die sich nur von Wurzeln und Kräutern ernährt hatte, ihre Zuflucht fand. Er erkannte sie, wurde von ihrer Unschuld überzeugt, führte sie und ihren Sohn nach seiner Burg zurück, bestrafte den Verleumder und lebte noch lange glücklich mit ihr. Nach ihrem Tode ward sie unter die Zahl der Heiligen aufgenommen, und sowohl bei der Höhle, wo Siegfried sie fand, als zu Andernach wurden Kirchen erbaut, wo man ihre Reliquien und ihr Andenken verehrt. In der Kapelle

der Meierei Frauenkirch, eine gute Stunde von der Abtei Laach, soll die Heilige (der Sage zufolge) begraben liegen. Sie wird gewöhnlich nackt oder ärmlich bekleidet dargestellt, in oder vor einer Höhle, mit Reh- oder Hirschkuh zur Seite. Bemerkenswerthe Darstellungen sind: ein grau in Grau gemaltes Genovefenbildchen von Jan van Eyck mit Adam und Eva auf der Rückseite, in der Ambraser Samml. zu Wien; die Rückkehr Genovefens, Bildwerk in Birnbaum vom Tyroler Josef Hell im Nationalmuseum zu Innsbruck; die durch das Mitleid eines der Mörder gerettete Heilige, sehr gediegnes, wirksames Gemälde von G. Laves aus Hannover (auf den Ausstellungen 1848); Radirungen zu der Tieckschen Genovefendichtung von Franz und Johann Riepenhausen, sechzehn Blätter aus dem J. 1806; ein Genovefenbild von Ed. Steinbrück in der grossherz. Gall. zu Darmstadt, in Stichen von J. Felsing, E. Schäffer, Konrad und Ed. Susemihl bekannt; die Pfalzgräfin von Heinrich Mücke; G. in Waldeinsamkeit, gemalt von Ludwig Richter 1839.

Genovefa von Paris, *Sainte Genévième,* gest. 509, erscheint in den frühern Darstellungen gewöhnlich als Nonne, in den neuern dagegen als Schäferin. Ihre ältern Attribute sind: ein Dämon (Satanisk) zu Füssen, der zuweilen einen kleinen Blasebalg hält; brennende Kerze in der Hand (weil G. die Lichter, die der Teufel in den Vigilien ausblies, durch ihren Hauch im Moment wieder anfachte). Jüngere Attribute sind: das Schaf (Lamm), Spindel und Strickzeug. (Die neuern Künstler, die sie als Hirtin darstellen, mussten sie natürlich bei der langweiligen Schafhut mit weiblicher Arbeit beschäftigt sein lassen.) Ihr ist zu Paris die nach dem Vorbilde des Pantheon im 18. Jahrh. durch Soufflot erbaute Kirche geweiht, worin man die Apotheose der Heiligen *al fresco* von Gros sieht. Ein andres Verherrlichungsbild, von Ferd. Lancrenon gemalt, befindet sich in St. Laurenz zu Paris und ist durch eine Steinzeichnung des Malers selbst bekannt. In Notredame de Lorette sieht man ein Genovefenbild von Dejuinne, und in St. Roche die Heilige, wie sie Paris durch ihre Fürbitte von der Pest befreit, von Franz Doyen. Genovefa als Hirtin in Betrachtung am Fusse des Baumes, schönes Blatt vom Maler Claude Mellan aus dem J. 1680. Im Garten des Luxembourg steht seit 1844 eine Genovefenstatue von Mercier. Auf der Pariser Ausstellung 1848 sah man eine Kolossalgruppe „Genovefa und Attilla" in Gips von Maindron und ein Genovefengemälde von Champmartin.

Genremalerei, Lebensbildmalerei, Gesellschaftmalerei, Volksmalerei. Zum Genre zählen 1) alle ernsten Lebensscenen in gewisser Begrenzung, in denen nicht die Totalität einer Leidenschaft, eines Schmerzes oder eines Gefühles hervortritt, sondern nur ein bloses Bruchstück, eine Episode dargestellt wird. Das Genre dieser Art verhält sich zur Historie wie eine einzelne Scene, ein Monolog oder dergleichen zum vollständigen Drama, oder auch wie ein lyrisches Gedicht zum Epos. Sodann gehören zum Genre 2) alle komischen Scenen in jeder Beziehung. Ein komischer Stoff wird selten in eine höhere Kategorie der Kunst aufgenommen, weil es in der Natur des Komischen liegt, die strenge Schönheitslinie leicht zu überspringen und das Concrete unvermischt auftreten zu lassen. Den Haupttheil des Genre bilden aber 3) die sogenannten Alltagsscenen, welche wiederum in viele Unterabtheilungen geschieden werden können. Die niederländischen Genrebilder sind noch die lobenswertheste Partie dieser Abtheilung und verdienen nicht auszusterben, da sie, obgleich entfernt vom Kunstidealen, die Kunstfertigkeit auf würdige Weise ausbilden und den Uebergang zu reinern Anschauungen erleichtern. Ganz verwerflich dagegen ist das sogen. anekdotische und läppische Genre, worunter z. B. die beliebten ersten Zähne, Feuersbrünste mit komischen Zwischenfällen, liebesbrieflesende Schenkmädchen, verspätete Eilwagen- und Eisenbahn-Reisende etc. gehören. — Noch eine andre Unterabtheilung sind die niedlichen Farbenprobestücke, die man Kostüm- oder Porträtgenre nennt und als blose Künstlerstudien hinnimmt.

Wie das seinem Gehalte nach Dauerndste und Höchste, hat die Malerei auch das in seinem Dasein Flüchtigste und in seiner Erscheinung Partikulärste als Inhalt aufzufassen. Dies Momentane aber, wenn sie es wählen soll, darf nicht losgelöst sein von jeder Wurzel, welche in den substanziellen Boden der Natur und des Geistes eingreift. Der Künstler, der sich auf interesselosen Schein concentriren und aus bedeutungsloser Täglichkeit den Muth seiner erniedrigenden Begeisterung schöpfen wollte, würde selbst beim höchsten Grade formeller Geschicklichkeit auf diesem Wege aus der Sfäre der Kunst überhaupt heraustreten. Denn die Kunst hat es in Form und Gehalt überall, in Darstellung des Göttlichen und Menschlichen, in der Tragik und im possenhaftesten Humor, nur mit dem in sich Wahrhaftigen zu thun, in das sie ihren Gegenstand und dessen individuelle Erscheinung direkter oder indirekter zurückführt. Der Genremaler muss wie der Historienmaler Natur und mensch-

liches Leben, soweit er es vor uns ausbreitet, in den innersten Tiefen zu fassen verstehn; Beiden liegt es ob, die zwei Hauptseiten wahrer Kunst — die Wesentlichkeit des Gehalts und die individuelle Wirklichkeit, in welcher derselbe zur lebendigen Erscheinung gelangt — aufs Harmonischste ineinanderzuarbeiten. Wenn aber die historische Malerei den ganzen Kreis von Gestalten, Karakteren, Zügen, Situationen, Färbungen, welche nach Aussen der veränderlichen Form, nach Innen dem willkürlichen Begehren des Subjekts, den wechselnden Antrieben und Thätigkeiten, überhaupt dem angehören, was wir als das bedeutungslos Tägliche dem Ausserordentlichen und Tiefen entgegenstellen, entweder strenger von sich abweist oder mehr aufnimmt, um ihn doch bis ins Kleinste hinein von der Gewalt und Grösse ihres gediegnen Inhaltes beherrschen zu lassen, — macht die Genremalerei im Gegentheil dieses Partikuläre der Naturscenen und menschlichen Auftritte, der Fysiognomie, der Stellungen und Gebärden, zu ihrem ausdrücklichen Gegenstande, sodass, was in der historischen Malerei das vorzugsweis Ausgestaltete und Beseelende ist, beim Genre nur die Grundlage bleibt. Auf der Oberfläche aber, scheinbar selbständig, doch geheim von dem Tieferliegenden genährt und gehoben, bewegt sich die freie Lebendigkeit im buntesten Spiele umher und freut sich ungehemmt ihres harmlosen Daseins. In diese Spitzen führt das Genre jeden Inhalt hinaus; in diese Oberfläche lebt es sich mit voller Seele ein, und bringt dieselbe mit heitrer Liebe zur Anschauung. So wird denn das Genre zur malerischsten Gattung der Farbenkunst, denn nicht die normale Form, sondern die bis zur Zufälligkeit der Gestalt und Farbe losgebundne Erscheinung ist erst vollständig pittoresk. Daher liebt auch der Genremaler grade den Punkt festzuhalten, worin irgend ein Zustand sich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zusammenfasst. Dies Momentane macht er zum bestimmenden Mittelpunkt der ganzen Composition, und nur in diesem Falle ist er im Stande, die ihm vor allem unerlässliche Frische zu erreichen. Das Leblose dauert und ist nicht in diesem Augenblicke so, im nächsten anders; was aber athmet und sich regt, zeigt Bewegung und Thätigkeit, Veränderung und Wechsel; das Starre und Unbewegte erscheint relativ todt, und nur im Verschwindendsten offenbart sich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit. Das Menschenantlitz z. B. intermezzirt mit irgend einer Miene, die kaum entstanden schon wieder vorüberist, mit einem Lächeln, einem pfiffigen Blicke heimlichen Verständnisses, einem Schmunzeln etc. Dieses durch Gebärdenspiel, Stellung und Gruppirung bis zum kleinsten Detail hindurchgehende Augenblickliche ist die Situation, in deren durchgängiger Bestimmtheit alles soll gefasst und ausgebildet sein. In der Landschaft, deren Lokal und Baumwerk etwas für sich Fertiges und Dauerndes bleibt, ergeben so flüchtige Zustände nur ein Lufthauch, ein Moment des Sturms und Gewitters, vor Allem aber die Beleuchtung, ein Lichtblick, ein Wolkenschatten, ferner auch das nie rastende Wellenspiel, das Steigen, Ueberschäumen, Kräuseln und Fortfluten mit dem Blinken und Wiederblinken und den weissen augenblicklichen Schaumblitzen. Und hier grade, im anscheinend Täglichsten, gibt es Ungewöhnlichkeiten, deren Farbenlaune und Formenhumor dem Auge die wunderbarsten Scenen zu schauen gibt. Jemehr aber die vergängliche Lebensblüte eines vorüberscheinenden Daseins als Grundtypus gilt und als wesentliches Interesse zur letzten Ausbildung kommt, um so mehr wird sich auch die Genremalerei ihrerseits, soll der Inhalt sich nicht gewaltsam ihrer Conceptionsart fügen, fernhalten sowol von religiösen Stoffen, die an und für sich das Ewige und Bleibende sind, als von historisch wichtigen Momenten, die, wenn auch vorübergehend und häufig augenblicklich, ihrem eigensten Gehalte nach doch nicht diese Flüchtigkeit, sondern das in ihnen dauernd Wirkende darlegen müssen. Ein Blick in ein geöffnetes Haus oder Zimmer, in das die Sonne scheint, ein Bauer, der die Pfeife sich anzündet oder sie ausklopft, ein Gezänk, überhaupt das im Leben selbst schon zufälliger Wechselnde in Karakteren, Stimmungen und Zwecken, das im Allgemeinen, was an und für sich keinen Anspruch auf Dauer und Haltbarkeit hat, bietet die wahrhaft genremässigen Situationen. Nur darf man sich nicht dem Irrthum hingeben, dass dieses für sich Bedeutungslose in seiner selbständigen Isolirung schon das Interesse und den kunstwürdigen Gegenstand ausmache. Das Partikuläre und verschwindend Lebendige bleibt nur die Form der Erscheinung und Bestimmtheit der Situation, deren hüllende Decke für den Unverständigen allein den tiefer liegenden Inhalt unsichtbar werden lässt, den sie liebevoll birgt. Das ursprüngliche Leben der Natur, der ewige Kern der wahren Menschheit, der nationale Karakter in kleinsten Zuständen und Geschäften der Häuslichkeit, in Ausbrüchen der Lust und des Raufmuthes, in Lokal, Witterung, Beleuchtungen und Färbungen, kurz die jedesmalige Substanz der Kreise, in welchen sich die ächte Genremalerei eben bewegt, ist in ihr voller bewahrt als in dem Meisten, was z. B. heutigen Tages als religiöse und historische Kunst vergebens grossthut.

Auge und Gemüth des Lebensmalers haben eine so harmlose Freude an der sinnlichen Erscheinung der Dinge, in so ungestörtem Zusammenklange bleibt für ihn Alles, was in Form und Farbe des Lichtes geniesst, mit Gottes immer neuschaffendem Lebensathem, dass sich das Herz nicht genügt, der Blick nicht befriedigt, die Hand nicht ruht, bis nicht die ewigen Grundtypen der wahren Natur bis in ihre letzten Enden verfolgt, empfunden, gefasst und selbst in Gestalt des flüchtigsten Daseins mit unerschöpflichem Frohsinn dargestellt sind. Aus alledem folgt, dass auch der wechselseitige Unterschied von Historie und Genre, Geschicht- und Lebensmalerei, sich nicht in allzufeste Grenzen einhegen lässt. Es sind theils Uebergänge aus dem einen Gebiete ins andre zulässig, die oft zum Anmuthigsten und Glücklichsten gehören, was der Genius der Kunst irgend erfinden kann, theils Gipfelpunkte, die auf ihrer Höhe zugleich so umfassend sind, dass sie die Vorzüge beider Richtungen in sich zu vereinigen Raum behalten.

Die Anfänge des Genre finden sich schon in der antiken Malerei. Als sich bei den Alten die Grundlagen des Kultus veränderten, war auch ihrer Kunst ein freierer Spielraum geboten. Sie trat allmälig aus dem strengen Idealkreise des Mythisch-Normalen heraus, zog den mystischen Schleier, mit dem die Sage Alles bedeckte, mehr und mehr von der Natur weg und warf sich am Ende dem Individuellen so sehr in die Arme, dass daraus eine genreartige Kunst, die meist nur noch zum Scheine sich ans Mythische anlehnte, entstehen musste. Dem freilich, was wir heute Genremalerei nennen, stand die alte Kunst noch fern, was sich schon aus ihrem durchweg plastischen Karakter erklärt. Aber dass die antike Malerei späterer (römischer) Zeit zu wirklich ganz ins Genre einschlagenden Farbengebilden vorschritt, darüber belehrt uns genügend ein Blick auf die Wandgemälde in den verschütteten Städten Herkulanum und Pompeji. Wir finden hier allerdings unter dem, was zum Genre zählt, meist nur Unbedeutendes und arg Geschmiertes, aber doch Beweise genug, dass die Maler, und wenn es auch die handwerklichsten waren, tüchtig auf reine Lebensmalerei losschritten. Zu den interessanteren Malereien der Art gehört ein Wandbild aus Herkulanum, welches wir hier im Abbild beibringen. Die Darstellung betrifft eine Versammlung von Schauspielern, welche der Vorlesung eines Drama's zuhören.

Der Eintritt einer neuen Religion, durch welche die Kunst auf das Beklagens-

wertheste von der Naturseite abgezogen ward, verhinderte die Ausbildung der Lebensmalerei um länger denn ein Jahrtausend. Erst als die Malerei, nach Ueberwindung des naturfeindlichen Geistes des Kristenthums, vom lebensfrischen, frohmuthigen freien germanischen Geiste durchdrungen war, that sie den Schritt ins Genre. Der deutsche, dem wirklichen Leben und der Poesie seiner nächsten Umgebung in tiefster Liebe zuneigende Geist benutzte in der Malerei diese Wirklichkeit zunächst als Mittel für die noch immerhin kirchlichen Zwecke. In diesem Dienste für das Religiöse entwickelte aber die Realität so viele Reize, dass sie jenes bald in den Hintergrund drängte. Ihren Sieg zu vollenden, warf sie endlich die Krücke der Religion ganz weg. Die Zimmermannswerkstatt brauchte keinem Heiligen anzugehören, um zu gefallen; die Landschaft war auch ohne den Zug der heiligen drei Könige lockend, ja selbst der Blumenstrauss bedurfte nicht mehr das Betzimmer der heiligen Jungfrau, um die Augen zu fesseln. Die Heiligen schämten sich ihres Heuchel-Scheines, zogen den Weltrock an und wurden vernünftige und lustige Menschen; als solche tanzten, schmausten und zechten sie nun, und etliche von ihnen, geborene Niederländer, begannen gar sich zu raufen. Jetzt wurde, was da lebte und webte, heilig, und wen man früher seines Heiligenscheines und seiner verdrehten Augen wegen angebetet, mit dem ging man jetzt, nachdem er auf seinen wahren Werth zurückgeführt worden, selbander zur Kirmess, zur Jagd, in die Schenke und auf den Markt.

Der Beginn der Genremalerei knüpft sich an den weltberühmten Namen des Jan van Eyck. Dieser Meister, dem die bunte Wirklichkeit so ausgezeichnet als Trägerin für seine religiösen Gedanken und Vorstellungen diente, machte auch die ersten Versuche mit reinen Lebensbildern. So malte er z. B. einen Fischotterfang und eine Badstube. Nur letztes Bild ist erhalten, und zwar hat es sich, nach vielen Geschicken, ins Stuttgarter Museum gerettet. Dies Badzimmerbild (eine Tafel von 6 F. 7 Z. Höhe und 3 F. Breite) zeigt uns ein Fräulein, das aus den ihre Badewanne einschliessenden Vorhängen hervorschlüpft, um das gewärmte Hemd anzuziehen, womit ihre alte Dienerin bereitsteht. Die jugendliche Gestalt hat reizende Konture und ein warmes Kolorit, doch ist sie fast zu mager und es scheint beinahe, als habe sich der Künstler zu den Beinen eines Jünglingsmodells bedienen müssen. Man erkennt in der Farbenbehandlung sofort die Eycksche Art, und die Vollendung der Ausführung lässt fast keinen Zweifel übrig, dass dies Gemälde von Jan selbst ist, sollte es auch nicht dasselbe Exemplar sein, welches laut Karel van Mander im Besitze des Herzogs Federigo I. da Urbino sich befunden hat. Die perlenden Wassertropfen, welche sich an der sammetnen Haut der aus dem Bade Steigenden angehangen haben, sind von einem so täuschenden Schimmer wie jene, womit die bewundernswürdigsten spätern Blumenmaler so oft den Reiz zarter Rosenblätter erhöhen. — In der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. erscheint der fantastische Hieronymus Bosch, der Höllenmaler, auch dem Genre zugewandt, nur dass derselbe das gemeine Leben in karikirter Auffassung wiedergibt. Nach einer Composition dieses „verteufelten" Malers ist ein im Berliner Museum befindliches, alterthümlich gehaltnes Bild gemalt, welches zwei sich leitende und in den Graben fallende Blinde vorstellt. — Die ersten Proben ächtniederländischen Genres von nachwirkender Bedeutung lieferten Quintin Messys und Lukas von Leyden. Von Erstem rühren die „beiden Wechsler" her, welche — mehrmals nach Quintin durch dessen Sohn Jan Messys ausgeführt — in verschiednen Gallerien vorkommen und den Geiz und die Habsucht aufs Allertreffendste bezeichnen. Besonders karakteristisch ist auf diesem Bilde der vergnügte Geizhals, der seine Hand auf die Schulter des Geldzählenden legt und denselben soeben betrogen zu haben scheint. Quintin Messys, der so elend für seine Bilder bezahlt wurde, mochte in diesem an gewisse Antwerpener Geldsäcke mit angewachsenem Kopfe denken. Von Lukas dagegen ist epochemachend der Quacksalber, der einem Bauer den Zahn ausreisst. Dies Bild befindet sich im Hause Devonshire zu London. In einem andern kleinen geistreich behandelten Bilde, das man in Wiltonhouse sieht, schildert der Leydener Meister eine „Gesellschaft von Männern und Weibern am Spieltische." — Gleichzeitig mit diesen Niederdeutschen arbeiteten auch mehre Meister Hochdeutschlands so Manches in der Richtung reiner Lebensmalerei. Von Nikolaus Manuel wissen wir, dass er eine ergetzliche Bauernhochzeit malte, welches Bild sich noch bei der Familie Manuel zu Bern befindet, und dass er auch Genrescenen unter biblischem Titel (wie z. B. die Badgeschichte der Bathseba) schilderte. Ungesuchte, aber vollendete Genrebilder sind die von Holbein dem Jüngern 1516 auf den Seiten des Aushängeschildes eines Schulmeisters angebrachten Darstellungen, wo einerseits Kindern, andererseits jungen Gesellen in dunkeln alterthümlichen Stuben Unterricht im Lesen und Schreiben

surch den herrlichen Lichteffektstich von Nik. Lauwers.) Eine ganz wahlverwandtdehaftliche Stellung nimmt **Rembrandt** zum Genre ein, dieser Farbenkobold in Porträt und Historie, der infolge tiefster Neigung zu einer erlesen gemeinen Natur Scenen des alten und auch des neuen Testaments gar oft zu Alltagsscenen umprägt, die sich nicht anders wie Travestien der biblischen oder legendarischen Geschichten ausnehmen. (In seine frühere Zeit, wo noch nicht der Farbenteufel in ihn gefahren, fällt ein sehr würdiges, aus dem Porträt erwachsenes Genrewerk: der berühmte, in der Privatsammlung Georgs IV. zu London befindliche Schiffsbaumeister, welcher von seinem einen Brief überbringenden Weibe im Zeichnen unterbrochen wird.) Ihm folgte in der genrehaften Ausprägung der Historie sein Hauptschüler **Gerbrandt van den Eeckhout**, der zwar der Farbenmystik seines Meisters huldigte, aber daneben mehr Formensinn entwickelte. Dieser Rembrandtist warf sich auch auf das entschiedene Volksbild und näherte sich darin dem Terburg und andern Holländern seiner Zeit. Gute Genrebilder von Gerbrandtscher Hand enthält die Sutherlandsche Samml. zu London und die Samml. in Lutonhouse. Am erstern Orte befindet sich das Bild der **spielenden Landsknechte**, wonach wir einen Holzstich mittheilen, am letztern aber die Schilderung des Lustlebens einer Wachtstube. Neben Eeckhout bleibt aus dem rembrandtschen Kreise **Nikolaus Maes** zu nennen, der als Bildnissmaler bedeutenden Namen hat, aber auch in Genrestücken Vortreffliches leistete.

Seine derartigen Bilder sind ausgezeichnet durch ihre Gemüthlichkeit und ihr warmgoldenes Helldunkel. Ausser diesen mehr oder minder das freie Genre mitpflegenden Meistern stellt aber das 17. Jahrh. in den Niederlanden ein ganzes **glänzendes Kontingent von professionirten Genremalern**, durch welche die germanische Kunst nach dieser Seite hin eine Hochstufe der Vollendung ersteigt, wohin ihr die Kunst keines andern Volkes den Weg gezeigt und worin keine andre die deutsche erreicht hat. Sehr deutlich sondern sich die ausschliesslichen Meister dieser Gattung, die durch das ganze 17. Jahrh. und darüber hinaus blühten, in **zwei Hauptklassen**. Die eine Klasse liebt die derben komischen Motive. Sie wählt daher gern Gegenstände aus den niedern Kreisen der Gesellschaft, wo Sitte und Bildung die Ausbrüche der sinnlichen Natur weniger hemmen, und sucht solche Scenen, welche auch die gewöhnliche Mässigung und Zurückhaltung verbannen. Da gibt es Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkte, Tage der Ausgelassenheit, wo Jeder sich tummelt so gut er kann, wo auch ein plumper Scherz verziehen wird oder andernfalls einen Streit veranlasst, der nur neuen Stoff zum Lachen gibt. Die Hauptschilderer solcher Welt voll derben, sinnlichen, aber im Grunde gutmüthigen Wesens, sind **Adrian Brouwer** (1608—1640), **Adrian van Ostade** (1610—1685) und dessen Bruder **Isaak**, **David Teniers der Jü.** (1610—1690) etc. Die meisten Bilder Brouwers befinden sich in deutschen Gallerien, besonders in der Münchner Pinakothek; eins seiner köstlichsten Stücke, das zankende Kartenspieler schildert, trifft

man im Brüsseler Museum. Die Werke der Ostade sind in Holland, Deutschland, Paris (wo der Louvre das Hauptwerk Adrians, eine Kinderschule, bewahrt) und in englischen Gallerien. Gute Bildchen vom jüngern Teniers findet man in den Gallerien zu München, Karlsruhe, Wien (das innere einer Bauernstube und die Wurstmacherin, welche Stücke Josef Kovatsch zierlich gestochen hat), Turin (Taverne mit Spielern, gestochen von G. Silvani im 13. Hefte des Turiner Galleriewerks); sehr gute in England, namentlich in der Privatsamml. Georgs IV. Von demselben Teniers, der überdies in einer Reihe von Spukbildern die Fantastereien eines Bosch und Höllenbreughel wiederaufwärmte, hat man auch einige Humorstücke, die man als parodisches Genre bezeichnen kann. Es sind Bilder, wo Affen die Rollen der Menschen übernehmen, indem sie Concerte aufführen, säuberlich geputzt beim Mahle sitzen, sich an Tabak und Bier ergetzen etc. Meisterhafte Stücke dieser sonderlichen Art bewahrt die Münchner Pinakothek und das Braunschweiger Museum. Letztenorts befindet sich jene Baderstube der Affen, welche Karl Schröder gestochen hat. — An die Brouwersche Weise schloss sich Josef Craesbecke an, wenigstens in den Stücken, die man in der Schleissheimer Samml. antrifft. Anderwärts finden sich von diesem Kumpan des lüderlichen Brouwer mehr vornehmere, in der rembrandtschen Schulweise behandelte Scenen. (Seiner zweiten Art gehört z. B. das Bild in der Arembergschen Gall. zu Brüssel an, wo Craesbecke an der Staffelei sitzt und eine in seinem Atelier niedergelassene anständige Musikgesellschaft abkonterfeit.) In der Ostadeschen Weise folgten: Cornelius Bega (der ausgezeichnetste Ostadist, dessen Volkstücke, wie man deren mehre im Berliner Museum sieht, fein und seidenartig behandelt sind, welche zu noble Malerei freilich im Widerspruch steht mit der bäurischen Prosa des Inhalts), Jan Mienze Molenaer (der die gemeine Lustigkeit sehr studirt hat, sie mitunter aber hyperkomisch ausdrückt), Egbert van der Poel, Willem Kalf, Cornelius Dusart (von dem ein vortreffliches Bild im Dulwichcollege bei London getroffen wird, in der Staatsgall. zu Wien ein Bauernstück, im Frankfurter Museum eine Bauernwirthschaft, wo ein Leierer im Vorgrunde eine Gruppe belustigt, dasselbe Bild, was aus dem Stiche des Ploos van Amstel bekannt ist), Rainer Brakenburgh (geb. 1649, von dem die Wiener Gall. zwei Stücke aufweist: das mit Schmaus und Musik in einem Bauernhause gefeierte Dreikönigsfest und eine Bauernlustbarkeit mit Tanz, wozu ein junger Kerl die Geige spielt und wobei der Hausvater Wein aus dem Fasse lassen will, das aber zum Staunen der Umstehenden schon geleert ist), Bernard Schendel von Harlem (1634—93) etc. In der Weise des Teniers malten: Joost C. Droogsloot, Gerritz van Harp, G. van Tilburgh und Hendrik Martens Zorgh. Hauptwerke Tilburghs in Dresden (zechende Bauern auf freiem Platze vor dem Wirthshause), im Louvre zu Paris (eine Bauernhochzeit) und in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien (ein ergetzliches Bauerngezänk). Von dem oft cynischen, aber lebenswahren Hendrik Zorgh trifft man Bilder in den Gallerien zu München, Pommersfelden, Augsburg etc.; an letztem Orte eine Bauernfamilie in ihrem reich mit Geräth ausgestatteten Hause, welches Bild etwas Trauliches in der Composition hat und sehr gut im Helldunkel ist, und Bauern beim Bierkruge, ein in Feinheit des Tones und der Harmonie an Brouwer erinnerndes Bild. Von Droogsloot hat man Kirmsen, Jahrmärkte, Tänze, auch Dorfplünderungen u. dergl. (Gute Stücke desselben in der städt. Gall. zu Bamberg, im Landauerhause zu Nürnberg und anderwärts.) Zum Teniers'schen Kreise kann noch gezählt werden David Ryckaert (geb. 1615), von dem man zwei grosse Stücke, eine Kirmess und eine Dorfplünderung, in der Staatsgall. zu Wien sieht. Eins seiner besten Bilder, von trefflich durchgeführtem Silbertone, ist auch das Familienkonzert in der Gall. zu Pommersfelden. Als ein ryckaertsches Hauptwerk gilt ferner das von Bauern gefeierte Bohnenfest in der Münchner Pinakothek. Dresden hat von ihm drei Rauch- und Zechgesellschaften. In der Mannheimer Gall. schaut man ein fleissig gemaltes Effektstück, wo ein Wunderdoktor bei Kerzenlicht den Bau eines im Branntweinglase aufbewahrten Embryo betrachtet; neben dem Tische aber, welcher mit Büchern und vielerlei anderm Wissenschaftsapparte beladen ist, steht des Doktors Magd, welche die Hände zusammenschlägt, wahrscheinlich vor Entsetzen darob, dass solche Menschlichkeiten in Branntwein statt in geweihte Erde gelegt werden. In der Art des Ryckaert schilderte Vorgänge im Zimmer B. F. Fouquet, ein wenig gekannter, aber sehr geschickter Maler der holländischen Schule. Von ihm hat die Pommersfelder Gall. ein solches sehr lebendiges Bild, das nur in der minder weichen Malerei den Ryckaertschen nachsteht. Sodann verdient Quirin van Brecklincamp eine Erwähnung als Schilderer schlichter friedlicher Zustände des niedern Lebens, der seine Darstellungen durch einfach tüchtige Ausführung anziehend zu machen weiss. Von ihm zwei Stücke im Frankfurter Museum; das eine zeigt einen alten Mann im Lehnsessel, der sich plötz-

lich unwohl fühlt, wobei eine Frau ihm die Pfeife hält, während eine andre ihm Wein zubringt. — Allen Brouwers, Ostaden und Teniers aber steht wie ein Gott gegenüber Jan Steen (1636—89), der witzige Weinwirth von Leyden, der gewöhnlich selbst die beste seiner komischen Gestalten ist. Ein höchst origineller karaktervoller Humor verleiht seinen Schilderungen die durchgehendste nachhaltigste Wirkung, und die Poesie seiner Auffassung erhebt ihn über alle Meister des niedern Genre. Bei seinen mit freiem und sicherm Pinsel ausgeführten Stücken fühlt man, dass dieser Geist keine ernste Welt anerkannte, denn die Haus- und Staatsaktionen der lieben Bürgerlichkeit sieht er lediglich als Faschingsscherze an, deren feierlicher Ton die Lust des folgenden Momentes erhöhen soll. Heirath und Gewerbe, und was sonst dem Spiessbürger und den Beutelthieren der Menschheit heilig ist, behandelt er wie einen Mummenschanz. So hat Steen, der Demokrit der Maler und Weinwirthe, das Leben genommen und auch nicht verfehlt seiner Anschauungsweise gemäss zu leben. In seiner Schenkstube war er selbst, der malerische Wirth zum letzten Kreuzer, sein beständigster Trinkgast. Als aber der Wein in den Fässern und der Kredit bei den Verkäufern erschöpft war, da gab ihm sein Haushalt den Stoff zu einem der lustigsten Bilder. Vorrath und Geschirr sind bunt durcheinandergeworfen, der Hund leckt aus dem Topfe, die Katze läuft mit dem Specke davon, Kinder balgen sich auf der Diele und die Mutter sieht flegmatisch aus ihrem Sessel drein, als ob ihr die Unordnung ganz in der Ordnung wäre. Er selbst aber, Mynheer Jan Steen, lacht im Hintergrunde — den letzten Römer seines Weins in der Hand — herzlich über den ganzen Kram, und das einzige Wesen, das mit gravitätischem Ernst dreinblickt, ist — der Affe auf dem Kamine! Die Werke Steens finden sich in Amsterdam, im Haag [sechs Stücke, darunter das kostbare mit den lustigen Gruppen an verschiednen Tischen, wo ein zahnloser Grankopf in der traulichen Weinstimmung mit geschmunzelter Liebeserklärung an eine derbe Schöne anrückt, über welches von der berechnenden Schönen nicht übel aufgenommene Attentat der unweit davonsitzende Steen aus ganzem Leibe zu lachen sich nicht erwehren kann], im Braunschweiger Museum [das Bild der Eheverschreibung, welches Karl Schröder 1800 gut in Punktirmanier gestochen hat], in der Staatsgall. zu Wien [zwei Stücke, eine lüderliche Wirthschaft und ein schnurriger Hochzeitabend], in der Münchner Pinakothek [das im Spiele von einem Vagabunden betrogene und ihm darob zu Leibe rückende Bauernpaar, und der Pulsfühler einer Dame], in den Londner Gallerien [bei Lord Ashburton Schenke und Kegelspiel, bei Sir Th. Hope der sogen. Schlemmer, ein Karakterbild voll ausgelassensten Leichtsinns; bei Sir Rob. Peel das sehr zarte Bild eines klavirenden Fräuleins nebst ihrem Lehrer; beim Herzog v. Wellington eine geistreiche Verbildlichung des Erfahrungssatzes, dass man von Wein und Liebe selig alles ringsum vergisst, und die Schilderung einer kranken Eleganten oder auch elegant Kranken, welche in Gegenwart ihrer Mutter durch den Geh. Sanitätsrath Dr. Pfiff von Dummlack auf das Zartfühlendste untersucht wird], in der Gall. Manfrini zu Venedig [das ausgezeichnete Bild der in tiefster Noth steckenden Goldmacherfamilie, wo der schlotterbeinige Alchymist seiner Frau aus einem Buche demonstriren will, wie nah er daransei den alle Noth endenden Stein der Weisen zu finden, wobei aber die Frau sich so wenig getröstet fühlt, dass sie, mit einem Seufzer über den Hirnverbrannten, sich wegwendet] etc. An der Markscheide des niedern und höhern Genre stehend, hat Steen auch hie und da einen Griff in die blasirte Welt der Vornehmen gethan; sein glücklichster Gegenstand aus dieser Sfäre ist eben jener Doktorbesuch bei kranken Damen, welcher auch von andern Meistern des feinern Genre gar gern behandelt ward. — Die zweite Klasse der Genremaler — die Klasse der sogen. Conversationsmaler, zu welcher uns Steen hinübergeleitet — liebt Gegenstände von minder ausgesprochener Komik, hält sich in dem Kreise der mittlern und wohlhäbigern Stände und schildert diese in ruhigen Vorfällen, wo sich höchstens Spuren innerer Erregung zeigen und wo schon die Gesittung es nicht zu starken Ausbrüchen kommen lässt. Gleichwie nun die Sitte zu verbergen sucht, was sie nicht völlig vertilgen kann, so versuchen sich die Schilderer dieser Gesellschaftssfäre in versteckten Andeutungen, führen uns in die Mitte der Handlung und lassen das Geschichtchen, wovon wir ein Bruchstück sehen, errathen. Die verschiedne Auffassung des Lebens ergibt nun auch für beide Genreklassen eine verschiedne Richtung der Darstellung. Während jenem rohen und sorglosen Treiben der ersten Klasse mehr ein kecker, leichter Vortrag, ein genialer Pinsel zusagt, erfordert dagegen die stille Häuslichkeit und das Wohlleben der gesitteten Gesellschaft eine sorgfältig feine Ausführung des Einzelnen, eine gewisse Zartheit des Farbenwesens und der Pinselarbeit. Das saubere Genre, das ebenso wie das Kneipengenre ein ächt holländisches Gewächs ist, besteht übrigens nicht blos im sogen. Conversationsstück, sondern umfasst auch das nüchternste bür-

hagener Gall., welches als eine Familienscene bezeichnet wird, aber eigentlich eine Hundenovelle heissen muss. In einem prächtigen Zimmer, auf einem schönen Tische, sitzt eine niedliche Hündin in wahrer Seelenangst, denn der junge Herr vom Hause bringt zu seinem Zeitvertreibe ihre kleine Familie in das Putzzimmer. Da kommen denn noch mehre Hausbewohner, um die jungen Hündchen zu sehen, und die Mama des jungen Herrn droht der schon knurrenden Hündin mit dem Finger; aber soweit ist die Hundenatur kultivirt, dass der billige Unwille nicht losbricht. Alles, was sich das geängstete Thier erlaubt, ist heimliches Winzeln und Wedeln. Die Thiere sind Menschenkenner und wissen, was für Grausamkeiten ihre Herren sich zum Zeitvertreibe erlauben. Man sieht recht deutlich bei dieser Scene, dass die Menschen hier nichts fühlen, nichts andres wollen und denken, und dass die eine Vorstellung: Hunde! sie einzig und allein beschäftigt. (Zu Dresden zwei Werke: die zur Schäferstunde werdende Musikstunde und der Klöpplerin Schreck über den Tod des Hanshahns, in welchen Stücken sich Slingelandt durchaus des feinen Lustspieltones, der dies Genre zur Kunst erhebt, mächtig zeigt. Anziehende Bilder von Sl. auch zu München, Karlsruhe, London etc.) Demnächst sind Schalken und Hoogh bedeutend als Meister des feinen Lichteffektgenre. Von Pieter de Hooch (auch Hooghe geschrieben) trifft man ein Hauptwerk im Landauerbrüderhause zu Nürnberg. Wir sehen da in einem Zimmer eine stehende Frau in Unterhaltung mit einem sitzenden Offiziere; zur Rechten erscheint ein Mann am offnen Fenster, durch welches ein sehr warmes Licht ins Zimmer fällt; zur Linken ist in einem zweiten hellbesonnten Zimmer ein Weib mit Nähen beschäftigt. Mit dem diesem Künstler eigenthümlichen Zauber der Beleuchtung vereinigt dies Meisterwerk lebendigere, im Karakter und Humor dem Jan Steen verwandte Köpfe und eine weit fleissigere Ausführung aller Theile, als man auf andern Hoochschen Bildern antrifft. Die Gesellschaftstücke des Jan Verkolje schätzt man ob ihres warmen Tones und ihrer zarten Vollendung; von günstigster Seite zeigt diesen Meister ein 1696 gemaltes Lautenspiel in der Pommersfelder Gall. Die Bilder des Willem van Mieris, Sohnes und Schülers des berühmten Frans, sind noch durch den feinsten Vortrag ausgezeichnet. Eine gute Arbeit von ihm ist z. B. die Wasserscheu im Karlsruher Museum. Dagegen ist sein Stück in Pommersfelden, das Fünferconvivium bei Lautenspiel und Wein, bei delikater Ausführung so kalt und bunt, dass er darin schon sehr an die Manier seines Sohnes, Frans Mieris des Jüngern, erinnert. Ein affektirtes süssliches Wesen karakterisirt die ganze stark ins 18. Jahrh. hinabreichende Epigonensippe jener ersten Grössen des feinen Genre.

Ausser dem niedern und burlesken und dem zwischen Idyll und Novelle getheilten Genre macht sich gleichzeitig in den Niederlanden eine dritte Klasse von Lebensbildern stark geltend: die gröbere und feinere Sorte der mehr oder minder dramatischen Soldatenstücke (Gefecht- und Lagerscenen, Wachtstuben, Einquartierungen, Plünderungen und Mordbrennereien), nach welcher Klasse 4) das noble Jagdgenre und 5) das erzromantische Räuber- und Zigeunerstück Beachtung fordern. In dieser Genrerichtung blühten: Anton Stevens (der sogen. *Palamedes*, 1604—80), Filipp Wouverman (1620—68), Hendrik Verschuring (1627—90), A. Fr. van der Meulen (1634—90), Jan le Duc (1636—71), Jan van Huchtenburgh (1646—1733) und Pieter van Bloemen (gen. *Standaart*, 1649—1719). Die Bedeutendsten dieser Reihe sind Wouverman und le Duc. Von Ersterm, dem romantischen, vielbewegten und reichsten Novellenmaler der Holländer, durch dessen Pinsel die Endzeit des dreissigjährigen Krieges glorificirt worden, befinden sich vortreffliche Werke in Dresden (ein lustiges Marketenderzelt, das Gefecht bei der brennenden Windmühle etc.), in Wien (Räuberstücke etc.), in Berlin (heimkehrende Jagdgesellschaft, Belagerung einer niederländischen Stadt etc.), in München (Dorfplünderung etc.) und in Augsburg (das eigenthümlich componirte und farbenreizende Bild der Zigeunerfamilie unter einem Bogen, welche einen Schimmelreiter um eine Gabe anspricht). Ueber Wouverman, der unter andern grossen Verdiensten auch das besondere hat, das Reitpferd für die nobeln Passionen geschult zu haben, gilt im Allgemeinen das Wort: Er hat nur einen Fehler, — er ist zu reich! Unter den Vervielfältigungen wouvermanscher Werke empfehlen sich die schönen Aetzungen durch Kaspar Bouttats und J. de Visscher (Marketenderzelte), die Wilh. Kobellschen Radirungen und die Steinzeichnungen im Hanfstängelschen Galleriewerke (Reitergefecht, Feldlager, Jagdscene etc.). Von Jan le Duc, den man auch *Ducq* schreibt, trifft man karakteristisch und trefflich ausgeführte, zum Theil ins humoristische und noble Genre übergehende Soldatenstücke in den Gallerien zu Berlin, Dresden, München und Wien.

Eine Sonderstellung nimmt das sogen. Bamboccianenfach ein, welches durch Jan Miel (*Jamiele*, 1599—1664) und Pieter van Laar (detto *il Bamboccio*,

1613—1674) in Italien ausgebildet ward. Dies Fach bilden jene Possenstücke aus dem italiänischen Volksleben, welche der kecke glänzende Pinsel genannter Niederländer den ohnehin für das Edelschöne in der Kunst kühler gewordnen und allem Laxen schon zugeneigten Grossen Italiens so plausibel zu machen wusste, dass diese selbst den derbsten Verirrungen solcher Scenenmalerei die Kabinetwände ihrer Paläste einräumten. Noch manches Stück der Art wird in Rom, Florenz etc. vorhanden sein. Ein karakteristisches Beispiel von solcher Possenmalerei gewährt das im Berliner Museo befindliche Bildchen des Jan Miel, wo vor einem Bauerhause ein soeben verschiedner Esel von sieben Personen betrauert wird, wobei ein Hund den Verreckten aus einer gewissen Entfernung anschnüffelt. Von dems. Schilderer trifft man im Landauerhause zu Nürnberg zwei Vorgänge aus dem Eheleben, die von gutem Effekt, nur etwas roth im Tone sind. Von Pieter van Laar hat die Dresdner Gall. drei Scenen aus dem römischen Volksleben. Ein Stück dieses Bamboccio in der Wiener Gall. zeigt eine Bauernlustbarkeit auf dem Platze eines entlegnen Stadttheiles von Rom, wo vor einer Taverne unter einem ausgespannten Tuche gezecht und getanzt wird; eine andre Bambocciate ders. Samml. zeigt eine Schenke in einer alten Ruine, wovor ein Bauer auf einem Baumstamme sitzend seinen wunden Fuss besieht, wobei hinter ihm sein Pferd und vor ihm ein Bube mit einer Weinflasche steht. Zwei in Composition, in Klarheit des Helldunkels und geistreicher Ausführung sehr ausgezeichnete Bilder Laars, Fastnacht- und Bussübungen durch Geisselung, trifft man in der Augsburger Gall. Gern bewegte sich Laar auch in Marktbildern, und in seinem Geschmacke wurden dergleichen von andern Niederländern (z. B. von Thomas Wyck) fortgearbeitet.

Seit dem 17. Jahrh. trieb das Genre auch in Deutschland eine Fülle von Blüten, freilich neben vielen erfreulichen noch weit mehr taube, als auf dem Genreboden der schwesterlichen Niederlande aufkommen konnten, wo selbst der hausbackenste, in kalter Nachahmung sich abquälende Malernachwuchs mindestens technisch glänzte. Immerhin stellt Deutschland im 17. und 18. Jahrh. ein achtungwerthes Kontingent von bessern Meistern, welche sich mit gutem Erfolge den niederländischen Genreheroen anschlossen. Wir begegnen da zunächst dem verniederländerten Oldenburger Joh. Lys (geb. 1570, gest. in Venedig 1626), Maler ländlicher Feste, Zankstücke etc., nach dem z. B. Jer. Falck eine Zechgesellschaft von Soldaten und Mädchen gestochen hat, und dem Kölner Hans Holzmann oder Hülsmann († um 1639), den z. B. das im Landauerhause zu Nürnberg befindliche „Gastmahl im Garten" als einen sehr geschickten Maler von glücklicher Laune kundgibt. Sodann erscheinen: Nik. Knupfer von Leipzig (geb. 1603), welcher Gefechtstücke und genrehafte Familienbilder in zarter Vollendung und schöner Färbung lieferte (in einem Stücke der Dresdner Gall. sieht man ihn und seine Frau nebst Kind am Tisch eines Gartenzimmers aus einem Notenbuche singend), Kristof Pauditz aus Niedersachsen (1618 bis 1666), von dem die Dresdner Gall. das ausgezeichnete Situationsbild einer einem Herrn diktirenden Dame hat, wogegen die Gallerien zu Schleissheim und Wien Bauernstücke von ihm besitzen, und Barthel Wittig von Oels in Schlesien (blühend 1640, gest. 1684), von welchem Hr. Hertel in Nürnberg „Kranke und Leidende in einem Spitalhofe" und die Wiener Gallerie ein reichfigurirtes „Gastmahl an langer Tafel in kerzenbeleuchtetem Saale" hat. Als ein Genremeister ersten Ranges glänzt Joh. Lingelbach von Frankfurt (1625—87), der uns vornehmlich das Volk Italiens schildert und von dem treffliche Stücke in Berlin (Dudelsackpfeifer, der einem tanzenden Bettler aufspielt, nebst andern Figuren daneben), in Frankfurt (Bauernfamilie etc.), Amsterdam (das überaus zierliche Mädchen mit dem Papagei in der Loonschen Samml.), London (die Kapuzinerpredigt an der Trajansäule, in der Hopeschen Samml.) und anderwärts getroffen werden. Eine andre Frankfurter Berühmtheit ist der gewöhnlich nur als Thiermaler gepriesene Heinrich Roos (1631—85), der anfangs Jahrmärkte mit kleinen Figuren und lustigen Auftritten malte und nachher zum Hirtenstück überging. Filipp Lembke (1631—1713), ein zu Stockholm verstorbener Nürnberger, malte in den Weisen Bamboccio's und Bourguignon's. Von ihm in der Wiener Gall. ein Reitergefecht, wo sich vorn zur Linken zwei Kämpfende, der eine auf einem Schimmel, der andre auf einem braunen Pferde, besonders auszeichnen. Kaspar Netscher von Heidelberg (1639—84) ist als Meister im Nobelgenre bereits unter den Niederländern aufgeführt worden, mit welchen er sich in Kunst und Leben verbrüdert hatte. Der italisirte Filipp Roos von Frankfurt (1655 bis 1705) lieferte Hirtenstücke und Reitergefechte. Auf einem der beiden Gefechtstücke, welche die Wiener Gall. von ihm besitzt, zeichnet sich ein Mohr auf einem Schimmel aus. Joh. Kupetzky (1666—1740), der treffliche Porträtist, bewegte sich oft auch im Genrehaften, wie die Stücke in Nürnberg (drei schöne Bettler und

ein Geiger bei Hrn. v. Forster, ein Flötenbläser bei Hrn. Hertel, ein drohender Krieger mit den Händen am Säbel, ein Kaufmann mit Pfeife und Tasse in den Händen, ein rauchender Altbart und ein Alter mit dem Weinglas in der Hand — im Landauerbrüderhause — beweisen. Filipp Rugendas (1666—1742), der Stolz Augsburgs, war so hochausgezeichnet im Kriegsgenre, wo das edle Ross zum Hebel des Drama's dient, dass er sich seinen grossen Vorgängern darin ebenbürtig zur Seite stellte. Grossen Ruf in Gefechtstücken, Marketendereien etc. erwarb auch der aus burgundischer Familie stammende Nürnberger Georg von Bemmel (1669—1723), Sohn des bedeutenden Landschafters Willem van B. Der Wiener Franz de Paula Ferg (1689—1740) entwickelte seine Stärke in Jahrmärkten, wie man solche von ihm in den Gallerien zu Wien und Dresden antrifft. August Querfurth von Wolfenbüttel (1696—1761), anfangs dem Rugendas, dann dem Bourguignon folgend, lieferte Kriegsscenen, Jagdgenre, Zigeunerstücke etc., welche in den Gallerien Dresdens, Stuttgarts, Wiens und Ungarns gefunden werden. Ferner ergingen sich in Volksmalerei: Joh. Kien (geb. um 1700), Schilderer von Treffen zwischen Kristen und Türken; Franz Jannek (1703—61); Viktor Platzer (1704—67), der mit Trinker- und Spielerstücken hervortrat und den man in der Wiener Gallerie kennen lernt; Siegmund Dietsch (1707—79); der Dresdner Dietrich (1712—74), ein für das Lebensbild geborner Meister, der nur noch zuviel den testamentlichen Mantel umhing; der Prager Norbert Grund (1714—67) aus der Schule des Franz de Paula Ferg, tüchtig in Genrelandschaften, Schlachtstücken, Jahrmärkten etc.; Noa von Bemmel (1716—58), der in Kupetzky's Art niederländerte, Georg Friedr. Dietsch (1717—55), Konrad Seekatz (1719—68), der freilich vor allem um Lichteffekt besorgt war und dessen Menschen oft der Beleuchtung gar nicht werth sind; Nothnagel (1729—1800); Eberhard Ihle (geb. zu Esslingen 1727), Jakob Seng (1727—95), Eleazar Schenau (geb. 1734), der besser im Genre als in der Historie war, wie die nach ihm von Balzer, Boetius, Gaillard, Romanet, Schulze, Stölzel, Vidal, Wille u. A. gestochnen Blätter bezeugen; Joh. Kölla (1740—1778), ein schweizerischer Autodidakt, vorzüglicher Karakterzeichner der Bauernwelt; Gottlieb von Bemmel (1738—94), ein trefflicher Maler von Kriegsscenen und Bauernstücken; Georg Pforr (1745—98), der ausser puren Pferdestücken auch Genrelandschaften, Jagdstücke etc. lieferte; Ferd. Kobell (1740—99), ein tüchtiger Meister im niedern Genre und in der Genrelandschaft; Rud. Schellenberg (1740—1806), ein Schweizer Meister in Nachtstücken, Kindergenre und ländlichen Scenen, auch bedeutend als persiflirender, launig satirischer Zeichner; Daniel Chodowiecki (1726—1801), ein liebenswürdig naiver, geistreich karakteristischer Gesellschaftsschilderer, den man nur wenig durch Gemälde, desto mehr aber durch seine kleinen Aetzbilder kennt (zwei Gemälde von ihm im Berliner Museum, die ausgezeichneten Schilderungen des Blindekuhspiels und des Hahnenschlages, worin der Franzose Lancret als sein Vorbild nicht zu verkennen ist; ein jetzt verschollnes Gemälde, die Bauernschule, Gruppe von fünf Figuren, hat J. F. Schuster 1774 vorzüglich gestochen); Siegmund Freudenberger (1745—1801), der Begründer des *Schweizergenre*, welcher ebenfalls mehr geätzt als gemalt hat und dessen liebliche Familienscenen zwar noch einen Rest von Greuze, Watteau und Boucher zur Schau tragen und mitunter auf bloses Kostümgenre hinauslaufen, aber auch gar nicht selten durch sehr glückliche Erfindung sich auszeichnen; Anton Hickel von Böhmisch-Leippa (1749—1798), bekannt durch karakteristische Stücke von guter Zeichnung und warmer Färbung, darstellend häusliche Scenen, spielende Kinder etc.; Anton Wilh. Tischbein (1730—1804), von dem man spanisch kostümirte Gesellschaften kennt; Salomon Landolt (1741—1818), ein schweizerischer Autodidakt, der im lichteffektlichen Militärgenre glücklich war; Adam Johann Braun von Wien (1750—1827), von dem man sehr gute Kabinetstücke in dowisirender und mierisirender Weise hat und den man in der Liechtensteinschen und Belvedere-Gallerie kennen lernt [in letzter die weissseiden gekleidete am Arbeitstische sitzende Dame, welche sich von dem neben ihr stehenden Herrn die Nähnadel einfädeln lässt, auf Kupfer gemalt 1785]; Joh. Heinr. Wilh. Tischbein aus dem Klosterflecken Haina in Hessen (1751—1829), ein vielseitiger Meister, dessen Bildchen aus dem täglichen Leben zu seinen anziehendsten Malwerken gehören; Joh. Franz Freih. v. Goez aus Hermannstadt (1754—1815), vortrefflicher Karakterzeichner, von dem man in Regensburg zwei edel componirte und ergreifende Schilderungen der Nothzucht und bei der Familie Walpole in England eine Sammlung karakteristischer Scenen aus dem Leben und Treiben des bairischen Landvolks vorfindet, lauter Aquarellmalereien; Joh. Bapt. Höchle (1754—1832) von Klingenau im Aargau; Heinrich Freudweiler (1755—1795), in dem eine niederländische Ader lag und der eine

Art Teniers für Zürich geworden wäre, wenn er das Genrefach ausschliesslich betrieben hätte; Josef Dorn (1759—1841), der Bamberger Dow, von dem man in der Hemmerleinschen Gall. [Bamb. Stadtgall.] Fisch-, Hühner-, Gemüse- und Hafen-Märkte, Gesellschaften von einem Violinisten oder Lautenspieler unterhalten, und einzelne aus dem Leben gegriffene Figuren antrifft; Franz Niklas König (1760 bis 1832), der nicht ohne Glück, in vielen Theilen noch trefflicher als sein Lehrer Siegm. Freudenberger das Schweizervolksbild förderte, und dessen herrliche Blätter: die Hochzeit, der Kiltgang, die Kindtaufe, das Abendgebet etc. seinen Namen sehr weit getragen haben; Ambros Gabler (geb. 1762), ein sehr glücklicher Auffasser und Darsteller des Nürnberger Volkslebens, von welchem Meister man z. B. eine Trinkstube, in Deckfarben ausgeführt, in der Hellerschen Samml. zu Bamberg sieht; Karl Pitz von Saarbrücken (1763—95), bekannt durch die Schilderung des bunten Gewühls eines Jahrmarkts, welches Bild in der Bamberger Stadtgall. sich befindet und durch J. A. Krafft steingezeichnet worden ist; Martin Usteri von Zürich (1763—1827), dessen zeichnendes Talent sich zu Lebensbildern hogarthscher und chodowieckischer Art neigte und der uns ganze humoristische Romane in Bleistift-, Aquarell- oder Sepiazeichnungen erzählt; Barbara Krafft (1764—1825), Tochter des Wiener Hofmalers Nepomuk Steiner, eine Kraftmalerin im porträtlichen, niedern und nobeln Genre, die fast Alles in natürlicher Grösse gab; Konrad Gessner (1764—1826), der Sohn des Idyllikers Salomon G., der Löbliches in Dragonergefechten und sehr Schätzenswerthes in ländlich-naiven Gegenständen leistete; Wilh. v. Kobell (geb. 1766, Ferdinands Sohn), trefflich im Kriegsgenre und in ländlichen Scenen; K. Adolf Heinr. Hess von Dresden (geb. 1769), ein Meister in Militärstücken, dessen „Angriff sächsischer Dragoner auf französische Infanterie", „Marsch uralischer Kosacken durch Böhmen" etc. einen karakteristischen Schilderer der Nationalitäten und Pferderassen erkennen lassen; Joh. Erdmann Hummel von Kassel (geb. 1770), ein origineller Meister in Bildern lyrischer Stimmung und im Lichteffektgenre, von dem man z. B. die 1812 gemalte „Abendandacht böhmischer Landleute auf dem Kreuzberge bei Töplitz" rühmt; endlich A. Zeller, der ebenfalls noch der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. angehört und sich z. B. durch das im Landauerhause zu Nürnberg befindliche Bild eines Schulmeisters, der einigen Bauern die Zeitung vorliest, als ein Künstler herausstellt, der an Fleiss den besten Genremalern unserer Tage gleichkommt, die meisten aber an Kraft und Klarheit der Farbe übertrifft.

Im 19. Jahrh. entfaltet sich wieder eine sehr bedeutsame Blüte des Genre, die in den Niederlanden eine Nachwirkung und Wiedererweckung der ältern Schule, in Deutschland hingegen einen jugendfrischen Drang zur allseitigsten Ausbildung der Volksmalerei erkennen lässt. Betrachten wir zunächst die niederländischen Genreleistungen unsrer Zeit, so sehen wir darin den Spruch bewahrheitet, dass die Künstler nicht vom Himmel fallen, sondern Enkel von Künstlern sind. Die ältere Schule der Vlamingen und Holländer feiert hier, was Naturwahrheit, Glanz der Farbe, Fleiss und Eleganz der Zeichnung und Ausführung betrifft, ein so vollkommnes Wiedererstehen, wie es kaum denkbar wäre, wenn sie nicht auf einem ächt nationalen, unvertilgbaren Grunde ruhte. Grösstentheils sind es auch heute wie ehedem Markt-, Dorf- und Wirthshausscenen, in welchen sich das niederländische Volksleben durch naive, der Wirklichkeit abgelauschte Züge seiner gemüthvollen und muntern Behaglichkeit abspiegelt; seltner ist es ein dem höhern Seelenleben nahegerückter Stoff, dem man begegnet, aber auch dieser ist dann mit grosser Wahrheit und feiner Naturbeobachtung behandelt. In letzter Art haben Beveren, Schmidt u. A. ausgezeichnet Schönes geliefert.

Ch. van Beveren. Ein Hauptwerk dieses Meisters ist die „Beichte eines kranken Mädchens." Das Sinnende, Nachdenkende des alten Franziskanerpaters, der neben dem Bette der Kranken sitzt, die ängstliche Reue eines schuldbewussten bänglichen Gemüthes, das im Aufblicke nach oben Trost und Beruhigung sucht, konnten nicht treffender bezeichnet werden, als es durch die Karakteristik in den Köpfen der beiden Figuren, die hier in ein so ernstes geistiges Verhältniss treten, geschehen ist. Dies durch Wölfles ausgezeichnete Lithografie bekannter gewordne Bild befindet sich in der neuen Pinakothek zu München. — E. F. de Block.

Brackelaer in Antwerpen. Als sein vorzüglichstes Stück ist das „Eheglück" anzusehen (bereits erwähnt im Art. Br.); andre gelungene Bilder sind: die junge bäuerliche Zeitungleserin (ein köstliches Stück trocknen Humors, trefflich in Anordnung, Gestaltung, Ausdruck, Farbe, und namentlich auch in Beleuchtung und Zurückweichung); die Frau, welche Kuchen unter Kinder austheilt (ein schönes, ganz in Ostade's und Metsü's Weise gemaltes Bild); der Geflügelmarkt etc. Hinsichtlich

der Farbe und des Vortrags sind auch Brackelaers Bänkelsänger, Wilddiebe etc. (auf der Münchner Ausst. 1848) gut zu nennen, welche Bilder aber kaum einen Schein von individueller Karakteristik und lebendiger Auffassung der Natur haben, sodass sie sich lediglich als Machwerke herausstellen, die nach einem angenommenen Schema ohne sonderliches Gefühl ausgearbeitet und nur mit unleugbarem Geschick vollendet sind. — Brice in Brüssel, bekannt durch seinen „Taschenspieler" etc. — G. Buschmann.

Cautaerts in Brüssel. Von ihm Kartenspieler, Musikanten, Schnupfer, trinkende Krieger, Esswaaren- und Wildprethändlerinnen, lauter Stücke, die sich nicht sowol in Ton und Beleuchtung als in hoher Sorgfalt der Ausführung den Antwerpener Arbeiten anreihen. — Daach. Von ihm ebenfalls Kartenspieler etc. — Eugen Deblock, ein ostadesirender Antwerpner, der mit eigenthümlichem Talente begabt ist.

Dyckmans in Antwerpen, der sich vom Handwerker zum Künstler emporgeschwungen und jetzt sogar Professor an der Antwerpener Akademie geworden ist, hat in seinem vielgerühmten „Gemüsemarkt" (im Haager Museum) ein Bild in der Art der alten holländischen Genremaler geliefert, welches ohne sonderlich geistigen Gehalt blos durch Wahrheit und zauberhafte Färbung sich geltendmacht. Eine Marktfrau vor ihrem mit allen Sorten von Gemüsen und Früchten beladnen Gestelle spricht eifrig mit einer immitten des Bildes stehenden Dame, welche mit einem zinnoberrothen Shawl und mächtigem Strohhute bekleidet und mit einer gewissen bürgerlich-modernen Schönheit begabt ist. Zu ihren Füssen kniet eine andre Schöne in hellem Seidenkleide, dem Beschauer den Rücken zukehrend, und handelt mit einer gleichfalls niedergekauerten Bäurin um Eier; neben ihr, an der Hand der rothen Dame, spielt ein hellblau gekleidetes Mädchen mit einem Hunde, der seinerseits seine Blicke auf einen grössern Hund richtet, der im Vorgrunde links vor einem mit allerhand todtem Geflügel und Wildpret beladenen Tische steht. Hinter diesem steht der Wildprethändler, der grinsenden Gesichts einen lebendigen Hahn einer vor ihm stehenden Matrone hinhält, die in einen schönen schwarzseidnen Ueberwurf gehüllt ist. Dahinter im zweiten Grunde sieht man eine Gruppe plaudernder Weiber, mehr rechts einen Bauer, der seinen mit einer Menge Gemüsekörben beladnen Esel herantreibt, einen Ausrufer u. s. w. Die ganze Gruppe ist von hellem Sonnenliche beschienen, das auch noch die Giebel der Häuserreihe links beleuchtet; über den Vorgrund fällt ein breiter Schlagschatten. An prosaischer Wirklichkeit, an Stillleben fehlt es in dem Bilde offenbar nicht. So geschickt nun aber Dykmans gewesen ist in Hervorbringung eines frappanten Sonneneffekts durch berechnetes Zusammenhalten der hellen und kontrastirenden Lokalfarben und des Lichtes, durch die kräftig blaue Färbung der Strasse, so hat er seinen Zweck doch nur halb erreicht, denn die hervorgebrachte Wirkung erinnert zu sehr an die Camera obscura. Nichts desto weniger sind die Töne glänzend und rein, die Gruppirung natürlich, die Stellung der Einzelfiguren meist einfach und ungezwungen, die Zeichnung, wenn auch nicht eben geistreich, doch meist richtig, und alles Beiwerk von sehr fleissiger Vollendung. Das Ganze bildet nach Waagens Urtheil eine ganz angenehme Dekoration, kann aber einen Vergleich mit den alten Holländern, z. B. mit dem berühmten Gemüsemarkte Metsü's im Pariser Museum oder auch mit dem Marktbilde des spätern Noël im Haager Museum, nicht aushalten. Indess auch ohne den naiven Humor und die bezaubernde Wahrheit jener Meister haben die hausbacknen und bürgerlichen hübschen Bilder Dykmans' ein sehr grosses Publikum.

J. J. Eeckhout aus Antwerpen. Von ihm „Rückkehr vom Fischfange", „Heimkehr von der Jagd" und andre Stücke solcher Art. — Fissette: Almosenbilder etc. — Josef Geernaert, den man auch Geirnaert geschrieben findet, geb. 1791 zu Enkloo im östlichen Flandern, gebildet in den Genter und Antwerpener Schulen, namhaft seit 1818, in welchem Jahre er mit dem „belgischen Offizier, der seiner Familie einen Waffengefährten, seinen Lebensretter, vorstellt" den ersten Preis zu Brüssel davontrug. 1820 gewann er den Genter Preis durch seinen „Harfenunterricht" [ein in Gegenwart ihrer Mutter und ihres Lehrers harfenirendes Mädchen], welches Bild in Bast's Annalen der Genter Ausstellung im Umriss mitgetheilt ist. 1827 pries man seinen „ungarischen Doktor." Von seinen spätern Bildern kennen wir die Schilderung „einer Kranken" durch H. W. Last's Steindruck (Haager K. V. Blatt für 1846). — J. van Gingelen. — J. van Haanen, Meister im Lichteffektgenre. Ein Hauptbild ist seine „Schlittenfahrt bei Mond- und Laternenschein", bekannt durch eine vom Pesther Kunstverein für 1845 veranstaltete Steinzeichnung. — Horgines, eine tüchtige Lebensbildmalerin grossen Styles. — A. Huning von Mecheln, ausgezeichnet in der Gattung der Familienscenen, wiewol er in eine zu grosse Gleichförmigkeit der Fysiognomien verfällt, auch nicht genug den Antheil aller Personen an

der Handlung bewirkt, wie z. B. in dem 1845 zu Brüssel ausgestellten Bilde der „Testamentsvorlesung.“ — J. Janssen in Antwerpen sucht sich mit Selbständigkeit in der Richtung des Teniers zu bewegen, verfällt aber dabei in krassen Naturalismus, wovon sein sonst gut gemaltes „Schifferfest“ ein unbehagliches Beispiel gibt.

Nicaise de Keyzer, Professor an der Kunstschule zu Antwerpen. Von ihm in der Samml. des Hrn. van der Schrick zu Löwen ein sehr brillantes Genrebildchen, darstellend eine junge Dame in weissem Atlaskleide, welche einem ältlichen, in schwarzen Sammet gekleideten, im Lehnsessel sitzenden Manne aus einem Buche vorliest. Das Bild wird freilich nicht durch den Gegenstand, sondern nur durch die glänzende Behandlung der verschiednen Stoffe, durch die vorzüglich schöne Beleuchtung und durch die kecke Pinselführung bedeutend.

Cornelis Kruseman, geb. 1797 zu Amsterdam, einer der ruhmreichsten Geschicht- und Lebensbildmaler Niederlands. Weltberühmt ist seine „betende Familie“ im Haager Museum (lithografirt durch F. B. Waanders); ferner werden mit Auszeichnung genannt: „der greise Bettler mit seiner Tochter“, die „Frascatinische Musikgesellschaft“ (ein Bauer mit zwei Frauen) etc. All' diese Bilder sind geistreich behandelt, edel gezeichnet und zart gemalt.

Hendrik Leys in Antwerpen, den man auch Lies und Lys geschrieben findet, ist ein sehr begabter Volksmaler, dessen Bilder sich auch durch feine glückliche Farbenharmonie auszeichnen, worin z. B. sein „Waffenschmied“ als ein Meisterwerk gelten kann. Mit Recht ist Leys wegen seiner Sonneneffekte berühmt, obschon ihm darin eine gelbliche Farbe zur Manier geworden ist. Wie trefflich er es versteht, die Stimmung zwischen Stoff und Form in Einheit zu setzen, bezeugt sein „alter Kriegsmann, der einen Jüngling nach dessen erster Waffenthat empfängt.“ Bescheidnes Erröthen des jungen Mannes, Entzücken der Frauen, Befriedigung und Hoffnung der Männer sind durchgefühlt ausgedrückt. Das heiter wechselnde lustige Marketenderleben im nächsten Vorgrunde ist so meisterhaft sicher und kräftig, als die in das Stadtthor einrückenden Kriegsschaaren künstlerisch zurückweichend gehalten sind. Wohlthuend ist es, in diesem Künstler ein Talent auf dem rechten Wege zu finden, das Herr seiner Mittel, glücklich in seiner Wahl der Stoffe, gemässigt im Vortrage, lebendig und belebend, harmonisch in Anwendung der verschiednen Kunstvermögen ist.

Linnig und Lion gehören ebenfalls Antwerpen an. Auf den Ausstellungen 1847 sah man von Beiden gelungene Bilder, von Erstem einen Schacherjuden, von Letztem eine Wirthshausscene. — F. J. Luckx aus Mecheln, ein sehr gewandter, aber in Paris verbildeter Maler.

J. B. Madou aus Brüssel, ein denkender Künstler voll Gemüths und Karakters, der in geistvoller Wahl und Behandlung seiner Gegenstände die Meisten seiner belgischen Kunstgenossen im Genrefach übertrifft. Seine frühern Bilder sind meist in Wasserfarben ausgeführt und stellen Soldatenscenen u. dergl. dar; erst in den letzten Jahren hat er sich dem gewohnten Aquarell entrissen und den Oelfarben zugewandt. In Allem, was er schildert, herrscht Schönsinn, Geist und Wahrheit. Auf der Stuttgarter Ausst. 1848 erfreuten seine „Reiter vor einem Wirthshause“ mit Landschaft von Le Roi. Reiter und Wirthschaftsleute sind mit Meisterschaft, namentlich die Köpfe mit dem Kunstfleisse eines Netscher gemalt; die landschaftliche Umgebung, die Architektur kann man im Vergleiche damit tüchtig, passend oder genügend nennen.

J. B. C. Maes von Gent, ein in der Farbentechnik, in der Magie des Helldunkels und seitens seines Talents für die Formenreize sehr gerühmter Meister, dessen Lebensbilder freilich geringstentheils auf niederländischem, grösstentheils (infolge seines langen römischen Aufenthalts) auf italischem Boden erwachsen sind. Seine frühste Genreleistung ist die 1819 zu Antwerpen mit Preis gekrönte „Kuhpockenimpfung.“ Im J. 1823 krönte die antwerpner Akademie seine aus Rom gesandten Stücke: die „Pifferari vor der Madonna“ und die lebensgrosse Darstellung einer schönen „Vignerola mit einem Alten.“ 1830 entstand die „Albanerin (Halbfigur), welche das Tuch von ihrem nackt auf einem Schafpelze liegenden Kinde aufhebt. Später sah man von Maes die fast lebensgross dargestellte, entzückend geschilderte „Römerin, welche mit ihrem Kinde in lampenbeleuchteter Kirche betet“, die nicht minder ausgezeichnete Schilderung der „Brüsseler Malerwerkstatt mit den Zöglingen“ etc. Europäischen Ruf hat ihm seine betende Römerin verschafft, die er gern wiederholt hat und die von Andern bis zum Ueberdruss nachgeahmt worden ist. Frischer und lebendiger als seine Betende mit dem Kinde sind zwei das Leben der italiänischen Landleute betreffende Bilder in der Thurn- und Taxis'schen Samml. zu Regensburg. Von seinen jüngern Pinselschöpfungen hat sich besonders das Lichteffektstück bemerklich gemacht, welches die „Beichte eines Mörders“ schildert. Dies auf den Ausstellungen

1845 erschienene Bild steht hinsichtlich der grellen Lichtwirkung auf jener gefährlichen äussersten Höhe, auf welcher die Abirrung in das nur durch Ueberbietung der Mittel Darstellbare nahe liegt. Bei dem Haschen nach der vollständigsten greifbaren Natürlichkeit muss die wahre Lebendigkeit der Darstellung verschwinden. Maes scheint den grossen Unterschied zwischen Kunstwahrheit und Naturwahrheit nicht zu fassen und geräth dadurch in eine falsche naturalistische Richtung, worin der Wachsbildner den Maler noch weit übertrifft, und wovor besonders jüngere Künstler nicht nachdrücklich genug gewarnt werden können.

Markelbach (Alexander) und Melzer in Antwerpen. Von Ersterm eine ergreifende Schilderung in lebensgrossen Figuren: „der letzte Rath eines sterbenden Vaters", ausgestellt 1849 auf Delvecchio's permanenter Kunstausstellung zu Leipzig; von Melzer dagegen kleinere Lebensbilder in der Weise der ältern Meister, z. B. eine anziehende „Spitzenklöpplerin", welche man 1847 auf den Ausstellungen fand. — Moerenhout, ausgezeichnet durch ebenso geistreiche als zarte Behandlung seiner Volkstücke. — van Muyden in Rom, der Aquarellist, sehr geschätzt ob seiner feinen Naturauffassung.

F. J. Navez, Direktor der Brüsseler Kunstschule, glücklich im italiänischen Genre, wie seine Scenen in Caravaggio's Art, seine wandernden Musikanten und seine Spinnerinnen von Fundi beweisen. Letztes Bild, das 1845 die Brüsseler Ausst. zierte, ist bei grösserem Maasstabe mehr im Karakter eines historischen Gegenstandes gehalten.

P. P. J. Noel, geb. 1789 zu Maulsort bei Dinant, gest. 1822 in Brüssel, ein bedeutender Meister im lustigen Genre, originell in der Gegenstandswahl, anständig und zart im Ausdrucke, schön in der Färbung und fein in der Behandlung. Als sein Hauptstück gilt der im Antwerpner Museum befindliche „Amsterdamer Gemüsemarkt", wo ein Bauer durch sein Fallen einen Obstkram in Verwirrung bringt, bei welcher Gelegenheit allerlei Komisches durch das Hinzueilen der Nachbarn entsteht. — A. de Noter zu Gent. — Wigand Josef Nuyen, geb. im Haag 1813, Genrelandschafter aus Schelfhouts Schule. — Plumot in Antwerpen. Von ihm die gelungene Schilderung eines „Antiquars" auf den Ausstellungen 1847.

Pieter van Schendel in Amsterdam, berühmt im Lichteffektgenre. Seine Bilder veranschaulichen Scenen des niedern und höhern Volkslebens. Namentlich liebt er die Marktschilderung. In der neuen Pinakothek zu München befindet sich das ziemlich grosse Bild des „Amsterdamer Gemüsemarktes", das 1845 auf den Ausstellungen geglänzt hatte und zu den vollendetsten Leistungen dieses Meisters gezählt wird. Aus einer frühern Periode des Malers datirt der „Fischmarkt bei Lampenlicht und Mondenschein" in der Haager Gallerie, welches Bild freilich nicht so kräftig ist als seine spätern, die auch besser gezeichnet sind. In Schendels vielgepriesenen Stücken liegt allerdings ein gewisser Zauber, der aber mehr in dem künstlichen Lichte als in der tiefern Auffassung zu suchen ist. — Theodor Schaepkens, geb. zu Maestricht 1812. — Scheppers in Antwerpen, seit 1826 bekannt, wo er einen akademischen Preis davontrug.

Willem Hendrik Schmidt, Direktor der Kunstschule zu Delft, ein höchst ausgezeichneter Genremeister. Von ihm das Bild einer Dorfschule in der Samml. des Königs Ludwig v. Baiern. Auf der Markscheide von Genre und Historie steht die auf der Kölner Ausst. 1843 gesehene Schilderung des letzten Augenblicks eines Klosterobern. Die Auffassung dieses Gegenstands war schlicht naturgemäss, die Composition bei aller Genreartigkeit wohl gerundet, die dargestellten Personen und besonders die Köpfe voll Lebens und Karakters, das Ganze aber in energischen Farbentönen gehalten und von einer wohlthuend beruhigenden malerischen Wirkung. Das Bild hatte 5½ F. in Breite und Höhe. Ein nicht minder gediegnes Kunstwerk war die ungemein würdige und naturtreue Scene der Einsegnung einer Leiche (Figuren von Dreiviertellebensgrösse), womit der Delfter Meister die Kölner Ausst. 1845 beschickte. Die Auffassung der Kontraste war ausgezeichnet schön; die breite Malerei zeigte den vorzüglichen Praktiker und das Ganze den denkenden Künstler. — Von de Schmid in Mecheln war ein schönes Roccocobild: „die Heirath" auf der Stuttgarter Ausst. 1848. — Cornelis Seghers zu Antwerpen, geb. um 1810. — Slangenburgh aus Leuwarden, seit 1812 durch Volkstücke bekannt. — Somers von Antwerpen, ein Hauptmeister im Lebensbildfache. Von ihm rühmt man besonders den „vorlesenden Dramatiker im Dachstübchen", die „drei Zecher" und den „sanften Verweis", lauter Bilder von glücklicher Ausprägung des Gedankens und fleissigster Durchführung. — Felicité de Somme, Genremalerin zu Antwerpen, seit 1823 genannt. — Julius Storms, ein Brüsseler, geb. 1817, tüchtig in der Genrehistorie. — J. Tavenraat in Antwerpen, bekannt durch seine „Federviehhändlerin" etc. — P. J. Til-

lemans, ein Antwerpener, der sich in seinen so lebendig als geistreich aufgefassten und äusserst fein behandelten Volkscenen als würdigen Nacheiferer der Brouwer und Teniers bewährt. Eins seiner gerühmtesten Stücke schildert „vlaemische Spieler" (ausgestellt 1843).

Karl Venneman, ein in Ostade's und Teniers' Richtung schildernder Antwerpener, der eigenthümliches Talent offenbart und sich auch durch besonders zarte Farbenbehandlung auszeichnet. In seiner Schilderung zweier Trinker, die man auf deutschen Ausstellungen gesehn, war das spiessbürgerliche Element mit gutem Humor erfasst, und zugleich that sich dies Bild durch treffliche malerische Haltung hervor. — F. Verheyden aus Antwerpen, anziehend durch die Veredlung seiner ländlichen Gestalten. Seine Mädchen im Walde, die man auf der Brüsseler Ausstellung 1845 sah, waren ein lieblicher Kreis jugendlicher Erscheinungen. — W. J. Vertommen. — Fl. Willems aus Brüssel, der sich durch Schilderungen wie sein Schützenfest etc. einen Ehrenplatz unter den Genremeistern errungen hat.

Während die Genremalerei heute auf ihrem vlamingischen und holländischen Mutterboden im Allgemeinen nur Nachblüten treibt, welchen zwar nicht der Farbenglanz, oft aber der geistige Duft, die Würze der alten Genreblüte fehlt, feiert sie dermalen in Grossdeutschland ihren ersten eigentlichen Frühling und tritt hier mit einer Frische, Freiheit und Mannichfaltigkeit der Anschauungen und Farbenbildungen hervor, dass darin eine neue goldene Zeit für das Lebens- und Volksbild unverkennbar ist. So ist z. B. das gemüthliche Naturlebensbild, das ächte Genrelandschaftstück, welches der deutschen Kunst fast ausschliesslich angehört und in ihrer Schule einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat, als ein neuer lebensgrüner Zweig am alten Stamme der Malerei zu betrachten. Keine andre jüngere nationale Kunst ist sich so wie die deutsche der Aufgabe bewusst, das ganze äussere und innere Leben in seiner handgreiflichen Wahrheit sowol wie in seiner tiefgeschachteten Poesie zu begreifen und diese Elemente in ihren glücklichsten innigsten Momenten zu erfassen. Zur Erfüllung jener Aufgabe trägt der Künstler durch unbedingtes Hingeben seiner Individualität bei, und solcher Strebenden zählen wir unter unsern heutigen Künstlern genug, welche das eigentliche Moment der Kunst in ihrem individuellen Selbst gefunden haben und sich nicht von Schule und Manier gängeln, sondern durch Natur, Gefühl und Wahrheit leiten lassen. Die folgende alfabetarische Aufzählung der bessern und besten Genremalerkräfte Deutschlands im 19. Jahrh. muss freilich noch manchen Braven aufführen, welcher sich in geistlähmenden Schulgleisen bewegt, aber in seiner Nähe wird immer ein Braverer stehen, der nicht in der Schule sitzen geblieben ist, sondern als künstlerisches Genie seine individuelle Schwungkraft als deutsches Grundrecht geltend macht.

Adam (Albrecht) in München, geb. 1786 zu Nördlingen, ein Hauptmeister im Kriegsgenre, aber auch Meister in jedem andern Lebensstück, wo dem Ross eine Hauptrolle zukommt. Zu den Genre-Erzeugnissen Adams, der freilich vornehmlich von seinen höhern geschichtlichen Schlachtstücken den Weltruhm hat, gehören ein Theil seiner Scenen aus dem russ. Feldzuge 1813, darunter die „Episode aus der Schlacht an der Moskwa", wo französische Kürassiere durch die Bresche eines Walles sprengen und die Infanterie im Sturmschritt folgt, ein interessantes Stück dramatischen Lebens von malerischer Wirkung; die Landschaft mit „ackernden Bauern"; der „Hufschmied" und der „Fuhrmann", zwei durch Franz Adam steingezeichnete Bilder; „Löwen mit ihrem Wärter", vom Meister selbst auf Stein gebracht; die „Malerwerkstatt", wo der Meister eben ein arabisches Ross abschildert, wobei seine Söhne Franz, Benno und Eugen mit zwei Griechen zugegensind; das „Jagdschloss, vor welchem Pferde und getödetes Wild sich befinden", 1848 ausgestellt, in den Thieren vortrefflich, aber von etwas nüchterner Gesammtwirkung. — Adam (Benno), Sohn und Schüler Albrechts, bekannt durch Bilder wie die „Rückkehr vom Viehmarkte." — l'Allemand (Fritz) in Wien. Von ihm Schlachtstücke grösseren und kleineren Maasstabes, die zwischen Geschichte und Genre schwanken, doch mehr letztem angehören. Diesem noch jungen Künstler, der seinen Scenen Bewegung und Leben zu geben versteht, wird eine günstige Zukunft profezeit. Gelegenheit zu Kriegsgenrestudien bietet ihm die ernste Gegenwart genug. — Altmann (Karl) in München, geb. 1800 zu Feuchtwangen, namhaft durch seine Lebensbilder aus dem bairischen Hochlande. — Amerling (Friedrich), geb. zu Wien 1803, berühmt als Effektkolorist im Porträt, aber auch bedeutend im Genre. Die Belvederegallerie besitzt Amerlings „Fischerknaben", der ruhend am Wasser sitzt und neben welchem die Angel und die Schuhe liegen, in deren einen er schon gefangene Fischchen gelegt hat. Einen „Zwiebelverkäufer" von Amerling kennt man durch Göhhausens Lithografie und „die Verwaisten" (beim Grafen Breuner in Wien) durch F. Herrs Stein-

druck. — Artaria (Matthias), ein in Düsseldorf gebildeter Mannheimer, Sohn des Karl Artaria, braver Genre- und namentlich Schlachtenmaler. Im J. 1847 sah man von ihm die „Verlesung eines Todesurtheils", welcher Gefängnissscene nur ein mehr zusammengehaltnes Licht und eine gebrochnere Färbung, mehr Einheit der Stimmung zwischen Stoff und Form gewünscht ward. — Baumann (Julius), Schüler von Kolbe in Berlin, fruchtbar in allerlei Genre.

Baumann-Jerichau (Elise), Gattin des Bildhauers Adolf Jerichau zu Rom, eine Meisterin ersten Ranges in der Schilderung des italischen Volksfrauenlebens. Ihr von Haus aus männlich kühnes, nunmehr zur schönsten sichersten Meisterschaft gediehenes Streben erzielt die Gestaltung des einfachen Lebensbildes zum Ausdruck des episch Grossartigen, soweit dies noch völlig im Bereich der Naturwahrheit liegt. Ihre Genreleistungen tragen daher einen Karakter, der dem Historischen und Monumentalen nachsteht, aber eben noch auf der Markscheide des Wirklichen und Ideellen die Lebenswahrheit, wenn auch in potenzirter Weise, getreulich ausspricht. Ein Musterbeleg dafür ist das grosse Bild, worin Elise Baumann das Brunnenleben der Weiber im römischen Gebirge schildert. Mit dem sichern Blicke des Genius erfasste die Künstlerin während ihres Aufenthaltes in dem einsamen Ariccia das eigenthümlich Grossartige, poetisch Erhabene, welches dieser kulturverlassenen, vielfach verwahrlosten Menschenwelt dennoch einen so wunderbaren Zauber, eine so imponirende Majestät verleiht, dass wir uns zuweilen in dieser Einsamkeit verfallner Gebirgsstädte, in dieser Einfachheit der ärmlichsten Lebenszustände von dem Geiste homerischer Dichtung angeweht fühlen. Elisabeth Baumann ergriff den glücklichsten Moment dieses Gebirgsfrauenlebens und bildete was sie mit grossem Auge gesehen zu einem Idyll aus, das uns wahrhaft wie ein homerisches anmuthet. Der öffentliche Brunnen im Nest oder Städtchen ist das Rathhaus der römischen Gebirgsweiber, denn da das Brunnenwasser durch eine oder zwei Metallröhren nur sparsam in die untergehaltnen Gefässe sprudelt, so bildet sich leicht zu allen Tagzeiten hier eine Gesellschaft schöpfender, wartender, verweilender Frauen und Mädchen, die natürlich auch Alles, was in Liebe und Hass, in Freud und Leid ihre enge Welt bewegt, hier besprechen und verhandeln. Solch eine Scene bietet das Baumannsche Bild. Es zeigt uns auf hochliegendem Freiplatze, an der Rückseite eines verfallenden Gebäudes, den Brunnen mit seiner steinernen Einfassung. Rohe Steintreppen führen hinan zu ihm, eine steinerne Balustrade schliesst die Hintergrundseite des Platzes ein. Ueber diese hinaus verliert sich der Blick in die rothbraune Ferne der Campagna und bis zum blauen Meerstreifen abwärts am äussersten Rande des Horizontes. Nichts Architektonisches sonst, keine Vegetation hält unsre Aufmerksamkeit ab, sich völlig und ungetheilt den Gestalten zuzuwenden, welche diesen Platz beleben. Ein halberwachsenes Mädchen, dass sich soeben mit dem gefüllten Kruge in beiden Händen entfernt, hat einer Frau Platz gemacht, die hoch und stattlich, doch in bequemer Stellung, die linke Hand mit jener unnachahmlich stolzen Grazie der römischen Gebirglerinnen in die Seite gestemmt, mit der Rechten ihren Krug den herabfliessenden Wasserstralen unterhält. Aber ihr Gesicht ist von ihrem Geschäfte abwärts und zurückgewandt. Nieder und gleichsam in sich hinein blickend scheint sie eine, wenn auch nur halbe Aufmerksamkeit den Worten einer alten Matrone zu leihen, welche an der entgegengesetzten linken Seite, sitzend und augenscheinlich etwas Bedeutendes erzählend, den Abschluss der ganzen Gruppe des Gemäldes bildet. In der Mitte um das Steinbassin herum stehen drei Frauengestalten. Die Eine, die am Tiefsten Zurückstehende, hat den Kopf behaglich auf den Henkel ihres auf dem Steinrande vor ihr stehenden Kruges gelehnt und lauscht aufmerksam auf die Worte der Alten. Minder aufmerksam ist die Zweite, welche mit der Linken das gefüllte Gefäss auf dem Haupte festhält und ihrem nur mit einem Fetzenhemde bekleideten Buben aus einer Schale zu trinken gibt. Aber als die Krone von Allen, in der Pracht und antiken Schönheit ihrer Figur nur mit der zuerst genannten Wasserschöpferin vergleichbar, erscheint die Dritte dicht daneben, welche im Fortschreiten begriffen ist. In dunkelrothem Gewande, mit beiden Kraftarmen das antike Wassergefäss auf dem Haupte haltend, ist diese Frauengestalt ganz das lebendig gewordene Bild einer antiken Kanefore. Frei und stolz blickt sie unter den schöngeschwungenen Brauen des ausdruckvollen Angesichtes hinab auf die Alte zu ihren Füssen, welche von einer neuen kühnen That des in die Berge geflohenen und Räuber gewordnen Camillo gegen die ihm auflauernden Carabinieri erzählt. Denn dieser Gefürchtete ist der Stolzen Geliebter; der aber, um dessentwillen er entflohen, weil er ihm aus Eifersucht und Zorneswuth das Messer ein wenig zu tief in die Brust gestossen, war der Bräutigam der ihr genüber an der Brunnenröhe stehenden Giustina. Doch weder die erzählende Alte noch die zuhörenden beiden andern Frauen kennen diesen Zusammenhang und ermessen dieses

Eindruck der Erzählung. Nur die zur Seite der Alten sitzende junge Frau schaut voll Mitleid auf die zuerst gedachte in sich versunkne Gestalt, und schliesst so den Ring des Ganzen durch diesen Bezug der Theilnahme verbindend in sich zusammen. An der Erde liegen halbnackte Kinder schlafend, denn der heisse Sommernachmittag neigt sich zum Abend. Die Sonne sinkt durch leisen Dunst- und Glutnebel dem Meere zu, und ihr voller warmer Schein spielt ruhig verklärend auf den edelsten Menschenbildern dieses ächt antik gefühlten Idylls. Die Gestalten dieses Bildes, das uns die italische Volksnatur in der vegetativen Ruhe ihres patriarchalischen Daseins so energisch vor Augen stellt, überschreiten fast das Maas der Lebensgrösse, denn das Einfachste, so mit grossem Blicke geschaut, musste solcher Anschauung gemäss auch mit Grossheit ins Aeussere treten. Diese Weiblichkeiten sind so edelgross, dass sie an die Urpoesie der Welt erinnern, und doch stellt sich in ihnen zugleich die lebensvollste Wirklichkeit und Wahrheit einer noch mit uns existirenden Gegenwart und Volksthümlichkeit dar; sie sind im Geiste und in der Wahrheit Römerinnen, weil sie in und mit dem Geiste der Wahrheit aufgefasst sind, mit einem Geiste, welcher durchaus (wir reden nicht vom Kolorit) an Rubensische Auffassung erinnert. Vollendet sah man dies Gemälde bei der Meisterin zu Rom im J. 1845. Das jüngste uns bekannt gewordne Meisterwerk der Elise Baumann ist ihre „Kampanierin mit dem Kinde", welches Bild die Berliner Ausst. 1848 schmückte. Es ist sehr einfach in der Composition, aber wiederum gross im Gedanken und lebensgross in den Verhältnissen. Der tiefe Gehalt dieser überaus anziehenden Mutterscene ist zugleich mit der gediegensten technischen Kraft zur Erscheinung gekommen, sodass dies Gemälde den Vollendungsschritt der Kunstkraft unsrer malenden Heroine bezeichnet. Alles ist hier in freier, breiter, pastoser Weise gemalt, aufs Sicherste und Greifbarste belebt und zugleich zu einer so energischen und tiefen malerischen Gesammtwirkung verschmolzen, dass man das Ganze nur einem Spagnoletto, einem Murillo zur Seite stellen möchte. „Es gibt", so bemerkte beiläufig ein Berliner Kritiker (T. L. S.), „in der Behandlung kaum etwas Verschiedneres als dies Bild und die kleinen Kabinetstücke von Friedrich Meyerheim, und doch stimmt es mit ihnen in dem eigentlichen Gehalte und in der Wirkung wundersam überein."

de Baux (Raymond) in Berlin, fruchtbar im Kriegsgenre etc. — v. Bayer (August) in Karlsruhe, zur Münchener Schule zählend, namhaft im Klostergenre, d. h. in würdig staffirten Klosterinsichten. Solche Werke des berühmten Bautenmalers sind: „die im Klostergange botanisirenden Trinitarier" (in der Arthaberschen Gemäldesamml. zu Döbling bei Wien), „die Feierstunde im Kloster" (bekannt durch Tröndlins Lithografie) etc. — Becker (Jakob) der Wormser, ein aus Düsseldorf datirender Meister zu Frankfurt am Main, den man einen deutschen Klassiker im idyllischen Genre nennen kann und der besonders in anziehenden Darstellungen aus dem hessischen Landleben unerschöpflich ist. Wir erinnern nur an berühmte Stücke wie die „unterbrochene Aernte" (Westerwälder Schnitter vom Gewitter überrascht, bekannt durch Steifensands Stich), der „blitzerschlagene Hirt", die „freudige Heimkehr hessischer Schnitter und Schnitterinnen, denen die Kinder entgegenkommen" etc. Weiteres über diesen grossen Lyriker unter unsern Volkschilderern ist in den Artikeln *Becker* und *Düsseldorf* nachzulesen. — Bendix (L.) in Berlin, ein nicht geringes Talent für das durch Karl Hübner begründete tendenziöse Genre. Von ihm auf der Berliner Ausst. 1848 eine „Auspfändung." — Benzon (G.), eine Düsseldorfer Malerkraft im ernsten Genre und in der Genrehistorie. Mit schaudererregender Wahrheit stellte derselbe „das letzte Geständniss eines sterbenden Missethäters" dar. — Blanc (Louis), ein Schönmaler aus der Düsseldorfer Schule, namhaft im poetischen Genre. Bekannt sind seine „angelnden Mädchen" und seine holdselige „Kirchgängerin." — Boser in Düsseldorf. Von ihm Porträtgenrestücke wie das „Vogelschiessen der Düsseldorfer Künstler" beim Konsul Böcker in Düsseldorf, welches Bild durch Hanfstengelschen Steindruck bekannt ist. — Buchner (Georg), geb. 1815 zu Nürnberg, eins der schönsten und tüchtigsten Talente seiner Vaterstadt, gebildet in dasiger Kunstschule 1830—37 und dann unter Kaulbach 1838 bis 1841, den er nach Italien begleitete. Aus dem J. 1837 datirt seine „Maid aus der Kölner Gegend, welche das Gewicht einer Traube prüft" (beim Stecher K. Meyer in Nürnberg); dann erschien die „Italiänerin am Brunnen", welche nach Hannover kam und von Buchner mehrmals wiederholt werden musste; die „Italiänerin mit ihrem Kinde" (bei Hrn. Pedulus in Stuttgart); der „römische Hirtenbube" (beim hess. Minister du Thil) und die „italische Familie", welche vom Stuttgarter Kunstvereine erworben ward. Mit seinem jüngsten Stücke, dem 1848 ausgestellten „Waldfräulein", spielt er ins Märchengenre. — Burggraf in Berlin. — Bürkel (Heinrich) in München, bedeutender Genrelandschafter. Von ihm z. B. eine Tyroler Morgenlandschaft

mit ruhenden Maulthiertreibern, ein Tyroler Wirthshaus, eine Heimkehr von der Bärenjagd im bairischen Hochlande, ein Transport römischer Briganten von Sbirren begleitet etc.

Catel (Franz) von Berlin, seit langen Jahren in Rom heimisch, ebenso talentvoll als Genremaler wie als Landschafter. Von ihm die reizende Genrelandschaft: Blick auf Amalfi mit der rückkehrenden Prozession im Vorgrunde. Zwei kleinere Catellana: eine „unterirdische Kapelle mit betenden Nonnen" und das „Innere einer Fischerhütte" befinden sich in der Thorwaldsenschen Sammlung zu Kopenhagen. — Cretius in Berlin. Von ihm die „Siesta" (das durch Lange's Steinzeichnung bekannte Gemälde beim Berl. Bankier Hirschfeld), die „auswandernde Griechenfamilie" etc. — Daege in Berlin, aus der Schule Wilhelm Wach's. Von ihm die Schilderung einer Mutter, eines wohlthätigen Mönchs etc., ersteres Bild beim Grafen Athanas Raczynski, letzteres bei der Fürstin von Liegnitz, jenes durch den Stich von Teichel, dieses durch die Steinzeichnung von Oldermann bekannt.

Danhauser (Josef), geb. 1805 zu Wien und gest. daselbst 1845, ein Hauptmeister im Karaktergenre, der Ruhm und Stolz der Wiener Genrekunst, über den bereits unser biogr. Art. gehandelt hat. Mit Danhauserschen Bildern ist besonders gesegnet die Arthabersche Samml. zu Oberdöbling bei Wien. — Dielmann (Friedr. Jakob) in Sachsenhausen bei Frankfurt, einer der ächtesten und fruchtbarsten Genrelandschafter, der gleich Jakob Becker seine Motive dem schönen Oberhessen entnimmt, wo ihn besonders der kräftige lebensfrohe Menschenschlag der auch trachtlich sehr malerischen Schwalmthaler anzieht. Vergl. die weitern Mittheilungen über den heitergemüthlichen Sachsenhäuser Meister in B. III. S. 293 f. — Disteli (Martin), geb. 1802 und gest. 1844 in Solothurn, zeitbedeutend im politisch-satirischen Schweizergenre, das er in Zeichnungen zu seinem berühmten Bilderkalender kultivirt hat.

Dräger von Koblenz (gest. 1833 in Rom), einer der grössten Koloristen unsers Jahrhunderts, Historienmaler und zugleich Meister im höhern Genre. Berühmt ist sein Mädchen mit der Laute, das 1830 zu Rom vollendete Bild, dessen auch Erwin Speckter in Briefen aus jener Zeit gedenkt. Die Lautistin erscheint als sitzende Halbfigur in dunkelrothseidnem Kleide und wird beinahe ganz von hinten geschaut; ihr Kopf jedoch ist so umgewandt, dass man zwei Drittel vom Profile sieht. Sie scheint ihre Laute zu stimmen und darnach zu horchen. Der ganze Hintergrund ist eine Landschaft, in der ein Orangenbaum ihr zunächst steht. Die Auffassung in Kopf und Ausdruck ist ein klein wenig hässlich, aber auch nur darin, sonst sind alle Formen, vorzüglich Nacken und Hals, wie das Haar und auch die Landschaft grossartig, schön und graziös gezeichnet, und das Kolorit ist ein ächt Tizianisches. Dabei ist nichts ängstlich hervorgesucht, sondern Alles edel, frei und gross behandelt, keck und breit gemalt. (Einen guten Stich nach diesem Bilde liess der Leipziger Kunstverein als Vereinsblatt für 1842 erscheinen.) — Dyk (Hermann) in München, Humorist.

Ebers (Emil) in Breslau, aus der Düsseldorfer Schule, gibt uns Bilder des Seelebens, die durch ihre gehaltene Energie ihren Eindruck nicht verfehlen. Auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 war anziehend sein „Rettungsfloss", welches Bild lebendig und überzeugend die Freude einer Schiffsmannschaft schildert, welche auf offnem Meere dem Untergange preisgegeben von ihrem aus Trümmern zusammengeflickten Flosse aus ein Schiff in der Ferne erblickt. Auf der Ausst. zu Berlin 1848 begegnete man drei Stücken dieses Seemalers. Das grössere vergegenwärtigte die „Emeute auf einer Brigg." Dies ist eine Darstellung voll rüstigen sprechenden Lebens, den trefflichsten Kapiteln in den Erzählungen eines Cooper vergleichbar. Fehlt es dem Bilde in Etwas an künstlerischer Totalität, so entschädigt es uns dafür durch die anschauliche Bestimmtheit, womit der Gegenstand vorgetragen ist, und durch die glückliche Wahl des Momentes, der als Gipfelpunkt des bedrohlichen Ereignisses zugleich das Vorher und Nachher klar überschauen lässt. Die beiden andern mitausgestellten Bilder, „hohe" und „stille See", waren Gegenstücke; in dem einen sieht man den alten Schiffer mit seinem Sohn in der Barke, die Sturzwellen mit sicherer Kraft durchschneidend; in dem andern die Schifferin mit den spielenden Kindern am Ufer. Von Ebers' frühern Leistungen vermeldet die ihn betreffende Stelle im Art. *Düsseldorf.* — Eckert (H. A.) in München. Von ihm Bilder wie der „Kampf mit Wilddieben" und der „Jäger auf der Hühnerjagd", welche durch Steinzeichnungen bekannt sind. — Elb in Dresden, geschätzt in Kabinetstücken, welche „Winzermädchen" vorführen. — Ellenrieder (Maria) in Konstanz, Meisterin im frommen Kindergenre. — Elsholz (Ludwig) in Berlin, bedeutend und beliebt in kriegerischen, bürgerlichen und ländlichen Scenen, vornehmlich fruchtbar im Kriegsgenre. — Embde in Kassel, namhaft im hessischen Mädchen- und Kinder-Idyll. Seine Bilder

sprechen stets durch unbefangene Naturauffassung, durch weiche Zeichnung und lichte Färbung an, wenn sie auch nicht immer sehr bedeutend sind. Näheres über den Meister besagt der biogr. Art. — Engel in München, bekannt durch Bilder aus dem oberhessischen Volksleben. — Engelhart (Andreas) in Nürnberg, geb. 1801, gebildet unter Haller v. Hallerstein, vornehmlich bekannt durch seine in Oel ausgeführten netten ergetzlichen Randbildchen zu den Nürnbergereien des Volksdichters Grübel. Dieselben entstanden um 1843 und sind im Landauerbrüderhause zu sehen. — Enhuber in München, ein namhaftes Talent, von dem man z. B. die treffliche Schilderung einer „Kriegerfamilie" hat. — Esperstädt in Berlin. Von ihm zwei Stücke in der Samml. des Königs von Preussen: „die Beichte" und „bairische Mädchen, welche eine Brautkrone aussuchen" (beide lithografirt durch K. Wildt). — Evers (Anton Clemens Albrecht) in München, geb. 1802 bei Hildesheim. Von ihm Kinder und Erwachsene auf dem Eise, Fischerfamilien, Spielende, Kirchgänger, auch altdeutsche Genrehistorien. In seinen Scenen paart sich grosse Lebendigkeit mit sorgsamer Ausführung. — Eybel (Adolf) in Berlin, geb. das. 1808. — Eybl (Franz) in Wien, geb. 1806.

Fay (Josef) in Köln, ein schönes Talent für das romantische Genre, wie z. B. sein durch Léon Noëls Steinzeichnung bekanntes Gretchen vor dem Madonnenbilde beweist. Von seinen übrigen immer tüchtig gemalten Bildern aus der Genresfäre zeichnen wir das kleine Kabinetstück an, welches eine italische „Fontänengrotte mit zum Bade sich anschickenden Mädchen" darstellt. — Fendi (Peter), ein sehr gediegener Wiener Volksmaler, aus dessen herzansprechenden Stücken ein wahrhaft kindliches Gemüth spricht. Eine schöne Anzahl von Bildern dieses anmuthenden Genremeisters sieht man in der Arthaberschen Samml. zu Wien, darunter z. B. die arme fleissige Mutter mit ihrem Kinderpärchen im Dachstübchen, welches Bild Benedetti für den österreich. Kunstverein gestochen hat. Ueber alles Weitere berichtet der biografische Art. F. — Feuer-Müller, s. Melchior Müller. — Fielgraf (Karl), ein Berliner, der seine Bildung in Düsseldorf vollendete. Er ist Schönmaler, aber auch geistreicher Entwerfer. Zu seinen Hauptstücken gehört die „geistlich getröstete Kranke." — Fischbach (Johann), geb. 1797 zu Gravenegg in Niederösterreich, namhaft als Genrelandschafter. Von ihm der „Kirchhof mit Mönch, Mädchen und Greis" (das durch die Steinzeichnung von Heinerich bekannte Bild) und der „Streit des Bauerknabens und Mädchens um einen Vogel" mit Aussicht auf die Donau (ein in die Wiener Belvederegallerie aufgenommenes Bild aus dem J. 1830).

Flüggen (Gispert) in München, ein Hauptmeister im zeitgeistigen Genre, in tendenziösen Karakterstücken. Von seinen zeitgemässen Schilderungen nennen wir zunächst die „Entscheidung eines Civilprozesses nach öffentlichem Rechtsverfahren." In der Mitte und Tiefe des Bildes sieht man auf erhöhtem Raume die theils sich entfernenden, theils noch sich gegenseitig verabschiedenden Richter und einige wahrscheinlich an Berechnungen und Kopiaturen noch arbeitende Schreiber; kurz — die Sitzung ist aufgehoben. Im Vorgrunde befinden sich zu beiden Seiten die abgeurteilten Parteien. Der Betrachter ist sofort für die Gewinnende gewonnen, denn hier spricht das Recht aus jeder Miene und man dankt dem jungen Anwalte mit der Frau des Prozessführers für seine Thätigkeit, seinen Verstand und sein Herz, und wünscht ihm das der hübschen Tochter neben dem Vater, wenn es noch frei ist. Die verlierende Partei dagegen sieht sehr hochmüthig und übelwollend aus, und ihr Sachwalter, der sich mit vielen Bücklingen entschuldigt, erhält zu den ihn treffenden Zornblicken noch einen Dummkopf zur Dreingabe. Das Kostüm ist, wie es bei einem solchen ans Lustspiel streifenden Karakterbilde am Passendsten sein mag, das bunte Roccoco mit Perrücken und Haarbeuteln, was indess bei der gewinnenden Partei so gemässigt angewandt ist, dass man auf dieser Seite schon die nachfolgende Zeit zu erkennen meint, welcher denn ohnehin der Sieg geworden ist. (Das Bild befindet sich beim Fabrikbesitzer Jakobs in Potsdam.) In einem andern Zeitstücke Flüggens ist der tendenziöse Karakter zu einer höhern poetisch-dramatischen Entwickelung gesteigert. Wir meinen die Schilderung der „erbschleichenden Jesuiten", wovon der Art. über den Künstler bereits hinreichende Kunde gegeben hat. Dies Bild verdiente die allgemeine Aufmerksamkeit durch das Geistreiche der Composition, liess jedoch eine andre Durchführung wünschen. Der Berliner Kritik z. B. wollte es nicht ganz gefallen, dass, während Eugène Sue in seinem ewigen Juden doch nur einen Pater Rodin gezeichnet und daneben zugleich sehr abweichende Ideale jesuitischer Meisterschaft aufgestellt hat, in Flüggens Gemälde drei Rodins nebeneinander erscheinen, die nur durch geringe Modifikationen verschieden sind. Uebrigens vermisste man die eigentliche malerische Durchbildung, die man allenfalls in den Nebendingen gelten liess, während man in den Hauptsachen, in den Personen und zumal in der Karna-

der beim Haltmachen im Dorfe von den mitleidigen Bauern erfrischt wird). — Fues von Tübingen, gest. 1836 als Professor an der Nürnberger Kunstschule, tüchtig im romantischen und niedern Genre. — Fürstenberg (Solly) von Berlin, ein Düsseldorfer, bekannt durch seine „Wahrsagerin." — Gauermann (Jakob und Friedrich), Vater und Sohn, erster allbekannt als Begründer der österreichischen Gebirglerstücke, vornehmlich der steirischen Aelplerscenen; letzter berühmt im Jagdgenre, wo freilich das Edelwild, und in ländlichen Stücken, wo das Nutzvieh oft noch glänzender ist als die immer auch meisterhafte Menschenschilderung. Vergl. übrigens die betr. Kunstartikel. — Geiger (Peter J. N.), namhafter Genrehistorienzeichner. — Gensler (Jakob und Martin), die Hamburger Gebrüder, deren nordalbingische Lebensbilder von anziehender Naivetät sind. — Georgi (Friedrich Traugott), geb. 1780 in der sächsichen Bergstadt Schwarzenberg, ein kräftiger Schilderer des wirklichen Lebens, der die Köpfe sehr zu karakterisiren weiss. — Geselschap (Eduard), geb. 1812 zu Wesel, gewandt in naiven Darstellungen, Kindergruppen etc., auch im Lichteffektgenre. — Geyer in Augsburg, bedeutsam im Karaktergenre. Ein berühmtes Gemälde ist sein „ärztliches Consilium" (steingezeichnet durch J. Wölffle), welches als eine Perle heutiger Lebensmalerei in der Privatgallerie des Königs von Baiern glänzt. Ausgezeichnet ist auch sein „Kindtaufschmaus", den Franz Hanfstängl für den Münchner Kunstverein steingezeichnet hat (Blatt pro 1846). Ein früheres Bild: „die Menagerie", im Besitze des Dr. Müller zu Leipzig, kennt man durch die Steinzeichnung von H. Kohler (Augsb. K.-V.-Blatt). — Gonne, ein bedeutender Dresdner Genremeister. — Götzloff von Dresden, geb. 1803, einer der fleissigsten und trefflichsten Meister auf dem immer dankbaren Gebiete der italischen Genrelandschaft. Er befindet sich seit 1823 in Italien. Die grösste Anzahl seiner Bilder datirt aus Neapel, wo er seit länger denn zwanzig Jahren lebt und als liebenswürdiger Gastfreund sein Haus zum Sammelpunkt aller Fremden, besonders deutscher Landsleute, gemacht hat. — Grashoff (Otto) von Köln, sehr namhaft durch seine „russischen Pilger" etc. — Greven (Anton) in Düsseldorf, bekannt durch romantische Genrestücke. — Grothaus (H.): Abendgebet der Schnitter. — Grothe (Kristian) von Tempelhof, Schüler Kolbe's in Berlin. Von ihm „spielende Kinder" etc. — Grund (J.) von Wien, Hofmaler zu Karlsruhe, der mit feinem zarten Pinsel zwar vornehmlich im Bildniss, aber daneben auch im Genre glänzt. In der Gall. zu Gotha sieht man seinen „kleinen Savoyarden", den das Galleriewerk von Clauder steingezeichnet bringt. — Grüner (Eduard). — Hantzsch (Kristian) in Dresden, fruchtbar im Kindergenre, das er mit niederländischer Sorgfalt bearbeitet. 1834 rühmte man seine sächsische Bauernstube, wo die bebrillte Grossmutter sich mit dem Enkelchen beschäftigt und dessen ersten Zahn entdeckt. Später sah man von ihm die „Dorfschule" und das durch Zöllner und Grünewald steingezeichnete Bild: „Jugend hat keine Tugend." — Hartmann (Matthias Kristof, 1791 — 1839), ein bei Fues gebildeter Nürnberger, der im niedern Genre, namentlich in „Judenscenen", sehr heimisch war. In der Samml. des Hrn. Hanff zu Nürnberg sieht man das Aquarellstück aus dem J. 1830: wie Fischelguschel seiner Kala ein Ständchen auf der Mundharmonika bringt und vom Vater Mosche belauscht wird. Aus dem J. 1827 datirt sein betender Veitel Itzig im Sterbehemde. Diese Aquarellzeichnung befindet sich nebst andern Hartmannschen (einer im Predigtbuch lesenden Bauernfrau, einer vor ihrer Milchsuppe betenden Bäurin und einem mit Bleisoldaten spielenden Kinde aus den J. 1826 und 27) bei Hrn. Hertel in Nürnberg.

Hasenclever (Peter), ein Hauptmeister unter den Düsseldorfer Lebensmalern, den wir bereits im Art. *Düsseldorf* besprochen haben. Seine absonderlichen Karakterbilder schildern das wohlhäbige rheinische Bürgerthum beim Zeitunglesen, beim Schachspiel und gar zu gern beim süssen Weine. Die jüngste seiner Variationen des Thema's: „Sie sind voll süssen Weines" (1848) stellt das Innere eines Weinkellers dar. Eine reiche Gesellschaft von ältern und jüngern Männern, sehr würdige Herren, ehrbare Geschäftsleute und lockere Luftici durcheinander, hat zwischen den Stückfässern Platz genommen und ist, ein Jeder auf seine Manier, mit der Prüfung irgend eines sonderlichen Gewächses beschäftigt. Das Licht des Küfners erhellt diese trauliche Runde, während einerseits die Treppe herab, auf der Einer mit sehr unsichern Schritten emporwankt, andrerseits durch das Kellerfenster, unter dem Zwei um das ernste Studium der Uebrigen unbekümmert Brüderschaft trinken, ein Schimmer des Taglichtes einfällt. Das Bild hat durchweg eine frappante Lebendigkeit und zugleich, bei jenen verschiedenartigen Lichtwirkungen, eine interessante und vortrefflich durchgeführte malerische Haltung. „Wir sehen", schreibt der fein urtheilende T. L. S. in Berlin, „dem Geschäft der Versammelten mit stiller Freude zu, aber — wir halten es bei allen Vorzügen des Bildes doch nicht lange aus. All dies Gesich-

terschneiden, rechts und links und vorn und hinten, will gar nicht aufhören; wir fühlen uns unheimlich; wir meinen zuletzt, wir befänden uns gar in einem Irrenhause. Es ist ein eigen Ding mit dem Humor in der Kunst; ich glaube, er bedarf einer sehr gehaltvollen Unterlage." — Heicke in Wien, Genrelandschafter aus Friedr. Gauermanns Schule. — Heideck, gen. *Heidegger*, bairischer General, geb. 1788 zu Saaralben in Lothringen. Lebendiger Schilderer erlebter kriegerischer und ländlicher Scenen in Deutschland, Spanien, Italien und Griechenland, zugleich treuer Auffasser des Landschaftlichen und Klimatischen, wie des Nationaltypischen in Gestalten und Trachten. Der Bankier Eichthal besitzt von ihm „die nach einem Streifzuge in die Ruine eines alten Schlosses heimgekehrte Guerilla", der Herzog v. Leuchtenberg einen „Angriff französischer Kürassiere", der Konsul Wagner in Berlin die „Karawane bei den Tempelruinen von Korinth", welche Bilder durch Steinzeichnungen von Fr. Hohe bekannt sind. Heideck selbst lithografirte für Kohlers Münchner Album eine „Soldatenscene auf dem Marsche." — Heidenreich in Berlin. — Heine (Wilhelm) von Bremen, namhaft durch ein Karakterstück: „die Zuchthäusler in der Kirche." Vergl. den Art. *Düsseldorf*, Bd. III. S. 300. — Heinrich (Filipp) in München. Von ihm „die drei spielenden Kinder", welche K. Heindel steingezeichnet hat. — E. Heinzmann, bekannt durch Münchner Marktscenen. — Hellwig, ein Preusse, der sich durch ein „musikalisches Trio" Aufmerksamkeit errang. — Henning (Adolf) zu Berlin, bekannt durch kostümliches und porträtliches Genre. Von ihm z. B. ein „griechischer Geistlicher, der mit einem Chorknaben sich zur Messe begibt"; ein „armenischer Priester im Moment des Weihwassernehmens"; ein „italisches Mädchen bei der Toilette" und „betende Frauen mit ihren Kindern" (in der Samml. des Königs v. Preussen).

Hess (Peter, Heinrich und Karl) in München. Heinrich Hess, der seine Berühmtheit auf dem Historienfelde hat, ist hier nur einiger Bilder wegen anzuführen, die sich als Genrehistorien ausweisen und Schilderungen religiösen Lebens zu nennen sind. Hieher gehören seine bewegte „Synagoge" (in der Thorwaldsenschen Samml.), die „Judenbekehrung in Rom" (steingezeichnet durch Guise) und die „römischen Pilger" (bekannt durch Hanfstängl's Lithografie, Münchner K.-V.-Blatt). Diesem seinem frommschaffenden Bruder steht Peter Hess als entschiedner Profaner genüber, der als Stern erster Grösse in Spiegelbildern der frischesten Wirklichkeit und vornehmlich des Lebens auf dem Kriegsfusse glänzt. Bereits hat Meister Peter bald drei Jahrzehnte hindurch seine Höhe behauptet in jedem Betracht, welcher in der Künstlergeschichte so seltene Fall wol sattsam beweist, dass die Kraft seines Talents eine urgesunde ist. Seine Scenenmalerei zieht ihre Hauptnahrung zunächst aus den Kämpfen der Napoleonischen Zeit. Baiern und Tyroler, Franzosen, Oesterreicher und Russen sind die Völkerschaften, die unser viel in der Welt gewesener Meister nach den Erlebnissen und Erinnerungen seiner Jugend in Scene bringt. Herrlichen Stoff hat ihm sodann der hellenische Freiheitskampf und Griechenlands staatliche Wiedergeburt geboten. Wie Russland zur Zeit des tragischen Feldzuges der Franzosen, so ist Hellas zur Zeit seiner Verjüngung das ergiebigste Feld unsers Kriegsgenremeisters. Die Formate seiner Bilder gehen vom Bescheidenen bis zum Ausserordentlichen und er zeigt sich in Gedanken und Ausführung wie im Kleinen so auch im Grossen gross. Unter seinen Vorzügen steht obenan die Gabe, die eigenthümlichen nationalen Züge mit einer Schärfe aufzufassen und mit einer Sicherheit und Wahrheit wiederzugeben, wie von den Neuern Keiner, und zwar so, dass die volksthümlichen Züge nicht etwa die individuellen verdecken, sondern wirklich erst eine scheinbar unerschöpfliche Fülle von Individualitäten zur Entwicklung bringen. Ein zweiter Vorzug besteht in der ausserordentlichen Wirkung, welche Peter Hess selbst mit ganz kleinen Figuren hervorbringt; so wahr ist seine Darstellung, so empfunden jede Bewegung, so lebendig der Ausdruck in Allem, dass uns an den sinnlichen Maasstab nichts erinnert und wir vor der Wirklichkeit stehen. Endlich steht diesem Meister zu alledem eine Technik zu Gebote, welche die schwierigsten Aufgaben mit Leichtigkeit und Anmuth löst, und während ein feines Gefühl über Licht, Stärke, Durchsichtigkeit und Flüssigkeit der Farben und freie breite Formengebung gebietet, dient ein bewundernswürdig scharfes Auge und eine sichere feste Hand der genauesten Ausführung bis in die kleinsten Theile. Aufs Glänzendste zeigten sich all diese Vorzüge wiederum in kleinen Scenen aus Russland, womit der Meister die jüngste Münchener Ausstellung (1848) bedachte. Der Jüngste der berühmten Gebrüder, Karl Hess, hat sich mit Vorliebe dem landschaftlichen Genre gewidmet, das er mit tiefgemüthlichem Sinne bearbeitet. Er ist ein edler Darsteller des friedlichen Naturlebens; die Mehrzahl seiner Bilder sind Hirtenstücke aus dem bairischen Hochlande, ächte Bergidyllen, wo Menschen, Vieh und Natur in den glücklichsten Beziehungen stehen. Indess hat sich

Karl Hess auch weiter verstiegen, z. B. zur Schilderung orientalischer Volkszustände. — Hess (Hieronymus) der Basler, geb. 1799, zeigt in Aquarellen sein entschiednes Talent für das gemüthliche und burleske Genre. — Heubel (Alexander) von Riga, der unter Wilh. Schadow sich gebildet und neben der Historie auch Genre bearbeitet hat.

Hildebrandt (Eduard) der Berliner, ein ausgezeichneter Meister in Naturlebensbildern. In seiner karakteristischen Auffassung des Landschaftlichen zum Leben bekundet er sich als ächtesten Genrelandschafter, bei dem nicht die Landschaft nur des Genre halber oder das Genre nur der Landschaft wegen da ist, sondern bei welchem eins das andre ergänzt und beide eins in eins sind. Ed. Hildebrandt ergeht sich gern in ruhiger Landschaft oder am Seestrande, um glückliche fröhliche Menschen zu treffen, und diese Gemüthlichkeit seiner Gruppen ist es eben, die seinen Bildern eine plastische Ruhe, eine wirklich harmonische Pause verleiht, welche den Geist zu stillem Sinnen treibt, ihn beruhigt und beglückt. Aus diesem Grunde verweilt man länger vor den Bildern dieses Künstlers, man fühlt sich gehalten und weiss das Warum erst dann, wenn man die Stimmung beobachtet und prüft, die dieselben in uns hervorriefen. Die Originalität der Hildebrandtschen Bilder ist eine indirekte. Auf den ersten Blick scheint es, als hätten wir dies und jenes auch schon früher gesehn. Und so ist es auch. Der Reiz der Bilder liegt in der Naturtreue, in Dem was wir Alle kennen. Holländische Dörfer, bäurisches Leben, Dorfkinder, Pferde, dabei alte Landleute im Friesrock die Pfeife schmauchend, dies sind die einfachen Naturmotive, während Winter und Schneewetter, Abendröthe oder ein lächelnder Tag die Gruppe landschaftlich umgibt. Dann sehen wir uns ans Meergestade versetzt: See, Wind und Wetter wehen und drohen, währen Schiffe und Takelwerk, Fang und Fischgeräthe, Schiffer in Blousen und Fischersleute, ächte Naturmenschen, das zusammenstimmende Genre in den Naturmoment bringen, wodurch nun wiederum keine neu scheinende Scene, aber ein durch Selbstverständlichkeit anheimelndes Stück gewohnten Naturlebens unserm Auge entgegentritt. Im J. 1844 segelte H. nach Brasilien, von wo er nach siebenmonatlichem Aufenthalte sechs Mappen voll Oel- und Aquarellskizzen nach Newyork und von da nach London gebracht hat. Weitere Mitth. s. im Künstlerartikel. — Hildebrandt (Theodor) der Stettiner, der zu Düsseldorfs Ruhme lebt, hat sich nicht nur im Porträt- und romantischen Geschichtsfache, sondern auch in verschiednem Genre vortrefflich gezeigt. Besonders ist es das Kinderstück, worin man ihn als einen der grössten Meister betrachtet. Wir erinnern an seine betenden Chorknaben, an das Knäbchen des Kriegers, an das Enkelchen, welchem die Grossmutter Märlein erzählt, an die Kinder im Kahne und an das sehr heitere, im Lichteffekt originell durchgeführte Bild der Kristbescheerung, wo die Kinder des Momentes gewärtig sind, da die Glasthür, wodurch sie den leuchtenden Kristbaum im anstossenden Zimmer erblicken, aufgehen soll. Vergl. übrigens den Art. *Düsseldorf*, S. 272 f. — Holbein (Eduard) in Berlin, aus der Schule von Begas, ein gediegener Genreromantiker. — Holthausen in Düsseldorf, bekannt durch seinen Raucher, den Loeillot de Mars steingezeichnet hat. — Hopfgarten (August, der Berliner aus Wach's Schule, und Bodo, der Breslauer aus der Schule des düsseldorfischen Hildebrandt), Genreromantiker. — Hornung, Geschicht- und Genremaler zu Genf, in dessen Bildern reizende Färbung und ächt niederländisches Helldunkel herrscht. Man hat von ihm murilloisirende Stücke wie die schmausenden „Savoyarden", „Schulbuben" u. dergl. Vielfach besprochen ward ein kleines Genregemälde Hornungs, das in den J. 1847 und 48 auf den Ausstellungen in Genf und Lyon zu sehen war. Es ist ein „wohlthätiger lustiger Schuster", dessen Corpus so gross und stark ist, dass er in seiner Bude unmöglich aufstehen könnte, ohne mit dem Kopfe das Dach zu durchbrechen. Dass der Künstler dies fürchten lässt, ist eben der feine Humor des Stücks. — Hosemann (Theodor) in Berlin, allbekannt als gewandter Illustrator, auch geschätzter Maler im niedern und komischen Genrebereiche. Von seinen immer einen angenehmen Zimmerschmuck abgebenden Bildern nennen wir nur „die drei Musikanten", welches Stück er selbst durch Stahlstich vervielfältigt hat (Berl. K.-V.-Blatt), und das Aquarell: „der alte Harfenspieler im Harzgebirge." Die Fruchtbarkeit seiner von witzberlinischem Geiste geleiteten Hand bekundet sich in den männiglich beliebten Holzschnittzeichnungen für Zeitliteratur, sowie in seinen radirten und steingezeichneten Genrebildern, wo überall jene volksblütige Ader hervortritt, die ihn zum trefflichsten Bildermann der preussischen „Intelljenz" und der „jrossbärtigen Dagesschriftstellerei" macht. — Hoyoll (Peter) von Breslau, in Düsseldorf gebildet, bekannt durch galante und tendenzlose Stücke, wie die drei Küsse, die Braut vor der Trauung, die Erstürmung eines Bäckerladens. Letztes Bild, 1848 ausgestellt, ist frei und tüchtig behandelt und mahnt durch seinen wehthuenden Stoff an das Berliner Missverständniss.

Hübner (Karl) aus Königsberg in Preussen, einer der gesundesten Düsseldorfer, bedeutend in heitern Scenen und berühmt im sogen. Tendenzgenre, das er im letzten Jahrzehnt vor der dritten französischen und ersten deutschen Revolution begründet und mit glänzender Malerkraft zur Geltung gebracht hat. Aus seiner ersten Düsseldorfer Zeit datiren komische Stücke wie „der zerbrochene Krug", wo der Grimm des Alten und die Angst des Jungen sich unvergleichlich ausdrücken, und 1844 erschien noch „der neue Lehrbursch", das heitere Karakterbild eines Bauers, der seinen Sohn zu einem Hufschmied in die Lehre bringt. Allbekannt sind seine Tendenzgemälde: die Schilderung empörender Ausübung des feudalen „Jagdrechts" (in der Arthaberschen Gall. zu Wien, steingezeichnet durch K. Wildt), das ausdrucksvolle ergreifende Bild der „schlesischen Weber" vom J. 1844 (ebendaselbst, auch von dems. Steinzeichner vervielfältigt), über welche vormärzliche Druckscene im Art. *Düsseldorf* ausführlich berichtet worden, und die 1848, im Durchbruchsjahre aller Tendenzen, ausgestellte „Auspfändung." Letztes Stück, ein grosses Gemälde von unheimlicher Wirkung, zeigt uns das Innre des Hauses einer armen Familie, aus deren Gesichtern aufs Deutlichste zu lesen ist, dass sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit gerathen ist. Schergen der Gerechtigkeit durchwühlen die Winkel des Hauses, um den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; der Chef dieser Vollstrecker des gesetzlichen Buchstabens ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten meffistofelischen Hohnes. Das Bild ist durchweg gediegen und mit schlagender Lebendigkeit gemalt, aber grade je meisterhafter hier ein herzpressender Stoff vom Pinsel vorgetragen ist, um so entsetzlicher wirkt er. Dieser Schilderung fehlt, was einer solchen Scene zum weiterwirkenden Kunstwerk noththut, das Versöhnende, die höhere Gerechtigkeit. Des Künstlers Absicht war es freilich, in seinem Bilde die Abgründe des Elends unmittelbar darzulegen, um damit aufs Nachdrücklichste zur Abhilfe aufzufordern. Ein Werk aber, das die jammervollste Zerrissenheit menschlichen Daseins mit geflissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Conflikles zum Gegenstande hat, wirkt auf den Betrachter nicht erkräftigend und erhebend, nur bedrückend und schreckend. Sehr richtig bemerkt ein Berliner Beurtheiler dieses Bildes: „Dazu (zur Abhilfe des Elends aufzufordern) genügt ein einfaches, aus dem Herzen gesprochnes Wort; dazu (dem Elende abzuhelfen) gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur grössern Gesammtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thörig wär' es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen. Wir sind hier bei dem äussersten Extreme des Realismus in der Kunst angelangt und sehen, dass er in solcher Anwendung auf dem schönsten Wege ist, ausserkünstlerischen Zwecken ebenso gehorsam zu dienen, wie es die conventionelle Symbolik in ihrer Weise gethan." — Hummel (Eugen) in Wien, namhaft durch sein Salonstück: „die Braut wider Willen."

Jacobi (Otto Reinhold) von Königsberg, ein achtbarer Genrelandschafter unter den Düsseldorfern. — Jakob (Isaak) von Berlin, ebenfalls in Düsseldorf gebildet, ein erfreuliches Talent im Mädchen- und Kindergenre. — Jakobs (Emil) von Gotha, Sohn des berühmten Hellenisten Friedrich Jakobs, geb. 1800, gebildet in München und Rom, ein edler Meister im historisch gefassten griechischen und morgenländischen Genre, der sich besonders auf graziöse Wiedergebung des weiblichen Körpers und auf schöne Behandlung des männlichen Jugendkörpers versteht. Wir erinnern an sein „Griechenmädchen mit der Zither" (lebensgrosse Halbgestalt von grosser Zartheit und Schönheit), an seine „Odaliske" in verschiednen Situationen (einmal als Märchenerzählerin ihres Sultans, das durch K. Fischer und durch Hanfstängl steingezeichnete Gemälde im Königsberger Museum, dann als vom Sultan überraschte Geliebte, das durch Clauder steingezeichnete Bild), an seine neugriechischen Scenen etc. Sein malerisches Wahrzeichen ist ein rothschimmernder Ton. — Jordan (Rudolf) von Potsdam, einer der gesundesten Düsseldorfer, allbekannt durch seine Helgoländer Scenen: der „Heirathsantrag" (beim Konsul Wagener in Berlin), das „Lootsenexamen" (beim Bankier Hellborn ebenda) und das „Sturmläuten." In letztem reich componirten, nur in der Farbe etwas unklaren Bilde erscheinen vorn die Dünen und ein Damm mit Hütten, an der Seite und im Hintergrunde das Meer mit einem rauchenden Schiffe; der Himmel ist rabenfinster und die Sturmglocke wird geläutet; da stürzen verschiedene Menschengruppen aus den Häusern: eine Mutter nimmt rührenden Abschied von ihrem Knaben, der vom Vater mit zur Hülfleistung fortgezogen wird; dort begleitet ein rüstiges Mädchen den Geliebten; hier eilt ein Mann fort, und seine junge Gattin mit dem Säugling auf dem Arme schaut ihm voll Sorge und Angst nach; zuletzt noch ein eilfertiger Mann, der mit dem Binden seiner Schuhe zu Hause nicht fertig geworden ist und nun im Laufe das Versäumte nachzuholen strebt.

Ein kühner Vorwurf, die Eile in einem Bilde zu versinnlichen, aber der scharfsinnige Künstler hat ihn zu lösen gewusst. Noch heute führt Jordan fort in seiner gewohnten tüchtigen Weise Scenen des Schifferlebens an der Nordseeküste zu bringen. Dieser rüstige Künstler, dem nichts ferner liegt als moderne Sentimentalität, wirkt stets erfreulich. Unter der Anzahl Jordanscher Bilder, welche die Berliner Ausst. 1848 brachte, waren besonders anziehend zwei kleinere Stücke. Das eine schildert „stumme Liebe" und stellt ein junges Paar vor, das in der Küche oder beim Kamine einander genübersitzt und vor lauter nachdrücklicher Verlegenheit das Wort zur gegenseitigen Erklärung gar nicht finden kann. Das andre schildert „Vaterfreuden" und führt uns in die Wohnstube eines Schifferhauses. Bei beiden Bildern ist, was man ihnen nicht zum kleinsten Verdienst anrechnet, das gemüthlich Beschränkte der Wohnungen sammt allem Zubehöre vortrefflich durchgeführt und in gediegner malerischer Haltung zu einer ächt künstlerischen Wirkung gesteigert.

Kaltenmoser in München, ein Hauptmeister in der Volkschilderung, der es besonders auf die Schwarzwälder abgesehen hat. Seine Scenen zeichnen sich durch ungemein sorgfältige Ausführung der hie und da fast zu plastischen Gestalten und Beigaben aus. Seine „Schwarzwälder Bauernstube", die 1848 zur Ausstellung gekommen, fesselt durch die Innigkeit, mit welcher der Künstler sich in seinen Gegenstand versenkt, durch die Liebenswürdigkeit seiner Menschen und die Anspruchlosigkeit, mit der sie handelnd auftreten; doch wird hier der Genuss am Bilde durch den äussersten Fleiss der Ausführung fast gefährdet. Ein früheres Bild Kaltenmosers, das J. Bauer steingezeichnet hat, schildert den „Tanz beim Scheibenschiessen." — Kaselowsky von Potsdam, unter Wilh. Hensel in Berlin gebildet, bekannt durch Genrestücke aus der romantischen Sfäre. — Kaufmann (Hermann) von Hamburg, geb. 1808, gebildet in München 1827—32, ein trefflicher Maler karakteristischer Scenen lebendigsten Volkslebens. — Kersting: Kindergenre. — Kirchhoff: Kriegsgenre u. a. G. — Kirchmair (Josef): Jagdgenre. — Kirner (Johann Baptist) von Furtwangen in Baden, geb. 1806, ein Münchener Hauptmeister in allerlei Volkstücken. Von ihm der „Schweizergrenadier, der von der Julirevolution erzählt" (das durch Bodmer steingezeichnete Bild beim Grossherzog von Baden), die „spielenden Kinder römischer Hirten" (das bei Fr. Hohe befindliche und vom Besitzer lithografirte Bild), die „ländliche Musik" (steingezeichnet von Straucher), der „schwäbische Nachtwächter" (steingezeichnet von Dressely), der von den Tyrolern durch eine Puppe geäffte Wirth (steingez. v. Bodmer) etc. 1847 erschien seine „Kartenschlägerin", ein mit klassischem Ernst durchgeführtes Gemälde. Die Darstellung versetzt uns zwar in den Moment peinlicher Spannung, weil die ganze geistige Wirkung des Bildes an die Lage der Karten gebunden ist, ohne Aussicht auf irgend eine ernste oder heitere Macht, die der abergläubischen Posse ein Ende macht; aber man vergisst dies gern und erfreut sich dafür an der unbefangenen Schilderung wirklicher Zustände und Menschen, an der Liebe, womit das Werk durchgeführt ist in Zeichnung, Färbung und Haltung, und an dem Schönheitsinne, der aus der ganzen Anordnung spricht. — Klein (Joh. Adam), ein namhafter Nürnberger, geb. 1792, seit 1839 in München lebend, zählt zu unsern besten Genrelandschaftern, ist uns aber ungleich lieber in seinen allbekannten vortrefflichen Radirungen, als in seinen zwar oft sehr naturwahren, aber oft auch alles malerischen Tones entbehrenden Gemälden. Er zieht Alles in seinen Bereich was „ländlich sittlich" ist und bearbeitet auch soldatisches Genre. Wir haben von ihm vorzügliche Hirten- und Fuhrmannsstücke, Kosackenbivouaks, ungarische Bauern und Pfannenflicker, österreichische Kohlenbrenner und Feldschmieden, slowakische und wallachische Scenerien, oberbairische Jahrmärkte und Kirmsen, sowie italiänische Volksbilder. In alledem herrscht ein niederländischer Sinn, wobei dem Realismus alle Rechnung getragen wird. — Kleine (Isidor), der Lauchstädter in Berlin, bekannt durch gefällig componirte und geistreich behandelte Stücke wie die „Sylvesternacht" (beim Fräulein v. Waldenburg in Berlin), die „Taubenpost" (beim König von Preussen), die „Zigeunerin" etc. — Knauth (Heinrich), geb. 1804 zu Dresden, gebildet in Frankfurt a. M. und in München; man nennt von ihm den die Wittwe mit ihrem Kinderpaar tröstenden Cisterienser. — Knebel (Leopold) in Berlin, aus Ternite's Schule. — Knorre (Julius) aus Königsberg, geb. 1812, unter Wach in Berlin gebildet, dann in Düsseldorf; von ihm eine Schilderung der Königsberger Jugend (in einem Bassin badende und sich lustig machende Kinder), ein gefallner Husar neben seinem hingestreckten Pferde, und andre Stücke. — Kolbe (Karl Wilh.), geb. 1781, der Veteran unter den Berliner Meistern, allbekannt durch seine romantischen Genrestücke (bürgerliche Idyllen, Kobeljagden, Kämpfe etc.); zu seinen Hauptleistungen auf diesem Felde zählt sein 1834 vollendetes, reich componirtes und äusserst sorgfältig behandeltes Gemälde,

welches ein „mittelalterliches Weinfest“ schildert. Auch hat er Mancherlei im einfachen Genre geliefert; wir erinnern in diesem Bezuge nur an seine „Böttcherwerkstatt“, welche durch Heine steingezeichnet ward. — Korneck (Albert), ein Schüler von Kloeber in Berlin, fruchtbar im Kostümgenre (Edelknaben, betende Kinder etc.).

Krafft (Joh. Aug.) in Rom, geb. 1798 zu Altona. Sein Hauptbild, das er selbst durch eine kleine hübsche Radirung (in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland) bekannt gemacht hat, ist der „römische Karneval“ in Thorwaldsens Gall. Die Hauptgruppe besteht aus einem wahrhaft klassischen Kleeblatte von römischen Tagedieben, welche, jeder nach seiner Neigung, sich in neue Kostüme geworfen haben. Der Eine, mit stattlichem Wanste, hat eine Art Hofkleid angezogen und ist in Escarpins; die Fiedel, auf der er spielt (ein Stock, an welchem ein Faden über eine Blase gespannt ist), sieht vielleicht einer Amati nach, aber seiner wichtigen Miene, seinen Posaunenengelwangen und seinem grossartig zurückgeworfnen Haupte nach zu schliessen, ist er mindestens ein Paganini oder Ole Bull. Vor ihm tanzen seine beiden Genossen; dem Juifgesichte des Einen, der anstatt Quasten und Schnallen — Orangen angeheftet hat, wie der Spielmann Selleriebündel, würde man nicht einen Bajocco anvertrauen; der Andre ist in ein reizendes Mädel verwandelt und scheint besonders eitel auf seine *belle jambe*, hat aber bei seiner raschen Verjungfräulichung den störenden Backenbart übersehen und die Qual des Schnürleibes nicht für nöthig befunden. — Krafft (Peter), geb. zu Hanau 1780, der berühmte Wiener Meister, der die Schlachten bei Aspern und Leipzig gemalt, aber auch gemüthliches Kriegsgenre bearbeitet hat. Letzter Sfäre gehören z. B. die beiden grossen Stücke in der Staatsgall. zu Wien an, wovon das erste, 1813 gemalte, in acht Figuren den „Abschied des österreichischen Landwehrmanns von seiner Familie“, und das zweite aus dem J. 1820 in ebensovielen Figuren die „Rückkehr des Landwehrmanns nach dem Befreiungskriege“ schildert. Jedes dieser Zwillingsstücke hat 9 F. Höhe bei 11 F. 4 Z. Breite. — Kramer (Hermann), gebildet in Berlin und Paris. Von ihm „Schmuggler“, ein „Landmädchen am Quell“ etc. — Krammer (Franz), geb. zu Wien 1797, gest. das. 1834. Von ihm romantische Genrestücke wie die „altdeutschen Gemsjäger auf einer Alpenhöhe“ (1829 gemalt, aufgestellt in der Saatsgall. zu Wien).

Kretschmer (Hermann) aus Anklam, zu Düsseldorf gebildet und dort dem romantischen Genre ergeben, nun aber (nach seiner Reise in den Orient) zu Berlin in der Darstellung morgenländischer Scenen thätig. Von ihm sah man z. B. auf den Ausstellungen zu Köln und Düsseldorf 1844 die „Rückkehr der Pilgerkarawane von Mekka nach Kairo“, womit er uns ein durchaus heiteres, glänzendes und interessantes Gemälde von den Sitten und Trachten des Morgenlandes vor Augen stellte. 1848 erwarb von ihm der Verein der preuss. Kunstfreunde „das Innere eines arabischen Kaffeehauses“, welches Bild durch Verloosung an Hrn. v. Gräwe auf Gierallowitz gekommen ist. Diese und andre Kretschmersche Darstellungen des orientalischen Volkslebens, welche auf der Berl. Ausst. 48 durch die Frische der Anschauung ansprachen, würden noch höhern Werth haben, wenn sie mit mehr künstlerischem Ernste behandelt wären.

Kreul in Nürnberg, geb. 1804 in Ansbach, gebildet in München, ein vortrefflicher Meister in volksthümlichen Bildern, die er ebenso klar und wahr zeichnet als gediegen malt. Drei seiner besten Stücke, der Schäfer als Arzt, das Bäckermädchen und das Kirschenmädchen, sind durch Nürnberger Kunstvereinsblätter bekannt. — Krigar zu Düsseldorf, geb. 1806 in Berlin und gebildet unter Wilh. Wach, namhaft durch Stücke aus der romanesken und volksdichterischen Sfäre, wie die „Wahrsagerin“ (Scene aus dem dreissigjährigen Kriege, bei Hrn. Benda in Berlin, steingez. von E. Krafft) und das „Aschenbrödel“ (beim Prinzen Wilh. v. Preussen, steingez. von Wildt und Devrient). — Krüger (Franz) in Berlin, ein Dessauer, geb. 1797, berühmt im Jagd- und Militärgenre. — Küchler von Dresden, Schüler Vogels von Vogelstein, ausgebildet in Rom. Von ihm ein ansprechendes Grüppchen „Bauerkinder aus den römischen Umgebungen“ in der Thorwaldsenschen Sammlung.

Lange (Julius), Genrelandschafter in München. Von ihm brachte die dasige Ausstellung 1848 eine mit grosser Meisterschaft ausgeführte „Walddorfgegend mit einer Bauernkirmess.“ In diesem Gemälde streiten zwei Gattungen der Kunst um den Vorrang, denn Lange ist gleich vortrefflich in der einen und andern. Ein so starker Wettkampf zwischen Genre und Landschaft, wie er in diesem Bilde stattfindet, stört uns freilich den ruhigen Genuss des Ganzen. Wollen wir uns in die schönen Baumgruppen vertiefen, so ziehen uns die mit vielem Geist und Humor gedachten Menschengruppen wieder ab; sehen wir aber diesen näher ins Auge, so bemerken wir daneben die Schönheit der Stämme und Gründe, und dass wir es eigentlich mit einem Landschafter zu thun haben. Sagt man nun, in der Wirklichkeit sei es ja ebenso, so

muss erwidert werden: doch nicht ganz, — denn entweder fesselt uns die Kirmess, dann sind wir so mittendrin, dass uns die Bäume über den Kopf wachsen, oder es interessirt das Ganze, dann treten wir soweit zurück, dass die Figuren zur Staffage werden.

Lavos (Josef), geb. 1807 zu Wien. Ein gutes Genrestück dieses auch in andern Sfären thätigen Meisters ist die Schilderung „zechender Kroaten", welche der Wiener Kunstverein 1847 angekauft hat. — Lessing (Karl Friedrich), der grosse Geschichtmeister und Landschafter, hier als Schöpfer der deutschromantisch elegischen Genrelandschaft anzuführen.

Lindau (Dietrich Wilhelm), der verrömerte Dresdener, geb. 1799, allbekannt durch seine italischen Volksbilder, welche zwar keine höhern Ansprüche machen, aber äusserst heiter und gefällig und ebenso natürlich und wahr sind. Ein höchst ansprechendes Gemälde dieses Künstlers ist z. B. seine „Neapler Strandscene." Eine Segelbarke ist aufs Trockne gezogen; auf ihr sitzt vorn ein junger Blondin mit blitzendem Auge und lebhafter Gebärde, eine Stanza vortragend oder eine Geschichte improvisirend, während sein Gefährte, halbgebückt und die braune Seemannskutte über Kopf gezogen, ihn auf der Mandoline begleitet. Ein Dritter, ein mit nichts Anderm als den leinenen Hosen bekleideter junger Bursch, der ein Amulet um den Hals und einen Pfeifenstummel im Munde hat, steht an die Barke gelehnt. Eine ganze Sippe von Weiblichkeiten hört der Improvisation zu. Zwei sehr hübsche Mädchen — sie sind nur zu hübsch und weiss für Neapolitanerinnen — stehen ganz vorn, haben einander umschlungen und halten in der Hand das Tamburin, wahrscheinlich ruhend vom Tanze. Sie scheinen die Hauptpersonen zu sein, zu denen der Vortragende sich wendet. Ein junges Weib sitzt mit ihrem Säuglinge dicht vor der Barke; eine Andre ist mit dem Rocken beschäftigt; eine Dritte, auch noch mit jugendlichen Zügen, hält einen kleinen Knaben, der mit einem Burattino spielt, und eine Vierte daneben hat ihren Fuss auf einen Block gestellt und hört aufmerksam zu, indem sie das Kinn auf die Hand stützt. Eine Fünfte trägt einen Wasserkrug auf dem Haupte. Vor ihr sitzt ein etwas älterer Mann, Fischer oder Lazzarone, in blosen Hosen auf dem Boden; vor diesem von der Sonne Braungebrannten aber wälzt sich ein Knabe im Sande, ein ächtes Muster des Dolce far niente, dem dabei so wohlist gleichwie fünfhundert Säuen; er hält eine Orange, deren er schon einige verzehrt zu haben scheint. Im Hintergrunde sieht man das Meer und Strandwohnungen, seitwärts eine Osterie, aus der man eine Schüssel mit dampfenden Maccaroni und Andres herbeiträgt. — In Thorwaldsens Gall. (jetzt in Kopenhagen) trifft man Lindau's Comitiva von Landleuten, welche zu Fuss und auf Somari den Monte Mario herabsteigen, von wo man Rom so schön im Profil erblickt, und den „Saltarello", den ein junger Bursch und ein schlankes Landmädchen in einer belebten Osterie tanzen. In der Samml. des Königs von Sachsen findet man Lindau's „römische Jäger bei einem Wirthshause" (das durch Zöllner und Gille lithografirte Bild). Die Schilderung eines „Tabuletkrämers" kennt man durch Hanfstängelsche Steinzeichnung, den „herumreitenden Zahncharlatan im Städtchen", das „römische Oktoberfest" und die „römischen Pilger am Bache" durch L. Richtersche Radirungen.

Lotze aus Freiberg im sächs. Erzgebirge, als Thierlandschafter zu München blühend, hier anzuführen wegen seiner sauber gemalten Alpenhirtenstücke. Tyroler Hirtenmädchen mit ihrer Heerde etc. — Löwenstein in Berlin. Des Grossvaters Unterricht, Gemälde bei der Familie Chotek in Prag, steingez. v. Schall. — Maas (Gottfried), ein Berliner, der im 4. Decennium unsers Jahrh. mit Bildern aus Italien hervortrat. Man nennt von ihm „Neapler Mädchen", eine „Fischerfamilie bei Nettuno" und den „hausirenden Bilderhändler." — Maassen (Theodor), ein Aachner, der den tüchtigen Kräften Düsseldorfs zuzählt.

Magnus (Eduard) in Berlin. Von diesem glänzenden Porträtisten hat man auch wahre Nobelstücke der Genremalerei, wie den „Abschied" und die „Heimkehr des Piraten", den „Greis der seinen Enkel segnet", die „mit Blumen spielenden Kinder" etc. Letztes Bild (ein Rundstück) ist durch E. Mandel ausgezeichnet gestochen worden, als Vereinsblatt der preuss. Kunstfreunde für 1843. Die Rückkehr des Piraten (beim Konsul Wagener in Berlin) kennt man durch die Steinzeichnung von H. Eichens. — Marr in München, aus Hamburg gebürtig, beliebt durch seine heitern Lebensstücke: Karretenfahrt, unglückselige Schlittenpartie, Rückkehr vom Viehmarkte (steingez. durch Wölffle), Heuwagen im Sturme, Bauer, dem sein Pferd durchgeht, Wirthshausscene im bairischen Gebirge etc. — Martersteig in Weimar, Schüler von Sohn in Düsseldorf, trefflich im gemüthlichen, besonders familiären Genre, sowie in der Genrehistorie.

von Mayr (Heinrich), namhaft durch seine „Genrebilder aus dem Oriente",

welche als malerisches Reisewerk mit Text von Dr. Sebastian Fischer jüngst zu Stuttgart erschienen sind (im Verlage von Ebner und Seubert). Dies Blätterwerk in Folio ist äusserst schätzenswerth ob seines Reichthums an den mannichfaltigsten Scenen morgenländischen Lebens. Da wird uns ein Blick in ein Frauenbad vergönnt, da sehen wir Verlobungsfeierlichkeiten, den Zug einer Hochzeit, das lustige Spiel des Dscherid-Werfens, die verwegene nächtliche Hyänenjagd, die barbarische Rekrutenaushebung, den kommandirten Tanz der Sklaven auf offener Nilbarke; auch werden wir in Irrenanstalten und Pestspitäler eingeführt und sehen den gefesselten Missethäter auf seinem Wege zur Hinrichtung; ferner interessirt Mehemed Ali's Infanterie und Kavallerie, indem sie uns den immer mehr sich geltend machenden Einfluss europäischer Bildungsweise verräth. Sämmtliche Darstellungen geben reichliche Unterhaltung und Belehrung; zugleich sind sehr instruktiv die beigegebnen überaus reichhaltigen Detailblätter mit in Umriss gezeichneten Utensilien (Gefässen, Schmuckgeräthen, Lampen, Leuchtern, Tabakspfeifen, Beuteln etc. etc.), die uns karakterische Kunde von den äussern Bedürfnissen des Orientalen und von der Art und Weise ihrer Befriedigung geben. Diese Blätter dürften namentlich auch der Künstlerwelt als Studien für das weite Bereich des orientalischen Kostüms besonders wichtig sein. — Meister (Simon) zu Köln, geb. in Koblenz 1803, ausgebildet unter Horace Vernet, einer unsrer genialsten Künstler im dramatischen Genre, der mit kleinen Staffeleibildern begonnen, aber dann meist ins Kolossalische gearbeitet hat. Man nennt seine „Löwenjagd" auf der Kölner Börse, seine „Scenen aus der napoleonischen Zeit" und „aus dem griechischen Freiheitskampfe." — Mende (Karl Adolf) in München, geb. zu Leipzig 1807, ausgezeichnet im lyrischen und epischen Genre, sowie in der Humoreske. Von ihm die vor ihrer Alpenhütte sitzende sonntägig geschmückte Sennin, welche im buntillustrirten Gebetbuche liest; das im Bettchen betende Kind; der Kristmorgen (lithografirt durch Bergmann); die Vorbereitung zur Kirmess im Kloster; der zeitunglesende Schuster, der seinen Lehrlingen die politischen Hiobsposten mittheilt; die drei Bauern, welche von einem Dache aus die Schlacht bei Leipzig beobachten; die Vertheidigung eines Schwazer Hauses durch Tyroler (lithografirt von Wölffle) etc. etc. — Menzel (Adolf) zu Berlin, ein Meister im Karaktergenre und in der Genrehistorie, den man freilich mehr als Zeichner denn als Maler kennt. Die Berliner Ausst. 1846 brachte von ihm ein grösseres Genrebild, das nicht nur sein in zahlreichen Illustrationen bewährtes Compositionstalent, sondern auch sein technisches Vermögen in Betreff der künstlerischen Ausführung auf sehr entschiedne und beachtenswerthe Weise darlegte.

Meyer (Ernst) von Altona, ein Hauptmeister in heitern italischen Volksscenen, seit 1833 in Rom blühend. Trotz den zunehmenden Jahren offenbart er noch heute in seinen Schöpfungen eine so frische Heiterkeit und Laune, dass er darin „unverwüstlich" heissen darf. Seine vorwaltende Neigung zur Aneignung des Volkswitzes und der Schönheit des Volkes tritt noch besonders lebendig hervor in zwei Bildern, welche er 1847 in seinem sommerlichen Bergasyle zu Olevano entworfen und ausgeführt hat. Das Eine versetzt uns in das Innre einer Bauernhütte, worin der Beichtvater, ein wohlgenährter Kapuziner, in mannigfach beziehungsreichen Verhältnissen zu der ihn umgebenden ländlichen Familie dargestellt ist. Das Andre führt uns zum Albanergebirg auf eine den Nemisee begrenzende Anhöhe. Dort finden wir eine Gruppe grösserer und kleinerer Mädchen, die ihre Körbe füllen für das allsommerlich in Genzano gefeierte Blumenfest. Zu seinen frühern Meisterstücken gehört die herrliche Scene in einer napolitanischen Fischerhütte, wo ein junger Pescatore mit leidenschaftlichem Ausdrucke zur Mandoline singt. Dies Bild ist in der Samml. des Konsuls Wagener in Berlin. Eins der köstlichsten Gemälde Ernst Meyers, wonach der Steinzeichner P. Gemzöe das Kopenhagener Kunstvereinsblatt für 1845 geliefert hat, schildert römische Landleute, die ihren mit grossem Hute und Schulbüchern und Truthahn bepackten Kleinen auf einem Esel zu einem Klostergeistlichen bringen. — Otto Meyer, ein jüngst in Rom gewesener Berliner, der sich besonders in Darstellung der Kinderwelt gefällt und uns die Buben in verschiednen Stellungen und Beschäftigungen vorführt. Es hält schwer eine ganz entsprechende Floskel aufzutreiben, um das selige Behagen dieser trotz Fetzen und trotz Lumpen sich als kleine Prinzen fühlenden Naturkinder aufs Vollkommenste auszudrücken. — Joh. Georg Meyer, der Bremer, ein vorzüglicher Volkschilderer unter den Düsseldorfern, der wie Jakob Becker und Friedr. Dielmann eine Kernsorte von Bauern des Hessenlandes bearbeitet. Vergl. den Art. *Düsseldorf*, B. III. S. 294. Auch dieser Meyer hat sich im Kindergenre versucht. Wir erinnern an Bilder wie das Blindekuhspiel etc. — Fr. Ferd. Meyer, ein Dresdener.

Meyerheim (Friedr. Eduard) in Berlin, ein Meister ersten Ranges in der Dar-

stellung einfacher Vorgänge des gewöhnlichen Lebens. Er fasst das Volksleben in seinen Gemüthszuständen mit so vieler Wahrheit wie Innigkeit auf und vereinigt damit eine so liebevolle Ausführung, eine solche Vollendung, dass er nach dieser Seite hin den bessern ältern Niederländern mindestens gleichsteht, während er anderseits, in Allem was eine Schilderung des Wirklichen poetisch macht, eine weit edlere Stellung einnimmt. Von seinen anmuthigen feinen Bildchen nennen wir z. B. die über Feld gehende „junge Harzerin", welche einen kleinen Korb am Arme und einen grössern auf dem Rücken trägt. Im Korbe hinten hat sie ihren Säugling, der das Köpfchen an ihre Schulter gelehnt eingeschlafen ist. Im Mutterantlitze herrscht ein gemischter Ausdruck von friedlichem Sinnen und stiller Ergebung in die getheilten Mühen und Freuden des Lebens. Dies herzerquickende ländliche Lebensbild ist im Besitze des Fräuleins Em. v. Waldenburg zu Berlin. (Gestochen von A. Teichel als Vereinsgabe der preuss. Kunstfreunde für 1848, welches Blatt zwar ein ansprechendes und verdienstliches ist, aber die Innigkeit und Feinheit des Urbildes nicht ganz erreicht, indem es hie und da mehr Zartheit, z. B. in den Händen, zu wünschen und in der Grabstichelführung überhaupt einige Härte bemerken lässt, die doch bei einem Bilde solcher Art vermieden sein sollte.) Ein andres Bild bei ders. Besitzerin schildert eine „Briefschreibende" und ist durch Wildt lithografirt worden. Edle Stücke sind ferner sein „Feierabend im altväterlichen Städtchen" und das „Lebewohl des Jägers." H. Eichens steinzeichnete das herrliche „westfälische Scheibenschiessen" und die nicht minder anziehende „Kegelbahn", Jentzen das „Versteckspiel", Lange das „Rendez-vous" (bei Hrn. v. Krause), Fischer und Tempeltei den „lustigen Wanderer", Beck die „Wohlthätigkeit", Wilh. Meyerheim das „Lieschen mit dem Haushunde" (beim Grafen Ath. Raczynski), und vom Maler selbst hat man eine Radirung seiner „Altenburger im Korne." Wie fruchtbar übrigens unser Meyerheim ist, mag die Notiz bezeugen, dass auf der Berliner Herbstausstellung 1846 acht Gemälde von ihm schaugestellt waren, die alle von gleicher, höchst meisterhafter Gediegenheit befunden wurden und in denen die gemüthliche Seite des vaterländischen Volkslebens in ebenso reiner Naivetät wie mit ächt künstlerischem Schönheitsinne zur Erscheinung gebracht war. Man kann Friedrich Meyerheim mit vollem Recht einen Klassiker in der deutschen Volksmalerei nennen; er hat einen bewundernswerthen Blick für den eigenthümlichen Adel der Natur und schwingt sich aus den scheinbar unbedeutendsten Motiven, die er dem schlichtesten norddeutschen, zumeist bäuerlichen Volksleben entnimmt, zu einer Höhe des Styles auf, welche selbst die stolzesten Geschulten unsrer Zeit mit all ihren Stylprinzipien, mit all ihrem gelehrten und wolausgeklügelten Schematismus von Faltenwurf etc. nimmer zu erreichen im Stande sind. — Sein jüngerer Bruder, Wilh. Alex. Meyerheim, ist sehr brav im soldatischen wie auch im idyllischen Genre. 1848 erwarb der Berliner Kunstverein die „Rast am Wege" (durch Verloosung an den Kaufmann A. Gropius gekommen), ein „Landmädchenstück" (dem Apotheker Jung in Pritzwalk zugefallen) und eine „Winterscene." Von frühern Bildern Wilh. Meyerheims sind bekannt: die „Liebeserklärung" und der „zerbrochene Milchtopf." Ersteres Bild hat er selbst lithografirt; auch ist er früher mehrmals der Lithograf für Stücke seines Bruders gewesen.

Michaelis (Franz) von Münster, in Düsseldorf gebildet, Schilderer des mittelalterlichen Lebens. — Minjon (Josef) von Düsseldorf, Schüler von Sohn daselbst, malt ebenfalls Spiegelbilder des Mittelalters. — Mohrhagen, ein Holsteiner Genremeister, von dem man drei anziehende Bildchen auf süddeutschen Ausstellungen 1847 gesehen hat. Die Färbung fand man höchst klar und sonnig; es waren graziös und nachlässig hingegossene Landmädchen, um deren Gliedmassen und Gewänder das Licht spielte. Beim ersten Blick erschienen sie wie leichtfertig gemalt und kokett, übertrieben dargestellt, aber sie forderten nur Isolirung, um dadurch zu gewinnen. — Monten (Dietrich), geb. zu Düsseldorf 1799, gest. zu München 1842, berühmt als feuriger Schilderer kriegerischer Scenen. — Moosbrugger (Friedrich), geb. zu Konstanz 1804, gest. zu Petersburg 1830, ein Stern erster Grösse im italischen Genre. Zu seinen bewundertsten Werken zählen: der Improvisator im Neapler Golfe (steingezeichnet durch Winterhalter), das Künstleratelier und eine Genrelandschaft, zu welcher die Gegend von Civitella das Motiv gegeben. — Moreau (Nikolaus), geb. zu Wien 1805, gest. das. 1834. Zu seinen besten Stücken zählt der 1832 gemalte, in die Belvederegallerie aufgenommene „alte österreichische Invalide", der in einem Wirthshause am Tische sitzend, wo er eine gipsene Napoleonstatuette vor sich hat, zweien Soldaten und einem italiänischen Gipsfigurenkrämer seine Feldzüge erzählt. — Moser (E.), ein Wiener, der den „Jagdhund als Briefträger" gemalt hat (1847). — Most (A. L.) in Berlin, von dem man den kleinen Postillon, eine Zeitungsgesellschaft und eine Dorfschenke mit Kartenden kennt.

Müller (Andreas) von Kassel, geb. 1811, ein Düsseldorfer Meister und poesievoller Genrelandschafter. Vergl. den Art. *Düsseldorf.* — Müller (Karl) von Stuttgart, ein hervorstechendes Talent für das italiänische Genre, entschieden zu Achtung und Anerkennung zwingend durch glückliche Auffassung sowol wie durch die Frische und Freiheit der Behandlung. Seine Hauptstücke sind bis jetzt die zwei auch durch Umfang bedeutenden Schilderungen römischen Volkslebens, welche der Kronprinz von Würtemberg zum Kabinetschmuck eines Landsitzes bestimmt hat. Das eine Bild schildert die Aufführung der Tarantella, das andre eine Faschingscene. Ersteres brachte der Künstler 1847 aus Rom nach Stuttgart. Den Schauplatz des meisterhaft behandelten Gegenstands gibt die Villa Borghese. Sehr wahrheitgetreu hat unser Stuttgarter die Trasteveriner vergegenwärtigt, welche den Vorgrund beleben und ihr stolzes Selbstbewusstsein und ihren angeborenen Adel selbst in dem fortreissenden Taumel des Vergnügens nicht verleugnen. — Müller (Melchior) von Dresden, zu München blühend und der „Feuermüller" genannt, weil er als Meister im Genre mit Flammenbeleuchtung glänzt. Er malt vornehmlich Scenen aus dem bairischen Hochlande und schildert so zu sagen die Nachtseite des Gebirgslebens. Eins seiner ausgezeichnetsten Bilder ist die im Besitze des Malers Stranzinger befindliche, durch Fr. Hohe steingezeichnete „Heimkehr von der Hochzeit." Der fröhliche Zug mit dem Bräutigam und dem lieblichen Bräutlein befindet sich soeben immitten einer durch die Laternen und Kerzen des begleitenden Wirthes erleuchteten Vorhalle; durch die Thoröffnung sieht man das Freie mit dem sternenbesäten Himmel und bemerkt, dass Einige vom Zuge voraussind, welche sich mit Freudenschüssen vergnügen. Der in stolzer Jugendfülle aufblühende Bräutigam eilt mit seiner Angetrauten nach Hause: da wird er plötzlich durch den Ruf eines scheinischen Freundes aufgehalten: er wendet sich um, die Braut schaut mit halbgewandtem Köpfchen ebenfalls zurück und zeigt ihr lieblich glühendes, wer weiss ob von Scham oder Freude, vom Tanz oder blos von der Beleuchtung so stralendes Antlitz. Der den Zug hemmende neckische Freund mit dem Hute seitwärts auf dem Haupte macht lachend den Bräutigam aufmerksam auf die gespendeten Geschenke, welche ein Knabe nachträgt in einem Korbe, wo obenauf eine Puppe liegt. Auf diese weist der Schalk hin, und der Bräutigam lächelt, denn er versteht den Freund. Hinter ihnen sind eine Menge Personen theils im Gespräche, im wichtig politischen mit dem Schulmeister, theils in neckender Unterhaltung begriffen. Dies Bild, dessen einzelne Figuren ganz im Kostüme der bairischen Gebirgler mit der treusten Karakterschilderung ausgeführt sind, ist bis ins Einzelste trefflich gemalt und im Ganzen überaus anmuthend. Ein liebliches Stück Melchior Müllers ist auch der „Kirchgang zur Kristmette", bekannt durch Kohlers Steinzeichnung. Landleute begeben sich in schneeiger Mitternacht zur Kirche; voran geht ein Knabe mit der Kienfackel, ihm folgt ein alt Mütterchen mit ihrer jungfräulichen Tochter, hintennach mehre Bauersleute; schon sind sie der Kirche ganz nah. Das jüngste Bild dieses Künstlers, ausgest. 1848, schildert eine Sennhütte bei Licht. — Nadorp vom Niederrhein, ein Genie im fantastischen Genre.

Neher (Michael), geb. zu München 1798, einer der bedeutendsten Genremeister daselbst, dessen Bilder einfach in der Anordnung, glücklich in den Motiven und sehr wahr in der Darstellung, rein in der Zeichnung, frisch, sauber und harmonisch im Malwesen sind. Man nennt von ihm einen trefflichen Gioncataro, eine Almosenspende, eine Mutter mit ihrem Säuglinge unter der Arkade des Hauses (in Italien gemalt), sodann Genrelandschaften, Markt- und Trachtstücke. — Nerenz in Berlin, gebildet in Düsseldorf, Meister im romantisch kostümirten Genre und in der Burschenschilderung. Goldschmieds Töchterlein. Geh ins Kloster. Abschied, Wanderung und Heimkehr des Burschen. — Nerly (Friedrich), geb. 1807 zu Erfurt, ein ausgezeichnetes, vom Freiherrn v. Rumohr auf die Bahn gebrachtes, dann in Italien durchgebildetes Talent, dessen Bilder meist genrelandschaftliche sind. Von ihm nennt man vornehmlich den „Marmortransport" in der Thorwaldsenschen Samml. Eine Doppelreihe von Büffeln zieht mit grosser Anstrengung den mächtigen Karren, worauf der haushohe, dem nordischen Meister in Rom für die Statue des siebenten Pius beschaffte Block liegt. Der Karakter dieser wilden störrigen Thiere, die stolpernd und fallend und sich sträubend nur langsam vorwärts gelangen, ist sehr wahr aufgefasst. Zur Seite ziehen die zackigen majestätischen Gebirge von Carrara sich hin, aus deren Schluchten der leuchtende Stein geholt wird. Ein andres gerühmtes Bild Nerly's, beim russischen Thronfolger, schildert die „Heimkehr sicilischer Fischer mit ihren Mädchen im Golfe von Palermo." — Neureuther (Eugen), Hauptmeister im arabeskischen Genre. — Niemann in Dresden, ein vorzüglicher Lebenmaler, in dessen Stücken nicht selten auch ergetzlicher Humor waltet. — Nilson (Friedrich Kristof) von Augsburg, geb. 1811. — Nisle (Julius) von Stuttgart, geb. 1812.

Oer (Theobald) in Dresden, aus Westfalen gebürtig und in Düsseldorf gebildet. Aus seiner in der rheinischen Kunstschule verlebten Periode datiren romantische Lebensbilder wie die Schilderung von „Nonnen, welche ein ausgesetztes Kind vor ihrer Klosterpforte finden.“ Nach seiner grossen Reise in den Jahren 1836—38, auf der er selbst die afrikanische Nordküste berührte, erschien neben andern Reisefrüchten von ihm eine Darstellung der „Beduinen bei einem Ausfalle von Constantine.“ — Olivier (Ferdinand), geb. zu Dessau 1785, gebildet in Dresden und Wien, gest. 1841 in München, ein poesievoller Meister in ächter Genrelandschaft. — Oppenheim (Moritz) in Frankfurt am M., Geschicht- und Genremaler. Von ihm Bilder aus dem Judenleben, z. B. die „Rückkehr des jüdischen Soldaten aus dem Befreiungskampfe“, welches beim Dr. Riesser in Hamburg befindliche Bild durch F. Jentzen steingezeichnet worden ist. — Orth (Benjamin), ein Karlsruher, dessen gut geordnete Lebensstücke wol durch Bewegtheit und Formenschönheit, nicht aber durch besondern Farbenreiz anziehen. — Osterwald (Georg) in Hannover, geistreicher Genrezeichner, vornehmlich durch seine Illustrationen zu Gellerts Fabeln und Erzählungen und zu Knigge's romanesker Reise nach Braunschweig bekannt. — Pecht in Dresden, ausgezeichneter Genrehistorienmaler. — Perger (Siegmund), geb. zu Wien 1778, † das. 1841. Von ihm in der Belvederegall. ein „Hohenauer Schiffzieherknecht auf seinem Gaule an der Donau bei Sonnenuntergang“, gemalt 1831. — Peribberg (Joh. Georg Kristian) von Köln, gebildet in der Nürnberger Kunstschule, Darsteller des griechischen und italischen Volkslebens. Man nennt von ihm den hellenischen Häuptling mit Palikaren bei den Säulen des olympischen Zeus (1838), ein Neapler Fischermädchen (1840) und Schafhirten (1848). — Petzl (Josef) in München, geb. das. 1803, ein Hauptmeister in Volkschilderungen und Karakterstücken, der seine auf Reisen durch Deutschland, Italien und Griechenland gewonnenen Anschauungen zwar nicht immer mit Aufgebot seines ganzen Kunstvermögens, aber auch oft genug in allseitig befriedigender Weise auf die Leinwand bringt, indem er ebenso gediegen zu gestalten und zu gruppiren, als glänzend und harmonisch in Farbe zu setzen versteht. Besonders berühmt sind seine hellenischen Scenen, wie die „Versammlung der Häuptlinge zu Nauplia, welche die Einsetzung des Königs Otto lesen“ (1834 gemalt), die „griechische Hochzeit“ (1837), die „attischen Frauen am Denkmale des Lysikrates beim Einzuge des Königs Otto“ (1838 gemalt), die „gefangnen Griechinnen vor dem türkischen Pascha“ (beim Grafen Lerchenfeld), die „griechische Braut in Erwartung ihres anzutrauenden Bräutigams“ (beim Fürsten Gagarin in Petersburg) etc. Von Scenen, welche auf anderm Volksboden spielen, mögen genannt werden: die italische Scene der „Unterzeichnung eines Ehekontrakts“ (bei der Fürstin Radziwill in Petersburg), die „ungarische Hochzeit“ (beim Grafen Louis Arco zu München), die „Jubelhochzeit“ (beim König Oskar v. Schweden), die „Erbschaftsvertheilung durch öffentliche Versteigerung“ (ein an humoristischen Zügen vorzüglich reiches und sehr fleissig ausgeführtes Bild beim Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg), die Wirthsstube an der preussischen Grenze zur Cholerazeit“ (bekannt durch R. Leiters Steinzeichnung), die „flüchtenden Tyroler im Freiheitskriege“ (steingezeichnet durch A. Zimmermann), die „entlaufene Tochter unter den Schauspielern“ oder der verlorne Sohn ins Foemininum übersetzt (ein reich componirtes, fein gemaltes Stück voll treffender Karakteristik, vollendet 1841) etc. — Pflug (Joh. Baptist) aus Biberach, geb. 1785, ein Volksmaler von deutschestem Korne, dessen Farbengebilde ein ganz eigenartiges Talent beurkunden. Er versteht sich auf greifbare Lebenswahrheit und weiss seine Scenen aus dem volksthümlichen Leben zugleich zu poesievollen Karakterstücken auszubilden. Wir erinnern an seine „Hauswäsche in der Parterrestube“, an die „Spieler in der Bauernstube“, an den „bäuerlichen Hochzeittanz“ (im Besitze des Königs v. Würtemberg), den „Bänkelsänger in der Wirthsstube, welcher mit den nöthigen Jammermienen eine Mordgeschichte rhapsodirt“, die „Zigeunerfamilie, welche in einem schwäbischen Dorfe Rast macht“ (ausgezeichnet schönes Bild beim Obersteuerrath Göz in Stuttgart), und die „Bauernschenke, wo der Ortspfarrer die Jung und Alt gar verschieden berührenden Kriegsnachrichten aus der Zeitung vorliest.“ — Pietrowski (Max Anton) in Berlin, geb. 1813 zu Bromberg, ein fruchtbarer Maler, der namentlich in polnischen und studentischen Scenen zu Hause ist. Man nennt von ihm den „polnischen Bauerntanz in einer Judenschenke“, das „polnische Rendez-vous“, die „polnische Bauerin auf der Bleiche“, den „Hausirjuden bei einer polnischen Bauernfamilie“, das „märkische Mädchen, welches vor dem Hause spinnt“, die „Predigerfamilie zur Kirche gehend“, das „Duell zwischen vornehmen Polen“, die „Fuchstaufe“ und der „Fürst von Thorn“ (von welchen Studentenkomersbildern das erste durch Rohrbachs Steinzeichnung bekannt ist). 1848 sah man von Pietrowski auf der Berl. Ausst. wiederum ein übermüthig

studentisches Trinkgelag, das im Einzelnen trefflich behandelt und im Ganzen nur etwas zu bunt ausgefallen war. — Pischinger (K.), ein österreichischer Genrelandschafter, von dem 1847 die Schilderung eines „Fuhrwerks" interessant befunden ward. (Angekauft vom Wiener Kunstvereine.) — Pistorius (Eduard) in Berlin, geb. das. 1796, einer unsrer bekanntesten Genremeister, dessen Hauptbilder durch Wahrheit und Naivetät der Darstellung wie durch musterhafte Behandlung den besten ältern Niederländern gleichkommen. Originell ist sein „Geiger, welcher die Fiedel stimmt" (beim Konsul Wagener in Berlin); ausgezeichnet seine „Kegelbahn" mit verschiednen Keglergruppen (beim Dr. Leuenschloss in Düsseldorf); trefflich sein „Küper", welcher selig zwischen zwei Fässern liegt (beim König von Preussen); höchst bedeutend in Conception und malerischer Vollendung sein „kranker Esel", den der Kurschmied untersucht (in der Spiegelschen Samml. zu Halberstadt); durch Komik erquickend sein „Anglerpaar" und der „kranke Stiefel, den ein kräftiger Dorfgevatter dem Landschuster hinhält." — Graf Pocci in München, geb. 1807, ein herrliches Talent für das Volkspoesiegenre, voll sinnigster Kindsgemüthlichkeit, daher wie geboren für das Kindermärchenbild. P. ist ein ebenso trefflicher Zeichner wie Musiker und berühmt durch seine wunderlieblichen Randzeichnungen zu Lieder-, Spruch- und Märchenbüchern für die Kinderwelt. — Pollack (Leopold) aus Böhmen, geb. 1806, gebildet in Prag, München und Rom, ein fruchtbarer Meister im italischen Genre. Derselbe liebt wie viele andre seiner Kollegen auf gleichem Felde, vorzüglich das Kostüm der Albanerinnen, deren so reicher wie pittoresker Sonntagsputz die Schönheit der Formen weder verbirgt noch verdirbt. — Quaglio (Lorenz) in München, geb. das. 1794, Meister in anmuthig-lebendigen Jäger- und Sennerscenen aus dem bairischen Hochlande, sowie in treuen hochgemüthlichen Schilderungen des deutschmittelalterlichen Burglebens. Léon Noël und Richebois steinzeichneten nach ihm einen bairischen Bauernhof. Eine Lithografie des Malers selbst, die man in der publicirten Samml. von Originalhandzeichnungen lebender bair. Künstler findet, betrifft die Almosenspendung einer altdeutschen Edelfrau.

Rabe (Edmund) in Berlin, geb. das. um 1812, tüchtig im gewöhnlichen sowie im soldatischen Genre, worin er sich zu einer erfreulichen Energie erhebt. — Radtke in Berlin. — Ranftl (Matthias), geb. 1805 zu Wien, besonders ausgezeichnet im Thiergenre, sowie im stillebigen Theile des Genrebilds. Zu erwähnen ist als ein Hauptbild seine „Scene aus der grossen Pesther Ueberschwemmung im J. 1838", gemalt 1839, aufgenommen in die Wiener Belvederegallerie. — Ratti (Eduard) in Berlin, ein Künstler aus Brücke's und Hensels Schule, der zwar nicht mit blendenden, aber doch mit solchen Leistungen auftrat, die immerhin bedeutende Erfolge hoffen liessen. Man entsinnt sich namentlich aus dessen Frühzeit des Bildes eines „alten Dorfmusikanten", das er in ganz allerliebster Weise aufgefasst und behandelt hatte; dann gedenkt man der originellen Humoreske, wo ein durchgehender Hammel das Bret eines Gipsbilderhändlers zu Falle bringt; ferner des trefflichen Karakterbilds eines jungen Novizen. Jetzt spielt Ratti leider selbst den Novizen und malt schachmatte Magdalenen am Grabe. — Rechlin (Karl) in Berlin, glücklich in Soldatenstücken (Lagerscenen, Einquartierungen) und im Seegenre (Lootsenfamilie am Strande). — Reinick (Robert) in Dresden, geb. zu Danzig 1810, gebildet in Düsseldorf, trefflich im lyrisch-romantischen Genre. — Reiter (J.), ein Wiener Schilderer, der sich glücklich im niedern Genre bewegt. 1847 sah man seinen „Drahtbinder", ein durch frappante Lebendigkeit und virtuose Technik ausgezeichnetes Bild. In dems. Jahre erwarb der Wiener Kunstverein von ihm eine „Gurkenverkäuferin" und eine „kleine Kaffeeschwester." — Remy (August Emil) in Berlin, tüchtiger Geschicht- und Genremaler aus Pasewalk, bekannt durch seine „Kinder in der Laube", welche Albert Remy steingezeichnet hat. — v. Rentzell (August) aus Marienwerder, Schüler von Begas und Wach in Berlin, ein für Porträt und Genre begabter und in letztem Fache sehr fruchtbarer Künstler, der besonders glücklich in Stücken ist, wo das Pferd eine Rolle spielt. Nach ihm hat Berger eine „Marschscene steingezeichnet. — Rentzsch (Friedr. Jakob), ein Dresdner Geschicht- und Genremeister, geb. 1792. — v. Reutern (Gerhard), geb. um 1785, ein in Düsseldorf gebildeter Liefländer, der in Volksmalerei und Genrelandschaft geistvoll behandelte Werke geliefert hat. — v. Rhoden (Friedrich), ein Dresdner Genrekünstler.

Richter (Adolf) von Thorn; s. den Art. *Düsseldorf*, B. III. S. 300. Zu den dort genannten Stücken dieses sehr schätzenswerthen Genremeisters möchte hier nachträglich seine Schilderung „hessischer Auswandrer an der Nordsee" (steingezeichnet durch Lafosse) noch Bemerkung verdienen. — Adrian Ludwig Richter in Dresden, ausgezeichnet in der Genrelandschaft und im Volkspoesiegenre. Er hat deutlicher als hundert andre Landschafter gefühlt, dass der Natur ohne Menschen der

Schlussstein fehlt, dass eine Landschaft ohne menschliche Gestalten ein Räthsel ohne Auflösung ist. In seinen Schilderungen italischen und deutschen Naturlebens bewahrheitet sich aufs Trefflichste, dass in der gegenseitigen Beziehung sich wechselseitig Natur und Menschenleben erklärt. Glänzenden Beweis dafür liefert seine Ansicht von Civitella (in der Samml. des Hrn. v. Quandt zu Dresden). Hier steigt ein Zug von Landleuten den Felsen hinan, auf welchem die alte kleine Burg liegt, die Karawane aber schliesst sich mit einer schönen Schnitterin, die sich im Gehen flüchtig umschaut, und eben dies schöne Landmädchen erscheint als das Centralgestirn des bildlichen Gedankens, sodass sich alles Uebrige nur auf sie bezieht. Das ganze Bild ist wie aus dieser Gestalt hervorgegangen, in solchem Zusammenhange steht alles Andre damit. Ausserdem sind von Ludwig Richter zu nennen: der „Aerntezug in der römischen Campagna" (1830), das „Ave Maria am Monte Serone bei Olevano" und eine „Osteria bei Tivoli" (1831), die am heissen Mittag um einen Brunnen im Schatten eines mächtigen Baumes gelagerten Pilger (1838 für den Staatsrath Schweizer gemalt), der „Dorfmusikant" (für den sächsischen Kunstverein gemalt), der „Feierabend der Schnitter" (ein schönes sinniges, 1840 vollendetes Bild in der Quandtschen Sammlung, gestochen durch Witthöft), „der aus der Waldkapelle heimkehrende Brautzug" (1846 vollendet und für die Stiftung des sächsischen Staatsministers Lindenau angekauft) etc. All diese Aug' und Gemüth erfreuenden Gemälde sind ebenso sorgfältig in der Zeichnung als frisch in der Färbung. Etwa seit 1843 ist Richter allbekannt geworden durch seine romantischen Genrezeichnungen zur holzschnittlichen Ausschmückung der Märchen und Lieder in Volksbüchern. Was Andern unmöglich scheint, nämlich das Unaussprechliche der Volksdichtungen darzustellen, wird Richtern möglich, weil er natürlich empfindet, weil bei ihm alles ächt, nichts Künsteleі ist, weil das Naturleben ihm nicht blos Hieroglyfen zeigt, sondern von ihm überall die Weltseele erkannt wird. Die Richterschen Bilder sind freilich nicht stylisirt nach Schulgesetzen, aber dafür sind sie wahr und haben das naturwüchsig Schöne; sie machen nicht im Mindesten monumentale Ansprüche, sind aber ansprechend in ihrer Anspruchlosigkeit und vereinigen ganz einfach das Wirkliche, das was da war und immer sein wird. — Fr. Richter in Düsseldorf, ein bisher noch minder bekanntes Talent, das Ansprechendes im einfachen Genre liefert. — Johann Richter der Koblenzer, ein Goldschmiedssohn, vorgebildet unter Girodet-Trioson und Gérard zu Paris, ausgebildet in Italien, ein Hauptmeister in italischen Lebensbildern. Von ihm nennt man eine Genrelandschaft: Römerin mit dem Blick auf St. Peter, angekauft vom Strassburger Kunstvereine; sodann Bildnissgenrestücke wie die Albanerin, beim badischen Grossherzoge, und die schöne Fortunata, die er wiederholt gemalt hat (Exemplare im Neuwieder Schlosse und in der Thorwaldsenschen Samml.) — Wilhelm Richter in Wien, gleich Fritz l'Allemand daselbst ein Bearbeiter des Kriegsgenre, zu welchem Fach er gleichen Beruf und gleiches Geschick wie sein Rival offenbart. Er bringt gewöhnlich kleinere Bilder, die aber mit ungemeiner Lebendigkeit und Fantasie vorgetragen sind. Die Arbeiten z. B., die er im J. 1845 zu Wien ausstellte: ein Reiterei- und ein Infanteriegefecht sowie ein Ausfall aus einer belagerten Stadt, waren mit einer Unmittelbarkeit der Anschauung gemalt, welche den Betrachter aufs Lebhafteste in die Scene selbst versetzt und zum Theilnehmer der Handlung macht.

Riedel (August) von Baireuth, einer der grössten Farbenmeister unsers Jahrhunderts, auf den Deutschland so stolz sein kann wie es Italien auf ähnlich bedeutende Malergrössen früherer Jahrhunderte ist. Zugleich steht Riedel als Grossmeister im italischen Genre da, worin er edle Schönheit und natürliche Grazie der Gestalten im Zauberlicht seiner Farbe leuchten lässt. Wol ringt er nach augenfälliger Wirkung, aber nicht wie die Hascher nach Blendwerk, sondern als tief in die Natur Eindringender. Bei ihm ist das Streben nach glühendster Sonnenbeleuchtung ein angeborner Drang, eine sein ganzes Wesen, sein Schauen und Empfinden beherrschende Leidenschaft. In das Musikalische der Farbe und des Lichtes versenkt und darin sich in seligem Rausche wiegend, führt er in seiner Weise, wie die Venezianer besserer Zeiten in der ihren, leuchtende Sinfonien auf, deren hinreissenden Wirkungen sich Niemand entziehen kann. Sonder Zweifel sind seine schönsten Leistungen im Genre nicht blos reizende Lebensbilder, sie sind dichterische Lichtbilder des Lebens zu nennen. Hieher gehört sein Prachtgemälde der „badenden Römerinnen", wovon das erste Exemplar beim König v. Baiern, ein andres zu Petersburg, ein drittes beim Grafen Arco zu München gesehn wird (jedes spätere mit Veränderungen). Ein Bildchen von der glücklichsten und reizendsten Vollendung ist auch die Einzelschilderung eines lieblichen Mädchens, das vom Sonnenglanze bestrahlt eben im Begriff ist in das rauschende Wasser eines Felsengrundes zu steigen. Ueber diesen

Badbildern aber vergessen wir nicht das Werk, womit Riedel seinen Ruhm begründet hat, jene „neapolitanische Fischerfamilie", die in mehren Originalexemplaren (zu Kopenhagen, München, Braunschweig, Halberstadt) vorhanden ist, wovon jedes spätere mehr oder minder bemerkbare Veränderungen hat und zugleich die Fortschritte des Malers in der steigenden Vollendung und Durchbildung der Farbe offenbart. (Eine Lithografie nach dem Exemplare mit lebensgrossen Figuren beim König von Baiern hat man von Bodmer; ein kostbares Schabkunstblatt aber nach dem Bilde beim Dr. Lucanus hat Gustav Lüderitz in Berlin für die Kunstvereine zu Braunschweig und Halberstadt geliefert.) Demnächst ist die „Neapolitanerin mit zwei Kindern" in zwei Ausführungen bekannt, bei Hrn. Brentano-Laroche in Frankfurt und beim Fräulein v. Waldenburg in Berlin. (Dies wegen der lichten brillanten Sonnenwirkung, bei welcher Vieles so unendlich zart gehalten ist, dass es wie ein Hauch erscheint, noch schwieriger nachzubildende Werk ist bezüglich der Gruppe sehr glücklich durch H. Sagert nach dem Frankfurter Exemplare für dortigen Kunstverein gestochen worden.) Zwei treffliche Bilder Riedels aus dem an anmuthigen und malerischen Motiven unerschöpflichen Leben des italischen Landvolks findet man in der Samml. des Fürsten v. Thurn und Taxis zu Regensburg.

Rimprecht von Tryberg, rühmlich bekannt durch sein Smollis trinkendes Paar in Terburgs Weise und durch seine karakteristisch aufgefasste „Schwarzwälder Bauernhochzeit." — Rinck (Adolf) in Berlin, hier und in Paris gebildet. — Rindler (Karl) in Berlin, ausgezeichneter Schüler von Kolbe. — Ritter (Eduard), geb. zu Wien 1808. Von ihm nennen wir die 1838 gemalte „Wallfahrerin", welche von Mariazell heimkehrend bei einer Bauernfamilie ihre mitgebrachten Geschenke auskramt, ferner die „verwundete Schnitterin" und die „Verlassenschaft der Grosseltern." Erstgenanntes Bild befindet sich in der Staatsgall. zu Wien; die letztgenannten waren unter den Ankäufen des Wiener Kunstvereins 1847. — Ritter (Henry), ein Deutschamerikaner aus dem Freistaate Kanada, geb. 1803, gebildet in Düsseldorf, jetzt zu den bedeutsamsten Genrekräften der rheinischen Schule zählend. Vergl. den Art. *Düsseldorf.* — Rittig (Peter) von Koblenz, gest. 1840, trefflicher Geschicht- und Genremeister, von dem man Bilder aus dem italischen Volksleben hat. — Röder (J.), ein junger Berliner, von dem ein Genrestück auf der Ausstellung 1848 durch die sprechende wiewol herzzerschneidende Wahrheit lebhaftes Interesse erregte. Es stellt eine Bettlerin mit zwei Kindern dar, wovon das eine ihr schon wie sterbend im Arme liegt, während sie die Hand mit leidenschaftlicher Angst dem Betrachter bettelnd entgegenstreckt. Ist auch die Wahl des peinigenden Gegenstands nicht grade als mustergiltig zu preisen, so spricht sich doch in der Ausführung eine malerische Kraft aus, die zu den grössten Hoffnungen berechtigt. — Rosendahl in Berlin, bekannt durch seine „Novize" etc. — Rosenfelder (Karl Ludwig) aus Breslau, ein Hauptschüler Hensels in Berlin, ebenso geistreich und karakteristisch in seinen Genrestücken wie in seinen Geschichtbildern. — Rottmann (Anton) von Handschuchsheim, älterer Bruder des grossen Landschafters Karl Rottmann, gest. zu Durlach 1841, talentvoller Aquarellzeichner von Schlachten, Bivouacs, Jahrmärkten etc., zu welcher Art karakteristischer Scenen er durch den Vater, den tüchtigen Zeichner und Radirer Friedrich R., hingeleitet worden war. — Roux (C.) in Heidelberg. Von ihm der „Ueberfall eines Schwarzwalddorfes durch Turennische Soldaten", ein gediegenes wirksames Stück, das auf der Stuttgarter Ausst. 1848 erschien. — Ruben (Kristof) von Trier, geb. 1805, gebildet unter Peter Cornelius, jetzt Akademiedirektor zu Prag, ausgezeichnet in beiden Hemisfären der Malerei, in Geschichte und Genre. Aus letzter Sfäre, in der er den grossen Historienmaler wiederspiegelt und so die von hundert Andern nicht genug beherzigte Wahrheit geltend macht, dass ein vollkommenes Genrebild immer auch ein historisches sein müsse, nennt man den „Mönch, der gestützt auf eine Mauerbrüstung schwermuthvoll auf die lachende Landschaft hinausschaut", das „Ave Maria auf dem See" bei Bernus du Fay in Frankfurt (steingezeichnet von A. Kaufmann und von Rothmüller), die „Novize" (steingez. von J. Bergmann) und die „drei Räuber, welche aus ihrem Schlupfwinkel hervorbrechend den nahenden Reisenden überfallen wollen, aber mit Schreck und Beschämung gewahren, dass der Vorbeikommende ein mit dem Viaticum zum Sterbenden gehender Kapuziner ist" (steingez. von K. Kratz).

Rugendas (Moritz), geb. zu Augsburg 1799, das jüngste Glied der berühmten Künstlerfamilie R., namhaft als Schilderer des südamerikanischen Volkslebens, das er auf seinen vieljährigen Durchwanderungen Brasiliens etc. durch und durch kennen gelernt hat. Was er uns schildert, sind weder reizende Zustände noch liebenswürdige Menschen; seine Absicht ist nicht darauf gerichtet, die Mittel der Kunst für den Anblick des Schönen zu erschöpfen. Unter mehren skizzenhaft behandelten

Genrestücken, welche man von ihm in der Gall. des Fürsten Thurn und Taxis zu Regensburg antrifft, zeichnen sich „Wilde, die von Spaniern verfolgt werden", durch das Dramatische, und „ein Spanier, der sich Musik machen lässt", besonders aus. Auf der Münchner Ausstellung 1848 interessirte das Bild, wo wilde Indianer vom Stamme der Peguenches, die eine Meierei in den Pampas von Buenos-Ayres überfallen und geplündert haben, sich mit ihrer Beute aus dem Staube machen, aber von den Landbewohnern (Gauchos) verfolgt werden, welche ihnen die Schätze, namentlich die geraubten Weiber wiederabzunehmen bemüht sind. In einem Berichte über dies tropenländische Genrebild heisst es: „auf den ersten Blick wird man inne, dass der Künstler während seines Aufenthaltes in Südamerika derartige Scenen erlebt haben muss, die ihm die mannigfachen individuellen Züge der Darstellung an die Hand gegeben; dabei hat er es verstanden, durch die Kühnheit der Stellungen und die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen bei Menschen und Thieren die wilde Verwirrung, die stürmische Hast der Fliehenden, die Angst der Geraubten, die Wuth der Verfolger zur Anschauung zu bringen. Inzwischen wird er es dem Betrachter verzeihen, wenn ihn vor solchen Bildern aus der neuen Welt eine Sehnsucht nach den Wundern der Tropenländer nicht befällt."

Ruhl (Siegmund Ludwig), Galleriedirektor zu Kassel, geb. das. 1794, vorgebildet unter dem Vater, dem Bildhauer Joh. Kristian R., weitergebildet in Dresden, München und Rom. Von diesem trefflichen Meister hat man Lebensstücke historischer, gesellschaftlicher und anderer Art. Er schilderte z. B. das „Londner Atelier Vandycks", die „standrechtliche Verurtheilung eines Spions durch Offiziere Gustav Adolfs", einen „Weihnachtsmarkt", eine „im Tulpengarten auf erhöhter Estrade am Wasser sitzende Gesellschaft, welche sich beim Mahle musikalisch ergetzt", und eine „spielende Dame, welche von einem alten freundlichen Herrn mit dem Violon begleitet wird, im Moment wo ihr von der Jagd heimkehrender Herzensritter den erbeuteten Hasen aufzeigt." — Rundstedt (Eberhard) in Berlin, bekannt durch militärisches und andres Genre. — Russ (Karl), geb. zu Wien 1779, gest. das. 1843, namhaft durch Genrelandschaften, Trachtstücke und Volksfeste aus den österreichischen Hochlanden, sowie durch treffliche Genrehistorien aus romantischer Zeit. — Russ (Leander), Karls Sohn, gebildet in Wien, Venedig und Rom, ebenfalls namhaft und fruchtbar im romantischen Genre sowie in Schilderungen spätgeschichtlicher Momente und heutigen Lebens. Besondres Interesse bieten seine „Bilder aus der Levante", die infolge seiner 1833 mit dem Ritter Prokesch von Osten unternommenen Reise entstanden. — Rustige (Heinrich) von Werl in Westfalen, geb. 1811, einer der ächtesten Lebenschilderer aus der Düsseldorfer Schule, immer glücklich und karakteristisch in ernsten und lustigen Stücken. Werke dieses Hauptmeisters: der Invalid 1832; der verwundete Krieger (bei der Prinzessin Friedrich von Preussen); Quartirungsscene aus dem Tyrolerkriege (bei Heilborn in Berlin, steingez. durch K. Fischer); der alte Tyroler, der vor der Hausthür sitzt und den Enkel lesen lehrt, 1835; die Verlassene, welche jammerblass bei stürmischem Wetter an offener Hausthür steht, während der Pfarrer mit der letzten Wegzehrung für einen Sterbenden vorbeischreitet; die junge Wittwe (gestochen von K. Müller, Frankfurter Kunstvereinsblatt); die ungarische Schule (steingez. v. Hahn); der Bauer bei dem Herrn Maler, ein ergetzliches Stück; die treffliche Humoreske von der gestörten Mahlzeit, wo der grössere Bube der Familie auf seinem Dreibeinsitze durchbricht und sich am Tischtuch festzuhalten sucht, wodurch er das Milchgericht und den Fisch herunterwirft, 1840; die herrliche Schilderung eines ungarischen Hirtenfestes, 1841; die recht aus dem Leben gegriffene „goldene Hochzeit" etc. etc.

Sagstätter (Gottfried Hermann) in München, ein glückliches Talent für das niedere Genre. Durch Bodmers Steinzeichnung kennt man seine „bairische Wirthsstube, wo Bauern über den Ludwigskanal discouriren" (das Gemälde bei der Königin Karoline v. Baiern), durch eine Lithografie in Raczynski's Werke die „Bauern, die ein Bischen im Neusten Testamente lesen, d. h. Karte spielen", und durch ein Blatt von A. Schäfer den „Klaus mit dem Steffen in der Schenke." — Scharlach (Eduard), ein tüchtiger Künstler aus der Schule des düsseldorfischen Hildebrandt, geschätzt in Reiterstücken. — Schelver (August Franz) von Osnabrück, geb. 1805, gest. zu München 1844, schilderte wahr und lebendig Militärscenen (Episoden aus der Hanauer Schlacht und aus dem Rückzuge nach der Leipziger Schlacht), Jagdgesellschaften (wie die „ruhenden Jäger" beim Major Heise in Hannover, steingezeichnet durch J. Giere), Pferdegenre (Rossmarkt, Schiffzug, Güterwagen, Pferdbeschlagung vor einem Wirthshause und die „Rosstäuscherei", launige Scene vor einer Schmiede im Gebirge, wo der vom Juden bestochene Schmiedeknecht dem Bauersmanne einen untrifftigen Schimmel aufschwatzt). — Scheuren (Kaspar), der berühmte Düsseldorfer

Landschafter, der in so manchen seiner Naturstücke auch das Genre geltend macht. — Schilcher (Anton) von Mindelheim, geb. 1795, ein genialer Genredilettant, der dem Militärstande angehörte und 1827 infolge eines auf der Jagd erhaltnen Schusses in Griechenland starb. — Schindler (Albrecht) von Engelsberg im österr. Schlesien, geb. 1806, gebildet unter Fendi zu Wien und gest. das. 1842, ein bedeutender Meister im Militär- und Räubergenre. Seine Hauptbilder sind: „der todeswund im Kapuzinerkloster liegende Offizier, welcher vom Pater die letzte Oelung erhält", 1834 gemalt, aufgestellt in der Belvederegall., und „der Räuberüberfall bei Terracina", durch die von Selb für den Triester Kunstverein 1841 gelieferte Steinzeichnung bekannt. — Schindler (Karl) der Jüngere in Wien. Von ihm der Schwur zur Fahne, der letzte Abend eines Verurteilten, der fouragirende Husar und der Weingartenhüter, welche Bilder man aus Steindrücken kennt. — Schinz, Hans Georg und Kaspar, zwei Züricher, jener 1794, dieser 1798 geboren. — Schlee, ein Hannoveraner, bekannt durch Porträtgenre aus Italien. — Schleiden (Eduard) von Pyrmont, geb. 1809, gebildet unter Kaulbach in München. — Schlesinger (Heinrich) in Paris, gebürtig aus Frankfurt am Main und daselbst vorgebildet. Von diesem an der Seine geschätzten Maler kennt man z. B. „Blindekuh spielende Jünglinge und Mädchen" etc. — Schlichting aus Riga, gebildet zu Düsseldorf. — Schlick in Leipzig. — Schmidt, Adolf und Karl, zwei Berliner, jener aus Wach's, dieser aus Herbigs Schule. — Schmidt (Gottlieb) aus Johanngeorgenstadt, geb. 1801, gebildet zu Dresden. — Schmidt (Konstantin) aus Mainz, geb. 1818, gebildet in Düsseldorf, Genrelandschafter. — Schmitz (Hermann), ein geborner Düsseldorfer, tüchtig im Klostergenre. — Schmolze (Karl Hermann) aus Zweibrücken, geb. 1823, gebildet zu München, ein Talent für das Humoreskenfach. — Schneider (Aug. Friedr. Kristian) aus Dennin in Preussen, geb. 1812, ausgebildet in München. Von ihm auf der Ausst. 1848 „die Politiker", ein gut gemaltes Kabinetstück. — Schneider (Friedrich), geb. 1800 zu Dresden, sächsischer Hauptmann und bedeutender Dilettant in Militärschilderungen. — Schneider (Heinrich Justus) von Koburg, geb. 1811, gebildet in München, ein grosser Meister im Genrehistorischen. Zu seinen namhaftesten Werken zählen: „die Zerstörung des Klosters Reinhardsbrunn im Bauernkriege", 1835 ausgestellt, und der „Abschied der thüringischen Landgräfin Margarethe von ihren Kindern" (der Liebesbiss in die Wange ihres ältesten Sohnes Friedrich, der davon der Gebissene heisst). — Schnitzer (Josef Joachim) von Weingarten, geb. 1792, gebildet in der Stuttgarter Akademie, doch weit mehr durch sich selbst als durch Lehrer, als gediegener Meister im Kriegsgenre bekannt. — Schnorr (Ludwig Ferdinand) in Wien, geb. zu Leipzig 1789, der Bruder des München-Dresdners, grosser Meister in dem der Historie verwandten romantischen Poesiegenre. Wir erinnern an seine Faust- und Genovefenbilder nach Goethe's und Tiecks Dichtungen, an seine zaubervolle „Lurley" nach Brentano's Gedicht, welche in der Glut ihres Liebeswahnsinns zum Fenster hinausstarrt über den Strom hin nach dem Geliebten, der sie betrogen, und an die nach Lichtenbergs Idee geschilderten „Mädchen am Kinderborn", jenen lieblichen Kranz von unschuldigen Jungfräulichkeiten, welche ihren je nach den Stufen des Jugendalters und den Graden des weiblichen Sinnes verschiednen Karakter abspiegeln bei dem Hinabschauen in den Brunnen, woraus nach der Mutter Versicherung die Kinder kommen sollen. — Schödlberger (Nepomuk), geb. zu Wien 1779, bekannt durch mehre schöne Werke, welche der romantischen Genrelandschaft (wie das Bild mit dem Ritter Toggenburg) oder dem Kloster- und Kirchengenre zuzählen. Letztem Kreise gehören zwei vorzügliche Bildchen dieses Meisters in der Staatsgall. zu Wien an; das eine zeigt uns einen Zug von Kapuzinern, die einen Bruder zur Gruft tragen, das andre aber das Innere einer italischen Kirche, wo der Vollmond hineinscheint und ein Kapuziner die Kerzen anzündet, während etliche Landleute vor dem Altare knieen. Letztes Bild trägt das Datum 1830. — Schön (Friedr. Wilh.) in München, geb. zu Worms 1810, früher Steinzeichner, jetzt glücklicher und fruchtbarer Maler von lichteffektlichen Genrestücken. Seine besten Bilder sind bis jetzt folgende Nachtstücke: der beim Geigenunterricht einschlafende Schulmeister, die Dominopartie, die Münchner Künstlerkneipe beim Stubenvoll (mit etwa funfzig höchst lebendig gruppirten Bildnissgestalten) und die am Kamine versammelte junge Bauernfamilie mit der märchenerzählenden Alten. 1847 sah man ausgestellt ein zum Kirchgang bereites Bauermädchen, welches Bild an die Lesende von de Hooghe in der Pinakothek erinnert. — Schorn (Karl), geb. zu Düsseldorf 1802, ein Hauptschüler von Wach in Berlin, durchgebildet in München. Von dieser grossen Malerkraft, bei welcher sich karaktervolle Auffassung mit ausserordentlichem Farbensinn verbindet, haben wir einestheils bedeutsame Genrehistorien, anderntheils tüchtige Arbeiten im einfachern und niedern Genre. Unter sei-

nen eigentlichen Volkstücken heben sich hervor: die betende italische Bauernfamilie (bei der Prinzessin Karl v. Hessen, trefflich gestochen durch Ernst Rauch), die Kartenspieler, Mönche und Soldaten in der Schenke (beim Konsul Wagener in Berlin, steingez. durch K. Lange und K. Mittag) und die drei das Bier im Klosterkeller kostenden Mönche, deren einer begierig die schäumende Kanne hält. — Schrader (Antonio Friedr. Julius), geb. 1815 zu Berlin, gebildet hier und in Düsseldorf, ein trefflicher Geschicht- und Genremeister, der sich eine Zeitlang in rührenden Situationsbildern und im morgenländischen Genre bewegt hat. Erster Art sind: der beim Abschied den väterlichen Segen empfangende Sohn, der ertrunkene Sohn des Matrosen und die ins Mittelalter versetzte Kerkerscene, wo die Tochter ihren Vater besucht. Unter Schraders Bildern aus der andern Sfäre sind besonders anziehend die Sultanin in ihrem Kiosk in Betrachtung ihres Schmuckes und die im Harem musikmachenden Odalisken. — Schröder (Karl), der Braunschweiger, ein bedeutendes Talent für Volksmalerei. Von ihm die Geniestreiche, der Peter in der Fremde, die Rückkehr vom Jahrmarkte, die blinde Kirchgängerin etc. — Schrödter (Adolf), der als genialer Humorist berühmte Düsseldorfer, jetzt in Frankfurt am Main. Ueber ihn ist bereits im Art. *Düsseldorf* berichtet worden. Zu seinen neuesten Arbeiten zählt ein grosses dekoratives Werk, eine Friesmalerei auf einer ansehnlichen Folge vergoldeter Zinkplatten, Bauerntanz und Gelage darstellend. Ueber die Platten zieht sich ein ornamentistisches Rankenwerk hin, in welches die mannigfachsten Gruppen und Personen verflochten sind, in Zuständen, Begegnissen und Beziehungen, wie sie dem Künstler eben seine stets sprudelnde Laune eingab. Bei dieser nur auf leichten raschen Vortrag und derbe Gesammtwirkung berechneten Arbeit können feinere, mehr fesselnde künstlerische Elemente natürlich nicht zur Sprache kommen. Im weltgeschichtlichen Jahre 1848 hat Adolf Schrödter seinen treffenden Humor der Politik zugewandt und zu Frankfurt im Verein mit dem satirischen Federführer Detmold aus Hannover das Leben und die parlamentarischen Thaten des Reichsabgeordneten Piepmeyer herausgegeben. — Schröter (Konstantin), geb. 1794 zu Schkeuditz, gest. 1835 in Berlin, ein Hauptschüler des Leipziger Akademiedirektors Veit Hans Schnorr. Ausgezeichnete Kabinetstücke des Schkeuditzer Schröter sind: die „Versteigerung des Malernachlasses" (beim Senator Jenisch in Hamburg), der „Possenreisser zu Salzbrunn", die „ruhende Judenfamilie", der „musikalische Kesselflicker" (bei F. Fallon in Berlin, steingez. durch Werner), die „goldene Hochzeit" (steingez. durch Fischer), der „Geburtstag der Grossmutter" (steingez. durch Oldermann), der „alte Musiklehrer" (beim Konsul Wagener in Berlin, steingez. von Oldermann), der „Lotteriekollektör" (steingez. von K. Fischer), die „Dorfschule, wo eine Mutter ihren widerstrebenden Buben einführt" etc. — Schrotzberg (Franz) in Wien, geb. 1811. — Schubauer (Friedr. Leopold), geb. zu Dresden 1795, sächsischer Stabsoffizier und bedeutender Dilettant im Militärgenre. — Schulz (Karl Friedrich), geb. 1797 zu Selchow bei Storkow im Beskowschen Kreise, Professor und Mitglied der Kunstakademie zu Berlin, ein geistreicher Genremeister, der besonders in Jagdstücken (daher er der Jagd-Schulz genannt wird) und in Militärbildern glänzt. Wir nennen z. B. seine „Treibjagd" (bei Hrn. Speck in Lützschena, steingez. durch Leschke), den „Ausritt zur Hetze" (bei Hrn. Heilborn in Berlin, steingez. durch Gille), die „preuss. Einquartirung in einem französ. Dorfe" (steingez. durch Tempeltei) und das „Bivouac der Freiwilligen 1813" (steingez. durch Oldermann). — Schulz (Julius), ein ebenfalls namhafter Berliner Meister in jagdlichen und andern Kabinetstücken, zugleich als Genrelandschafter zu bezeichnen. — Schulz (Theodor) von Goslar, geb. 1814, gebildet unter Wach in Berlin, dann zu München. — Schumann (Wilhelm) von Berlin, aus Brücke's Schule, sehr bewährter Volksmaler, der gern den Humoristen spielt. — Schüssler (Alfred), ein Dresdener aus Bendemanns Schule, bedeutendes Talent für die Genrehistorie. Von ihm fand man auf der Ausst. 1848 das sehr achtungswerthe, wenn auch durch seinen Stoff schmerzlich rührende Werk: „Kinder und Schätze der zerstörten Stadt Magdeburg, welche zu Braunschweig durch Tillysche Nachzügler feilgeboten werden." — Schütze (Joh. Wilhelm) zu Berlin, geb. um 1814, aus Klöbers Schule, entschiednes Talent für das edlere Volksbild. Seine frühern Bilder sind Gesellschaftstücke in der Art jener ältern Niederländer, welche ihre Kunst im Brillantstoffmalen dabei ins Licht setzten. Sein eigentlicher Beruf liegt aber im naiven Genre, in der Schilderung einfach-anmuthender Momente der Kinderwelt. Dieser Sfäre gehören denn auch Schütze's meiste Leistungen an. — Schwarz (G.) in Petersburg, geb. zu Berlin 1800, Meister im Militärgenre. Ein Bivouac bei Schloss Grunewald 1838 kennt man durch das Steinblatt des Malers selbst.

Schwind (Moritz), der Hoch- und Deutschmeister des romantischen Genre.

Sein herrlichstes Werk ist „der Hochzeitmorgen und die Rose", ausgestellt 1848. Die Hauptfiguren des 6 F. Höhe bei 3½ F. Breite messenden Gemäldes befinden sich auf dem steilen Felspfade zu einer hochgelegnen Ritterburg, deren Thor mit Kränzen geschmückt immitten des Bildes uns offen entgegensteht; harrende Diener in gleichgiltigem Gespräche stehen und lehnen unter dem Thorwege; vom Thurme oben wehen Fahnen in die frische Morgenluft, und die Hände einiger Burgbewohner winken ins Thal hinab, aus dessen Waldung ein Trupp geschmückter Reiter kommt und über dem die Welt in blaue Fernen mit Bergen und Burgen sich hinzieht und verliert. Vor uns oder eigentlich über uns sitzt und steht auf der Burggartenmauer eine Gruppe festlich geputzter Mädchen, mit sichtbarer Spannung auf die nahenden Reiter gerichtet, denen zu Ehren noch rasch an der Toilette der Einen, und zwar an einer Haarschleife derselben, gearbeitet wird, damit sie, die Bräutliche, als die Königin des Tages makellos erscheine und des zu Rosse glänzenden, stolz ansprengenden Bräutigams würdig sei. Ganz unberührt von diesen Beziehungen ziehen den Weg unmittelbar vor uns Leute hin, die, obschon ärmlich und gar nicht wie auf Burgen geboren aussehend, sich doch als die Hauptpersonen des Bildes, als die Träger der poetischen Idee des Ganzen darstellen. Es sind Dorfmusikanten, Proletarier der Kunst, die zur Burg geladen sind, um mit Dudelsack und Geige, Fagott, Zither und Brummbass das stolze Nobelvolk beim Feste der Liebe in die nöthige Lust zu versetzen. Voraus geht ein ziemlich Wohlbeleibter, gebückt unter der Last seiner Bassgeige; wir sehen ihn nur von hinten, errathen aber aus seiner Eifrigkeit seine Sorge, nichts zu versäumen, zumal keinen Vortheil. Ihm folgt der Kollege mit dem Dudelsacke, ein redendes Abbild der theuern Zeit und schweren Noth, dem man es ansieht, dass Tag und Nacht Alles an ihm piept und knurrt, und dass er mit all seiner von ihm selbst verwünschten Musik kaum die Brotrinden für seine Familie verdient. Nun kommt ein Paar, und was für eins! Der lange Musikus rechts mit der Zither über der Schulter, mit der rothen Nase, den glänzenden Augen, dem versoffenen Maule, kennt gar keine Sorge, weder künstlerische noch bürgerliche; so lang' es noch volle Krüge in der Welt gibt, hat er keinen leeren, und eine zuschnurrende Katz wird ihm auch auf der Burg nicht fehlen, sobald er nur zu „zithern" beginnt. Lustig leben ist ihm allein Leben, und da die Musik dazu verhilft und selber lustig ist, so ist diese sein Fach. Der kleine Violin-Buckelinski, der neben ihm geht, findet einen solchen Standpunkt unter seiner Würde; zwar fragt es sich sehr, ob er auf seiner Geige das leistet, was Bruder Lüderlich auf der Zither, aber er will das Höhere, Reinere, Idealere, spricht von dem Adel der Kunst, von der moralischen Gewalt der Töne, wofür der lange Kitharide freilich nur ein unzugängliches Lächeln bereithat. Hinterdrein kommt endlich der wahre Künstler, das Tongenie, die dichterische Seele, welche bei dem Bewusstsein, von den Andern nicht verstanden zu werden, sich abgesondert hält. Stillinniges Entzücken hat sich seiner bemächtigt, wie er gesenkten Blickes traumvoll dahinwandelt. Eine Rose, die eins der kranzflechtenden Mädchen von der Burggartenmauer hat herunterfallen lassen und über welche die andern Musikmachergesellen gleichgiltig und blind hinweggeschritten sind, fesselt sein Auge, denn er sieht keine blose Rose, sondern findet in ihr ein Zeichen des Glücks und der Liebe, von der Schönsten und Reizendsten ihres Geschlechts für ihn auf den Weg gelegt! So langt er nach der Blume, die am Boden liegt, und man begreift wie er mit dem süssen Schmelz der Gefühle zum Fagott gekommen, das er unter dem Arme trägt. — Die Anordnung des poetischen Ganzen ist ebenso geistreich als schön und leicht. Indem sich Alles von selbst zu machen scheint, ist doch Alles bis auf die kleinste Linie wolbedacht und voll Wirkung. Die Zeichnung ist ungemein energisch und bestimmt, geht aber namentlich bei den Musikanten in Karikatur über. Dies wird der sinnige Betrachter des Bildes natürlich finden, denn es sind die Schattentöne des Künstlerlebens überhaupt, die uns hier zu Gemüthe geführt werden. Je wahrer die Gedanken sind, als deren Träger die Figuren auftreten, um so weiter rückt die feine Satire eben diese fingirten Träger von den wirklichen weg und nun erst auf der Markscheide des Wirklichen und Unmöglichen feiert der Humor seinen lustigen Sieg. Dass die Zeichnung nicht strenger in den Formen durchgeführt ist, darf die Freude am genialen Werke nicht verleiden. Die gewählten Farben erscheinen in der Zusammenstellung glücklich, nur sollten ihre Modulationen in noch nähere Verwandtschaft mit der Natur gesetzt sein.

Schwingen (Peter), ein unter den Düsseldorfern hervorragender Genremeister, von dem bereits im Art. *Düsseldorf* die Rede gewesen. (B. III. S. 300.) Ein dort unerwähnt gebliebnes, sehr gelungenes heiteres Stück: „der Schmaus nach dem Gewinne des grossen Looses" erschien auf den Ausstellungen 1845. In R. Lecke's Münchener Blättern wird über dies aus dem Leben gegriffene Bild voll frischen gesunden

Humors berichtet wie folgt. „Wir sehen hier das Innere einer Zechstube. An einem reichbesetzten Tische sitzen ein Dutzend Personen, darunter etliche schöne Bauermädchen, zwischen ihnen der Herr Dorfrichter; er hat ein schwarzes Sammetkäppchen auf und schmaucht behaglich schon sein Pfeifchen; vielleicht legt er es noch einmal beiseite und kostet von einem spätern Aufsatz, denn die Tafel ist noch nicht zu Ende, das dauert wenigstens bis in die Nacht hinein, bis alle selig vom süssen Weine sind, und sich auf ein Ohr legen. Dadurch, dass der Künstler mitten im höchsten Jubel einen alten armen Nachbar oder Bekannten der Gewinnenden, nebst seiner etwas verblüfften Frau eintreten lässt, welche von allen Gästen, besonders vom Hausherrn, so freundlich und herzlich bewillkommt werden, hat er uns die ganze Scene höchst anziehend gemacht. Die Leute sind nicht stolz geworden; der Mann mit dem blauen Kittel und seine ärmlich gekleidete Frau sind ihnen lieb und werth wie zuvor. Ich zweifle nicht, dass der biedere Hausherr jenem, wenn er nach Hause geht, eine Rolle Thaler in die Hände drückt und ihm mit stammelnder Zunge in die Ohren sagt: „Michel, wenn Du etwas brauchst, so weisst Du, wo Du hingehen musst.“ Jetzt lasst die Leute essen und trinken, bis nichts mehr in sie hineingeht, wir haben nichts dagegen; sie haben ein weiches mitfühlendes Herz und eine offene Hand, und wir dürfen überzeugt sein, dass der Jubel nicht alle Tage so fortgeht; es ist nur heute, ein für allemal. Lustig nehmen sich die beiden Musikanten aus, die auf der Bank an der Wand stehen, der eine hat eine Geige, der andere eine Posaune. Zwischen den Gästen durch sieht man auch eine kleine erotische Scene; ein Mädchen, welches eine Gans aufträgt, wird von einem Burschen auf einen Augenblick sistirt, ihre lächelnde Miene zeigt, dass sie die Kühnheit des Burschen, der unbezweifelt um einen Kuss bittet, weil er das Maul so spitzt, nicht übel nimmt; dieser junge Kerl könnte aber unmöglich so verwegen sein, hinter dem Rücken des gestrengen Herrn Dorfrichters sich so aufzuführen, wenn es ihm nicht schon vor der Stirn heiss, und wenn — er nicht Soldat wäre, wie aus dem nur ein wenig sichtbaren rothen Kragen zu ersehen ist. Am Eingang der Thüre zapft ein kräftiger Bursche die leeren Flaschen wieder voll, er hat einen Pfeifenstummel im Maul und sieht sich nach dem eben eingetretenen Michel um. Wo man hinschaut ist Jubel, und alles ist vollgepfropft mit Ess- und Trinkgeräthschaften. Das Bild ist sehr gut gemalt, nur hätten wir den kleinen Gewandpartien etwas schönere und leichtere Falten gewünscht. Man kann dieses im Allgemeinen den Herren Genremalern vorwerfen, dass ihre Draperien zu wenig studirt und zu hölzern gezeichnet sind. Die Farbe ist ihnen zu sehr Hauptsache.“ — Seefisch (Hermann Ludwig) von Potsdam, Genrelandschafter zu Berlin, aus Wach's Schule. — Selbertz (Engelbert) in Prag, geb. 1813 zu Brilon im Bezirke von Arnsberg, gebildet in München, sehr gediegener Lebensbildmaler. — Mad. Selffarth in London, Genrelandschafterin. Von ihr rühmt man die Schilderung eines mit der Dienerin aus der Kirche kommenden Fräuleins, aus dem J. 1839. — Seitz (Franz) in München, geb. das. 1818, aus Schlotthauers Schule, ein neben Eugen Neureuther blühendes Talent im arabeskischen Genre. — Senff (Adolf), der verrömerte Hallenser, welcher die Blumen der Menschheit nicht minder schön wie die Blumen des Feldes malt. — Siegert (August), der Breslauer Genrelandschafter, gebildet in Berlin, Paris und Italien. Von ihm die „Wahrsagerin unter den Slowaken“, welche durch den Steindruck von Koschwitz bekannt ist. — Simmler aus Geisenheim, ein Hauptmeister in der Thier- und Genrelandschaft. — Simon (Friedrich) aus Heidelberg, in München. Von ihm die „betrunknen Rekruten“, lithografirt in R. Lecke's Münchener Blättern, die „Musikstunde“, schönes Nachtstück, und „der Dichter Dr. Dachstübner, der zum Fenster hinausleuchtet, um die randalenden Katzen vom Dach zu verjagen“, ein sehr humoristisches Bild aus dem J. 1845.

Sohn in Düsseldorf, der Leonorenmaler, ausgezeichnet im poetischen Genre. Von ihm z. B. die prächtigen beiden Geschwister, wozu ihm das bekannte Dreischwesternbild vom ältern Palma in der Dresdner Gall. das Motiv der Anordnung geliefert hat. Sohn hat in dem Schwesternpaare denselben Gegensatz zwischen Blond und Braun behandelt, den er schon in seinem Leonorenpaar aus der Tassogeschichte vorgeführt. Dabei hat er aber nicht die weiche Süssigkeit des Leonorenbildes wiederholt, sondern eine ungleich grössere Kraft und Freiheit in Bezeichnung des Karakteristischen entfaltet. Die Blonde besonders ist mit einer reizenden Keckheit ausgestattet. — Soltau (Hermann Wilhelm), geb. zu Hamburg 1812, gebildet in München. Von ihm schätzbare Stücke wie das „Münchner Allerseelenfest“ und die „Fahrt auf der Isar.“ — Sonderland (Joh. Baptist), geb. zu Düsseldorf 1805, einer der beliebtesten Volksmaler dasiger Schule, unverwüstlicher Launikus. Seinem ersten rühmlichst anerkannten Bilde: „Zigeunerzug“ nach Walter Scotts Guy Mannering (ausgestellt zu Berlin 1828, zehn Jahre später vom Maler selbst ausgezeichnet radirt)

folgten: der wilde Jäger nach Bürgers Ballade (1830), die Wahrsagerin, der Bärentanz, das gestörte Stelldichein (1834), der scherzende Jäger und der überraschte Liebhaber, der zechemachende Wirth, der „Fischmarkt", wo der Verkäufer lachend die Magd am Kinne fasst (1835), die „rheinische Fähre" (1836), des Kriegers Abschied und des Kriegers Heimkehr (1837, beide Stücke bei Hrn. Schönfeld in Düsseldorf), die Passagiere oder der versäumte Eilwagen, das Schusterlein, das Mädchenpaar am Putztische (1838), Hans und Grete, die „drei Röslein" nach dem Volksliede, die Hirschjagd (steingezeichnet durch H. Hartmann), die Ruhe nach der Jagd (steingez. durch G. Daniel), das den Schuh anziehende Mädchen (1840), die „Schnitter auf dem Heimwege" mit bedeutender Liebesintrike (aus dem J. 1842, sowohl gelungen in der Zeichnung wie warm, brillant und kräftig in der Farbe, im Besitze des Königs von Preussen), die beiden „Nebenbuhler" (ein schmucker Tirolerbub und ein verdrüsslicher Stallknecht vor der dralien schnippischen Münchnerkellnerin), die beim Gelehrten einkehrenden Kosacken, der ungestüme Liebhaber (1844) etc. Weiteren Namen erwarb sich Sonderland durch seine seit 1837 bei Buddeus in Düsseldorf erschienenen „Bilder und Randzeichnungen zu deutschen Dichtungen", welche sehr ausgeführte Radirungen so grossen Anklang fanden, dass diese Art Gedichtillustration viele Nachahmung zur Folge hatte. Sonderländische Zeichnungen zu Immermanns Münchhausen findet man in Holz geschnitten. — Speckter (Otto) in Hamburg, einer der trefflichsten Genrezeichner, der namentlich als Illustrator von Fabeln, Gedichten etc. zu hohem Rufe gekommen ist. — Spitz (Friedr. Karl), geb. 1813 zu Hanau, gebildet in München. — Spitzweg (Karl), geb. zu München 1808, durch sich selbst gebildet, tüchtiger Genrelandschafter, dessen karakteristisch durchgeführte Stücke durch gemüthliche Laune anziehen. — Spohr (Friedr. Wilh.), geb. 1798 zu Riga, gebildet in München, bekannt durch Gebirglerstücke und anderartige Volksbilder. — Sprick (Johann) zu Berlin. — v. Stael-Holstein (Karl) aus Liefland, gebildet unter Wach in Berlin, bekannt durch russische Scenen etc. — Stange (Bernhard), geb. zu Dresden 1806, ausgebildet in München, bedeutender Genrelandschafter, dessen Stücke stets durch poetische Stimmung anmuthen. Sein jüngstes Werk ist ein politisches; es feiert in einer Tyrolerlandschaft den 1848 angebrochenen „Freiheitsmorgen Deutschlands." Wir befinden uns auf hohem Bergesgipfel. Alpengipfel ringsum, der höchste glühend vom Nachscheine der untergegangnen Sonne; auf allen andern Feuerflammen, die bei den fernen wie funkelnde Sterne erscheinen. Im Vorgrunde wird durch Bergbewohner das dreifarbige deutsche Banner aufgepflanzt, das vom Winde bewegt hoch in der Luft flattert. Es ist die deutsche Einheitsfeier, die hier von der Kunst vorweg begangen und von der Wirklichkeit hoffentlich trotz allen Windischgrätzen und Manteufeln bald nachgeholt wird. Diese politische Landschaft, die als solche auch zu den Errungenschaften des ersten Jahres deutscher Freiheit zählt, ist ein durchaus schönes, mit feinem Gefühl für Form und Farbe durchgeführtes Bild, in welchem von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert ist. — Stauber (Karl), geb. zu Amberg 1815, ein der Münchnerschule angehörendes Talent für das launige Genre. — Staudinger (Baptist) von Elbogen in Böhmen, ein junger begabter Künstler aus Fendi's Schule zu Wien. — Steffeck (Karl) in Berlin, gebildet unter Franz Krüger, dann in Paris und Italien, ein ausgezeichnetes Talent, das durch derbe kräftige Genrestücke mit Pferden, Rindern und Hunden dem Publikum lieb und werth geworden ist. Man nennt von ihm ein „Reitergefecht" 1840, das „Palermitaner Pferderennen während des Rosalienfestes" 1844, den „Stiertransport mit berittenen Schlächtern in der Campagna di Roma", den „gehetzten Stier" 1848. — Steinbrück von Magdeburg, der Meister aus der Düsseldorferschule, hier anzuführen wegen seiner Leistungen in der Genrehistorie, in Scenen aus romantischer Lebenssfäre und aus der Kinderwelt. — Steinhäuser (Friedr. Wilh.) von Bremen, geb. 1816, der Bruder des Bildhauers, bekannt durch porträtliches und anderes Genre aus Italien. Von ihm auf den Ausstellungen 1848 eine Albanerin und die „Beichte in Rom." — Steinheil (Ludwig Karl August) in Paris, geb. 1810, graziöser Schilderer romantischer und andrer Lebensscenen. — Steinle in Frankfurt, der fromme Historienmeister, auch bedeutsam im Genrehaften, wohin sein wundervolles Bild der „Märchenerzählerin", sein „Aepfeldieb" und andre liebliche Compositionen gehören, die freilich Fantasiestücke aber doch lebenspiegelnde sind. — Stieler in München. Von ihm auf der Ausst. 1848 ein „Mädchen, das sein Brüderchen durch einen Waldbach trägt", grosses Bild voll kräftiger Naturwahrheit. Dies kernhaft derbe Stück, das uns so gesunde Formen, so heilblickende Augen etc. zeigt, überschreitet nur durch seine Grösse das Maas des idyllischen. — Stilke (Hermann Anton), glänzender Meister im romantischen Genre. Pilger in der Wüste; Kreuzritter auf der Wacht; kristliche Sklavinnen beim Feste

der Odalisken etc. — Stirnbrand (Franz) in Stuttgart, namhaft durch schöne schwäbische Trachtstücke. — Stobbe in Düsseldorf. — Stobwasser (Gustav) von Berlin, hier und in Düsseldorf gebildet. Von ihm „der durch ein Mädchen gelabte Alte" und ähnliche Stücke, deren geschmackvoller Vortrag eine grosse Geübtheit in Handhabung des Pinsels bekundet. — Stohl (Michael), geb. zu Wien 1814, seit 1842 in Rom lebend. Von ihm meisterliche Aquarelle, z. B. die „Schachpartie", welche 1847 vom Wiener Kunstverein angekauft ward. — Strassberger (Wilhelm), ein Leipziger, geb. 1796, glücklich im Kriegsgenre. — Strassgschwandner zu Wien, bekannt durch militärische Stücke wie Hinterhälte u. dergl. — Straub (S.) von Genf, aus Hornungs Schule. — Streckfuss (Karl Wilhelm) von Merseburg, aus der Düsseldorferschule. — Stuhlmann (Heinrich), ein sehr karakteristischer Volksmaler Hamburgs, geb. das. 1803. — Stürmer (Heinrich) in Berlin, durch sehr lebendige Militärscenen und sehr anziehende Genrelandschaften bekannt. Karl St., der Sohn Heinrichs und Schüler von Cornelius, zwar vornehmlich Geschichtmaler, aber auch tüchtig auf dem Felde seines Vaters, namentlich glücklich in Tyrolerscenen. — Sulzer (David) von Winterthur. — Suter (Josef), ein Schweizer Aquarellist, Meister in trachtlichen Volkstücken, alpenländischen und italischen.

Swoboda (Eduard), ein Wiener Genremeister, der in seinen Stücken auf bedeutenderes und karakteristisches Leben ausgeht. 1844 erschien seine „Auffindung eines werthvollen Bildes bei Versteigerung eines Nachlasses", ein Karakterstück ersten Ranges. Einen andern glücklichen, an treffenden Beziehungen reichen Gegenstand hat Ed. Swoboda sodann in seiner „Holzvertheilung" dargestellt, die man auf der Wiener Ausst. 1845 sah. Die Armen haben sich vor dem Thor eines Pfarrhofes versammelt und sind im Begriff, theils das empfangene Holz wegzubringen, theils ihre Anweisungen darauf zu übergeben. Greise, Männer und hübsche Mädchen, rüstige arbeitsfähige Männer und Weiber mit krankhaft aussehenden Kindern, alle drängen sich zu, und nicht immer scheint die Vertheilung den richtigen Maasstab gefunden zu haben. Es ist dies Alles mit grosser Gewandtheit und psychologischer Lebendigkeit wiedergegeben und recht schön vorgetragen; nur der Umstand, dass Swoboda zur Bezeichnung der herben Kälte allen Personen geröthete Nasen malte, macht im Bilde keine vortheilhafte Wirkung und hätte jedenfalls mit der grössten Mässigung behandelt werden sollen. Sodann erschienen von Sw. die „Winkelbörse", die „Galanterie" und das gediegene Bild des „Protestes", welches der Wiener Kunstverein 1847 erwarb. — Swoboda (Rudolf), geb. 1819 zu Wien, hier und in München gebildet, ein hoffnungsvoller Genrelandschafter. — Tanner (Rudolf) von Richterschweil, 1775—1830, glücklicher Genreaquarellist. — Tasche (G.) in Darmstadt. — Teichel (Franz) in Berlin, geb. um 1816, launiger Maler in Oel und Aquarell, aus Hosemanns Schule.

Teichlein (Anton) in München, geb. das. 1820, ein sehr bedeutendes Talent, dessen Ruf durch eine tiefromantische, dem Volks- und Dichtermunde entnommene Genrehistorie begründet ist, nämlich durch den 1848 ausgestellten „Rattenfänger von Hameln",

der selbst die Wildesten bezwingt,
wenn er die goldnen Lieder singt!

Dies Gemälde von ziemlich grossen Dimensionen und sehr vielen Figuren wird im Förster-Kugierschen Kunstblatte gedachten Jahres beschrieben wie folgt. „Der Künstler verlegt die Darstellung aus dem bekannten Gedicht von Goethe vor das Thor einer mittelalterlichen Stadt, an die Stelle, wo die Wege sich theilen, der eine rechts (wenn man aus der Stadt kommt) zur Kirche, der links zu einem öffentlichen Spaziergange führt; ein tiefer gelegenes Wasserbecken nebst Brunnen nimmt die vorderste Stelle im Vorgrund ein. Auf dem, in einer Erhöhung gehaltenen Wege zur Linken geht tänzelnd der Rattenfänger, in Scharlach gekleidet, das Glockenspiel spielend, das alle Welt in seine Zauber bindet. Ihm voraus eine ausgelassene Kinderschaar, mit einem Narren an der Spitze, und sichtlich über ihr Alter hinaus zu wilden Begierden fortgerissen. Ueppige Frauen umgeben den Rattenfänger und hängen sich an ihn mit lüsternem Blick, den er zu fesseln sucht durch Gegenblicke, wüste Weiber aus dem Volke schliessen sich ungehindert an die Frauen von Stande an. Rechts aus der Vorhalle der Kirche sucht ein Mönch mit erhobenem Kruzifix die Verirrten zu warnen und zurückzuleiten; bei Einigen gelingt es ihm und namentlich sieht man eine Familie in Trauerkleidung mit Abscheu sich von der weltlichen Lust abwenden; ein junges Bürgermädchen, obschon mit dem Gesangbuch bewaffnet, kann doch kaum der Begierde widerstehen, wenn nicht ihr Begleiter, ein frommer Schlossergesell, den Abfall verhindert. Das Schwanken zwischen Lust und Pflicht ist noch in verschiedenen Figuren und Gruppen ausgedrückt; aber als abschreckendes

Opfer des in der Regel ungleichen Kampfes sitzt mit einem Säugling auf dem Schooss. und einem Strohkranz im Haar eine Wahnsinnige, in der Mitte des Bildes, wo die Wege sich scheiden. Hier ist der Gedanke des Künstlers klar und ergreifend; weniger entschieden spricht er aus der Gruppe Wäscherinnen im Vorgrund, die an dem Vorgange Theil nehmen, ohne übrigens neue Beziehungen zu zeigen." Dies grosse Bild ist freilich auf einen ziemlich weiten Standpunkt des Betrachters berechnet, auf welchem die Einzelheiten in Form und Zeichnung verschwinden und nur der Gesammteindruck der Composition und der Färbung bleibt. Die Farbenwirkung im Allgemeinen ist angenehm und harmonisch, aber die unbefriedigende Behandlung und Durchführung des Bildes wird bedauert sowol des Gegenstands als seiner Auffassung wegen, in welcher ein Reichthum von Gedanken und Motiven liegt, die eine ernste und gründliche Durchbildung wol verdienten.

Teichs (Friedr. Adolf) in Braunschweig, geb. das. 1812, Meister im romantischen Genre, in edeln altdeutschen und pittoresken morgenländischen Scenen. Den letztern gehören an: die Anglerin im Serail; die gefangnen, von Mamelucken bewachten Thessalonier; die Küstenlandschaft mit Arabern, welche gefangene Griechen bewachen, etc. — Teschner (Alexander) in Berlin, aus Wach's Schule. — Themann (Karl) in Berlin, aus Franz Krügers Schule. — Thon (Sixtus) in Weimar, ausgebildet in Düsseldorf, bewährt in romantischen und lustigen Genrestücken. — Tischbein (Karl Ludwig, geb. zu Dessau 1797, jetzt in Bückeburg lebend, und August, geb. zu Rostock 1805, in Triest thätig). Erster ist ein Volksmaler von seltner Bedeutung. Sein Talent für karakteristische Auffassung stellte sich gleich in seinem ersten Genrestücke, der 1820 gemalten „Scene im Café greco zu Rom", glänzend heraus. 1829 erschien seine tiefgefühlte Schilderung des „Todengräbers" und 1839 seine höchst lebenswahre Darstellung „gefangener Wilddiebe." Auch historisch poetisches Nobelgenre ward von ihm gediegen behandelt, z. B. Egmont bei Klärchen und Tasso bei der Fürstin nach den bekannten Stellen in Goethe's betreffenden Dramen. — Töpfer (Valentin und Rudolf), Vater und Sohn, berühmte Genfer Künstler, beide ausgezeichnet im humoristischen Genre. Valentin, der ebenso scharf die Natur als treffend witzig das Leben auffasste, drang auf der von Freudenberger süsslich eröffneten, dann von Niklas König tüchtiger betretenen Bahn der Schweizervolkschilderung auf das Glücklichste vorwärts; sein Sohn Rudolf aber, der die geistigen Fonds des Vaters mit Zinsen geerbt, beschritt mit erweitertem Gesichtskreise, bei gleichem Glücke, den vorgeebneten Kunstpfad. Rudolf, der 1846 in seinem 47. Lebensjahre verstarb und vom Vater überlebt ward, erwarb sich, obwol er nur als Zeichner auftrat, einen fast europäischen Ruhm, da er ein ebenso origineller Schriftsteller wie Künstler war und durch seine illustrirten Genfer Novellen, komischen Reisebilder etc. seinen Namen in der ganzen französischen und deutschen Leseweit verbreitete.

Törmer (Benno), ein Dresdner aus der Schule Vogels v. Vogelstein, durchgebildet in Italien. Von ihm fein ausgeführte Kabinetstücke aus dem romantischen Kreise und aus dem italischen Frauenleben. Falkenjäger mit Damen 1839. Procidanerin über die niedre Gartenmauer auf das Meer und den Strand hinausschauend, in der Thorwaldsenschen Sammlung. Lautenspielerin im Garten der Villa Este sitzend, 1841. — Trautschold (Wilhelm), Schüler Herbigs in Berlin und Schadows in Düsseldorf, bewegt sich mit grosser Tüchtigkeit in der Schilderung des muntern Volkslebens. Man hat von ihm Schenkenbilder u. dergl., auch genrelandschaftliche Stücke. — Treml (Fr.) in Wien machte eine Zeitlang besonders das Soldatenleben, von der Gemüthsseite aufgefasst, zum Gegenstand seiner Darstellungen. 1845 sah man von ihm die sinnige Schilderung eines „Wachtpostens am Weihnachtsabend." Es ist ein kalter stürmischer Winterabend, ringsum ist Alles mit Schnee bedeckt; beim Schein einer Strassenlaterne steht der Wachtposten in seinen weissen Mantel gehüllt, an Haar und Bart beeiset, vor einem Fenster, woraus ihm die Kerzen des Kristbaumes entgegenschimmern und wo die bewegten Gestalten innen seltsam kontrastiren mit dem vor Frost starrenden Kriegsmanne. Man sieht es diesem an, dass gar seltsame und ungewohnte Empfindungen durch seine Seele gehen. Im J. 1846 erkaufte der Wiener Kunstverein von Treml das niedliche Kabinetstück: „Empfang einer geweihten Kirchenglocke", welches anspruchlos heitere Bild durch die tongedruckte Steinzeichnung von J. Bauer bekannt gemacht ist. 1847 ward vom Wiener Verein ein Tremlsches „Schleichhändlerbild" erworben. — Triebel in Berlin, beachtenswerth im Tyroler-Genre. — Prof. Veith, der Münchner, gest. 1846 im Alter von 47 Jahren, zunächst als ausgezeichneter Bildnissmaler bekannt, aber auch namhaft als witziger satirischer Skizzist. — Vogel (Ludwig) in Zürich, Geschicht- und Volksmaler. Von ihm schweizerische Lebensstücke wie das „Tischgebet", das „Wallenstätter Bauernhaus" und die „Appenzeller Familie." — Vogel (Peter) von Frankfurt am Main.

gebildet in Düsseldorf, gest. 1835. Von seinen Stücken sind durch Steinzeichnungen bekannt: der „Ausgang aus der Kirche" und das „Klosterleben." — Voltz (Friedrich) in München, geb. 1817 zu Nördlingen, unter dem Einflusse Albrecht Adams, des Jugendfreundes seines Vaters Johann V., herangebildet; zwar vornehmlich Thiermaler, aber überdies ächter Genrelandschafter, da er meistens Figuren, Thiere und Landschaft zu einem vollkommnen Idyll vereinigt. — Wagner (F.) in Berlin. Von ihm eine Spinnerin, im Aquatintastich von Oldermann bekannt. — Wagner (L.) in Karlsruhe, gewandter Volksmaler, dessen Auffassungstalent und Humor man aus dem Bildchen kennt, welches einen „Maulwurfsfänger aus dem Murgthale" schildert (auf der Züricher Ausst. 1842).

Waldmüller (Georg Ferdinand), Prof. in Wien, geb. 1793. Trotz seiner Einseitigkeit und stereotypen Darstellungsweise ist derselbe als Matador der österreichischen Volkschilderer zu bezeichnen, denn er hat das rechte Zeug zu dieser Bildergattung und bringt es auch auf seine Art und Weise in erfolgreichste Anwendung. Von dem an sich richtigen Grundsatze ausgehend, dass doch nur die Natur allein die beste und treuste Lehrerin des Künstlers sei, hält er auch an ihren palpablen Wahrheiten mit der minutiösesten Gewissenhaftigkeit fest, und alle seine Studien sind ein Ausdruck dieses Glaubensbekenntnisses. Sein Naturalismus hat ihn mit Manchem seiner akademischen Kollegen zu Wien in heissen Konflikt gebracht. Oft musste Waldmüller den Vorwurf hören, dass er seine gemalten Gemüthszustände immer und immer wieder in österreichische Bauernkleider stecke, dass er über den engen Kreis der Dorfkinder nicht hinauskomme und dass zudem aus seinen zwar meisterlich behandelten Köpfen immer wieder dieselben Modelle herausblicken. Damit hat es nun allerdings bis auf einen gewissen Grad seine Richtigkeit; gleichwol dürfte man dies nicht so sehr als Manier denn als natürliches Ergebniss der Grundansicht, also eines Princips und bewussten Wollens bezeichnen, eines Wollens, das den Spuren der natürlichsten und einfachsten Lebensäusserungen nachgeht und menschliches Thun und Gebahren in seinen unverkünstelten und unverkümmerten Zuständen belauscht. Waldmüller ist in allen seinen Darstellungen Prototyp naturalistischer Auffassung; alle, auch die unbedeutendsten seiner Figuren, sind ebensoviele Bildnisse, wozu er die Modelle unter dem Landvolke weit und breit requirirt, und die er mit Miniaturfeinheit bis ins kleinste Detail ausführt. Alles, vom Kopfe bis zum Fusse, vom Baumgipfel bis zum Steinchen am Wege ist aufs Getreuste der Natur nachgebildet, mit der besondern Eigenheit, dass jeder einzelne Theil, z. B. ein Auge, ganz fertig gemalt wird, ohne dass früher eine Untermalung des Ganzen vorausgegangen wäre. So sehr dieses musivartige Malen die Erreichung einer Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen zu erschweren scheint, so ist Waldmüllers Werken doch eine seltne Haltung und Harmonie eigen, die sich freilich nur auf Vortrag und Farbengebung bezieht, indem sonst das Vortreten des Modelles allenthalben fühlbar ist. Wär' es überhaupt möglich, auf diesem Wege Geist und Leben in ein Werk zu bringen, so würde Waldmüller in solchen Darstellungen kaum seines Gleichen finden. Die Fruchtbarkeit dieses Genrevirtuosen ist fabelhaft. Wir begnügen uns mit Angabe seiner Leistungen in den letzten Jahren. Auf der Wiener Ausstellung 1845 sah man die „Nepomuckerei", den „Kristtagmorgen", die „Gratulation" und die „Heimkehr von der Aernte", Darstellungen, wovon jede wol ein Dutzend Figuren enthält. Der Gegenstand des erstern Bildes bezieht sich auf die Andächteleien, welche jährlich am 16. Mai an acht Tage lang zur Namensfeier Johanns von Nepomuck vor den in Oesterreich überall vorkommenden Standbildern dieses Heiligen mit Gebet und Gesang stattfinden. Ein älterer Mann singt vor, Alt und Jung singt dann die einzelnen Verse nach; — in der Art nun, wie dies der Künstler geschehen lässt, hat er viel Laune und Humor entwickelt. Im Kristtagmorgen untersuchen die Kinder, die während der Kristnacht die Schuhe zum Fenster hinausgestellt, die Bescheerung des heil. Krist; auch hier bot sich dem Künstler ein weites Feld zur Ausprägung der verschiedensten Gefühle der Kinder. Minder ist dies der Fall, wo der Enkel dem Grossvater den woleingebläuten Glückwunsch hersagen soll, aber allenthalben der Nachhilfe bedarf. Auf der Ausst. 1846 interessirte zunächst die Schilderung „kindlichen Schmerzes." Aus der Vorstubenthür eines Bauernhauses tritt soeben der greise Dorfpfarrer, welcher der hinscheidenden Hausmutter die letzte Wegzehrung gereicht hat. Bitterlich weinend liegen eine erwachsene Tochter und ein noch jüngeres Geschwister auf den Knieen, indess der greise Vater, sich und die Seinen mit dem Troste der Religion stärkend, unter Thränen gen Himmel weist. Es ist eine jener Situationen, welche Waldmüller dem gewöhnlichen Leben mit einem so glücklichen Griffe zu entlehnen und mit so vieler Wahrheit dem Gemüthe nahezulegen weiss. Eins der vorzüglichsten Genrestücke der ganzen Ausst. war auch die „Abendandacht in einem Bauernhause", die zu vorge-

dachtem Bilde das Seitenstück abgab. Sodann sprach den Musterer dieser Ausst. noch eine „Mutter mit ihren Kindern" an, ein warm empfundnes, von poetischem Hauche überwehtes Dorfidyll. Ein früher entstandnes Hauptstück Waldmüllers, das köstliche „Ende der Dorfschule" (in der Samml. des Konsuls Wagener zu Berlin), ist durch Benedetti's trefflichen Stich bekannt, der als Vereinsblatt des österr. Kunstvereins auf 1847 erschienen ist. Bei der glücklichen Gabe, mit wenigen Mitteln einen sichern und bestimmten Erfolg zu erzielen, dürfte Waldmüller noch einen rüstigen Schritt weitergehn und man würde in ihm einen Dorfgeschichtmaler begrüssen, der für Oesterreich die volle Bedeutung eines malenden Berthold Auerbach hätte.

Wanderer in München, geb. 1804 zu Rothenburg an der Tauber, malt mit Beifall Porträtgenre wie „Münchener Kellnerinnen" etc. — Weddige in Düsseldorf, bekannt durch seine „Genügsamkeit." — Weidenmann von Winterthur, der Italien und Algerien durchwandert hat, ist ächter Genrelandschafter und schildert Menschen- und Thierleben wie die Natur mit karakteristischer Treue. Er entfaltet in seinen Genresfären originelle und humoristische Ideen und weiss jedem scheinbar unbedeutenden Vorwurf eine interessante Seite abzugewinnen. Eine Menge Oelskizzen, welche er aus Algier heimgebracht hat, bekunden den erfinderischen, schnell und klar auffassenden Künstler. — Weller (Theodor), der verrömerte Münchener, sehr fruchtbar in italischen Volksscenen, die er in einer weichen abgeglätteten Weise behandelt. G. R. Ward stach in Schabweise nach ihm den „römischen Gefangenen" (das schöne Gemälde bei Hrn. Bork in Mannheim), Friedr. Hohe steinzeichnete die „Bewirthung des wandernden Mönchs bei einer Familie zu Albano", Wilh. Straucher die „Lieberklärung" und Andere Andres. In der Schleissheimer Gall. befindet sich Wellers Schilderung einer „ital. Karawane." In der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen die „Saltimbanchi auf der Piazza Montanara zu Rom", wo die von Alter und Rauch geschwärzten mächtigen Travertinmauern und Bögen des Marcellustheaters zu dem bunten Getreibe auf dem immer belebten und immer schmuzigen Platze einen seltsamen Hintergrund bilden. — Wendling in München.

Wengler (J. B.), ein junges sehr bemerkenswerthes Talent zu Wien, das seine Vorbildung bei Matthias Ranftl empfing. Wenglers Bereich sind belebte Wirthshausscenen, Hochzeiten etc., worin er eine grosse Lebendigkeit der Auffassung an den Tag legt. Seine 1845 ausgestellten Bilder, eine „bairische Wirthshausscene" und eine „oberösterreichische Bauernhochzeit", zählten bereits zu den vorzüglichsten Leistungen deutscher Volksmalerei. Die Wiener Ausst. 1846 brachte von ihm die „slowakische Kirmess", ein Genrestück grösseren Maasstabes, ausgezeichnet durch Karakteristik und reiche gutgruppirte Staffage. Der in diesem Bilde und Wenglers Bildern überhaupt vorherrschende gelbröthliche Ton ist ein Schritt ins Manieristische. — Wilhelmi in Düsseldorf: Venezianerin mit der Mandoline etc. — Wittich in Berlin, Bearbeiter des Nobelkostümgenre, Schönmaler der Edelknaben und Edelfräulein. — Wittmer in Rom, Meister im italischen und orientalischen Genre. Berühmt ist seine Schilderung des „Possesso", jenes Zuges nach Cervaro, der sich als Frühlingssaturnalie der deutschen Künstlerwelt zu Rom alljährlich wiederholt. So glänzend die Erscheinung der Hauptbetheiligten und so reichgeschmückt die Umgebung ist, so sehen wir doch Allem den Karakter eines ächten Volksfestes (wozu das ursprüngliche Künstlerfest geworden) eingeprägt; das Volk erfüllt den Vorgrund, an den Hintergrund lehnt sich das Volk, und der Jubel und liebende Antheil desselben ist es, welcher dem Ganzen Leben verleiht und die Weihe des bedeutungvollen Tages erhöht. — Wyttenbach in München, bekannt durch Thiergenrestücke. Eine höchst lebendige Schilderung ist sein „von Hunden und Affen umgebener Savoyardenbube." Die Thiere haben eben ihre Komödie gespielt und stecken noch in ihren bunten Kleidern; jetzt sehen sie mit Erwartung, Gierde und Neid auf ihren Gebieter, der ein Stück schwarzes Brot mit ihnen theilen will. — Zeller (Konrad) von Hirslanden bei Zürich, in Rom ausgebildet, glücklich in italischen Lebensscenen, die er mit grosser Wahrheit und warmen natürlichen Farben schildert. 1847 sah man von ihm „badende Mädchen", welche Nacktheiten schön klar, zart und decent behandelt waren. — G. Zick in Berlin: Jagdgenre.

Frankreich.

In Frankreich sehen wir das Genre nicht vor dem 18. Jahrh. in eigentliche Blüte kommen. In den ersten Stadien seiner dortigen Blüte finden wir es ganz dem Zeitkarakter des Volks entsprechend ausgeprägt, indem es vornehmlich die affektirt poetischen und idyllischen Lebensverhältnisse wiederspiegelt, welche die französische Bühne und die französische Welt selbst damals zur Schau gab. Neben diesem Zierschäfergenre, das endlich in erotischem Schlamme erstickte, that sich jedoch auch

bereits eine Genrerichtung im tüchtigern Sinne der Niederländer kund. Im 19. Jahrh. machte sich unter dem Einflusse der romantischen Schule das sogen. „historische Genre" geltend, auf welches sich so viele glänzende französische Kunstkräfte warfen, dass es unter solcher Begünstigung die strenge Geschichtmalerei um den Thron zu bringen drohte. Neben jenem romantisch-geschichtlichen Genre oder vielmehr nach demselben (da die Zeit dafür vorüberist) treibt nun der längst gepflegte Baum der eigentlichen Lebensmalerei Millionen von Blüten, unter welchen freilich die tauben unzählbar und nur die soliden zu zählen sind. In letztern erkennt man mit Freuden ein Hinneigen zum Princip der niederländischen Schule, so dass man hoffen darf, dass auf diesem Wege die französische Malerei sich allmälig organisch entwickeln und volksthümlich ausbilden werde. Bis jetzt ist ihren besten Genreprodukten hübsche Erfindung und das Verdienst nachzurühmen, bei trefflicher Haltung keine peinliche Technik zu verrathen. Sie sind wie für den Kupferstich und Steindruck gemacht, daher es an ihrer Verbreitung durch die vervielfältigende Kunst nimmer fehlt. Wir erinnern nur an die geistreichen Stücke von *Destouches, Duval le Camus, Grénier, Grosclaude, Scheffer* und *Schnetz*. Die Herrschaft des Bürgerthums ist in Frankreich wie anderwärts die mächtige Heberin des Genre; mit jener schlägt dieses täglich breitere Wurzeln, und so gewinnt die sociale Welt eine ihr entsprechende sociale Kunst.

Die ersten Maler von Beruf, welche sich in Fr. dem Genre widmeten, waren die Gebrüder Louis und Mathieu Antoine le Nain, erster geb. 1583, beide gest. 1648. Werke derselben im Pariser Museum (Prozession in einer Kirche und ein Schmied in seiner Werkstatt), in der Schleissheimer Gallerie (ein Maler im Begriff die vor ihm sitzende Dame zu konterfeien), beim Marquis v. Stafford zu London (das in den Karakteren überaus wahre Bild des Dudelsackpfeifers mit Kindern, die zuhörend ihn umgeben). Jacques Callot von Nancy, 1592 — 1635, der allbekannt fruchtbare fantastische Humorist, der weniger mit dem Pinsel, weit mehr mit dem Stichel gearbeitet hat. Eine Reihe Callotscher, etwas zu geleckt ausgeführter Bildchen, welche das Leben eines Soldaten schildern und fast lauter Greuelscenen bieten, trifft man in einer der römischen Gallerien. Dieselben Scenen kennt man geätzt von ihm. — Claude de la Ruelle, blühend in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. zu Nancy, Hofmaler Heinrichs II. von Lothringen, Zeichner der Hoffeste und öffentlichen Aufzüge. — Moyse Valentin, 1600—32, Geschicht- und Genremeister aus Simon Vouets Schule. Von ihm im Pariser Museum eine singende und musicirende Gesellschaft (gestochen durch J. Massard) und im Berliner Museum das interessante Stück: der Kavalier bei den Zigeunern. Er lässt sich von der einen Zigeunerin aus der Hand wahrsagen, während die andre ihm den Geldbeutel stiehlt; dabei stehen mehre Zigeuner, deren einer die Bassgeige, der andre die Violine spielt. — Cl. de Ruet, blühend in Frankreich 1630 bis 40, dann in Italien. Kriegs- und Jagdgenre. — Jacques Courtois, gen. *Bourguignon*, 1621 — 71, berühmt im Kriegsgenre und in der Genrelandschaft. Seine Gefechtstücke sind von frappanter Wirkung, ausgezeichnet durch geistreiche und dramatische Composition, feurige und glückliche Erfindung, sowie durch die Leichtigkeit der Pinselführung und die Transparenz der Luft. — Jean Bapt. Santerre, geb. 1651 zu Magny bei Pontoise, gest. zu Paris 1717. Von ihm „bei Licht lesende Damen", das bei Licht zeichnende Mädchen, die Sitzende mit dem Briefe in der Hand (gestochen durch Château), das den Vorhang wegziehende Weib und „das Kohl abschneidende Frauenzimmer", welches letzte durch B. Picart gestochne Stück bei einer Versteigerung um 6890 Livres wegging. — F. du Guernier, blühend zu Paris 1660. Bildnissgenre. — Alex. Fr. Desportes, 1661 bis 1743, berühmt im Jagdgenre. — Claude Gillot von Langres, 1673 — 1722, der den Anfang mit Scenen aus der französ. Komödie und Gesellschaft machte, worin alsbald sein Schüler Wateau ihn überstrahlte. — Antoine Pesne, 1683 bis 1757, aus der Schule des Charles de la Fosse. Von ihm in der Dresdner Gall. das Mädchen mit Hühnern und Tauben, gestochen durch Gottlieb Rasp. — Antoine Wateau, 1684 bis 1721, aus der Schule des Claude Gillot, der berühmte Haupttonangeber des Haarbeutel- und Reifrockgenre, der in seinen delikat behandelten Stücken die zierliche Lüge der vornehmen Gesellschaft seiner Zeit mit feiner Naivetät vorführt und damit sehr meisterlich, wenn auch unabsichtlich, persiflirt. — Jean François de Troy der Jüngere. Von ihm ein gutes Stück im Berliner Museum: das hinter einem steinernen Tische sitzende Mädchen, welches im Begriff ist, eine Tasse Schokolade auszulöffeln, und dabei aufmerksam und mit freundlicher Miene einen ausserhalb des Bildes angenommenen Gegenstand betrachtet. Detroy nähert sich in diesem Bildchen dem Geschmacke des Wateau. Das Motiv ist lebendig und anziehend, die Zeichnung fein, die Behandlung in einem sehr warmen und klaren Tone geistreich. — Jean Baptiste Oudry, geb. 1686 zu Paris,

gest. zu Beauvais 1755, der berühmte Thiermaler, von dem man grosse Jagdschilderungen und auch Genrelandschaften andrer Art hat. — Nicolas Grimoud, geb. um 1690 in der Provence. Von ihm Hirtenstücke und andres Genre. — Nicolas Lancret, 1690 bis 1747, unter Pierre Dulin und Claude Gillot gebildet, allbekannt durch seine im Geiste Wateau's gemalten Gesellschaften. Diese Kabinetstücke sind von ähnlicher Trefflichkeit wie die Wateauschen; ein Wahrzeichen der Lancretschen Bilder ist ihr heller sonniger Silberton. — Jean Bapt. Pater, auch *Paterre* geschrieben, 1694 bis 1736, Schüler Wateau's und äusserst fruchtbarer aber salopper Zeitgesellschaftsmaler. Friedrich der Grosse besass dreissig Stücke dieses Fapresto der französischen Modemaler; sie befinden sich noch in den kön. Schlössern und die bessern darunter sind jene Bilder, wozu Pater die Motive aus Scarrons komischem Romane erlesen hat. — J. B. S. Chardin, 1699 bis 1779, der meisterliche Begründer des französischen Familiengenre, das er in einer so gemüthlichen, lebenvollen und harmonischen Weise zu behandeln wusste, dass er darin den besten Häuslichkeitsmalern Hollands nahkommt. — Gabriel Gresly von Lisle, geb. um 1700, gest. in Besançon 1756, Autodidakt und entschiedner Naturalist, vortrefflich in Scenen aus dem gemeinen Leben. — Etienne Liotard von Genf, 1702 bis 1790. Von ihm das berühmte Pastellbild in der Dresdner Gall., welches ein Wiener Stubenmädchen als Schokoladebringerin darstellt. *La belle Chocolatière* ist viel durch Nachbildungen verbreitet; unter den Stichen danach ist vorzüglich der von Posselwhite und unter den Steinblättern das von Léon Noël zu nennen. Auch die Wiener Gall. besitzt ein Stück von ihm, und zwar ein Porzellangemälde aus dem J. 1760, darstellend eine an gedecktem Tische sitzende Alte, welche über dem Bibellesen eingeschlafen ist. — Chevalier Favray, blühend 1750. Von ihm im Louvre Nr. 1298: im Gespräch begriffne Malteserdamen, dabei eine Bäurin, welche ihr Kind säugt. Die Köpfe sind ansprechend und zart individualisirt, die Stoffe meisterlich gemalt und die Ausführung des Ganzen in warmem Tone und gutem Impasto sehr gediegen. — François Boucher, 1704 bis 70, Erotiker. — J. B. Descamps oder *Décamps*, geb. zu Dünkirchen 1714, Maler ländlicher und häuslicher Scenen, sonst als Kunstschriftsteller bekannt. — J. B. Greuze, 1726 bis 1805, ein Hauptmeister im Familiengenre, der jedoch kein so unbefangener Lebensauffasser wie Chardin ist. Er erstrebt zwar ebenfalls sehr das Gemüthliche, geht aber dabei ins Sentimentale über. Allbekannt sind durch Stiche seine im Louvre befindlichen Stücke: die ländliche Braut, die Abreise und die Heimkehr. — Loutherbourg von Strassburg, 1730 bis 1812, einer der grössten Effektmaler, der das Genre im grossartigsten Maasstabe bearbeitet hat. In der Samml. des Sir Th. Baring bestaunt man seine Schilderung des grossen Brandes von London im J. 1666. — Fragonard, 1733 bis 1806, Erotiker. — Lepicié von Paris, 1735 bis 84. — Nicolas Tanché, geb. um 1740, verdienstlich in Stücken wie der Junge mit dem Murmelthiere und der Tanzbär vor der Hausthür, bedeutender jedoch durch seine Genreradirungen. — L. J. Desprez von Lyon, 1740 bis 1804. Kriegsgenre, Persiflagen und schwedische Trachtstücke. — François Sablet, *le Romain* zubenannt, geb. 1751 in der Schweiz, gest. 1803 zu Madrid, sehr namhafter Genremeister, von dem man ein Bauernfest, einen neapolitanischen Tanz und eine aus der Hand eines italischen Landmädchens weissagende Zigeunerin rühmt. — Jean François Garnerey, geb. zu Paris 1755, gebildet unter Louis David, sehr produktiv in der Genrehistoire. — Marguerite Gérard, geb. 1761, Darstellerin des zartern häuslichen Lebens, junger Mütter mit ihren Kindern etc. — Jean Charles Tardieu, genannt *Cochin*, geb. zu Paris 1765, Schüler Regnaults, bemerkenswerth durch Stücke wie der „französische Offizier, welcher einen gefangnen Araber schützt" (1810). — Jean François Schall oder *Schalle*, blühend in Paris 1790 bis 1812, namhaft durch anekdotische und romantische Stücke. — Jacques Swebac, gen. *Jacques des Fontaines*, aus Metz, gebildet unter Duplessis in Paris, gest. 1833. Er liebte das Militärgenre, worin er als ein sehr geistreicher Nachfolger des A. Fr. van der Meulen erscheint, lieferte auch jagdliche und andre Genrelandschaften. — Henri Marlet, 1771 zu Autun geb. — A. Fr. Lagrénée, geb. 1775 zu Paris. — Pierre Révoil, geb. zu Lyon 1776, Meister im historischen Genre und als solcher ein Hauptvertreter der frühern Periode der burbonischen Restaurationszeit, wo mit besondrer Vorliebe Anekdota aus der ältern französ. Geschichte behandelt wurden. — François Leroy de Liancourt, aus Vien's Schule. — Louis Edouard Rioult, geb. 1780 zu Montdidier. Von diesem Meister, der auch dadurch merkwürdig ist, dass er wegen Lähmung der Rechten seit 1820 mit der Linken malte, hat man schätzbare romantische Stücke und kleinere Genrebilder, die alle voll Lebens und saftig gemalt sind. — Sophie Guillemard, aus Regnaults Schule. — Michel Grobon in Lyon, ein glücklicher Meister im niedern häuslichen Genre, der sich sehr den Niederländern annähert. — August Gar-

nerey, gest. 1824, Schüler seines Vaters Jean François, sehr fruchtbarer Genrezeichner und Aquarellist. — Jenny Legrand, Schülerin Leroy's und Liancourt's, blühend 1800 bis 24. Familienscenen, Mädchen und Frauen in verschiednen Beschäftigungen. — Nicolas Antoine Brun von Beauvais, aus Vincent's Schule, blühend 1800 bis 30, karakteristischer Sceniker und dabei guter Kolorist. — Adolphe Eugène Gabriel Roehn, geb. 1780 zu Paris, bedeutender Meister im Kriegsgenre sowie im naiven und humoristischen Stück. — Fleury François Richard, in Blüte seit 1801, Haupt der Lyoner Schule und grosser Meister im historisch-romantischen Genre, jenem anekdotischen Feudalgenre, das in der südfranzös. Schule vornehmlich ausgebildet und zum Nachtheile der ächten Geschichtmalerei geltendgemacht ward. — Grévedon, geb. 1782. — N. T. Charlet, geb. zu Paris 1783, aus der Schule des Barons Gros, geistreicher Genrezeichner auf Stein, der meist Soldatenscenen behandelte. — Hortense Victoire Haudebourt-Lescot, geb. zu Paris 1785, gest. das. 1845. Hielt sich lange Jahre in Italien auf, daher ihre Bilder grossentheils italisches Volksleben schildern. Ihre Hauptbilder sind: der „Fusskuss der St. Peterstatue zu Rom" (im Palais Luxembourg) und der reich und schön componirte „Saltarello in Rom", den S. William Reynolds gestochen hat. — Rosalie de Lafontaine, Schülerin Regnaults, blühend 1806 bis 19. — Claude Rumeau, Schüler Davids und Isabey's, 1806 bis 30 in Paris blühend. — François Souchon, geb. 1787, Genrehistoriker und Trachtstückmaler. — Schnetz, in dems. Jahre geb., Direktor der franz. Akademie zu Rom, ein Hauptmeister in Scenen aus dem Leben italischer Landleute, durch ästhetisches Gefühl und kräftige Färbung sich empfehlend. Manche seiner Bilder erinnern an die italischen Scenen seines jüngern Zeitgenossen Leopold Robert, nur ist bei Schnetz die Stimmung heiterer und das Kolorit etwas trüb, bei welcher letztern Eigenschaft seine Bilder sehr bald sich von den Robertschen unterscheiden lassen. — Augustin Alexandre Thierriat von Lyon, geb. 1789, ein bedeutendes vielseitiges Talent. Von ihm das „Begräbniss eines Karthäusers", ein „religiöses Fest" (1824) etc. — Pierre Jos. Dedreux-Dorcy.

Horace Vernet, der Grossmeister der edlern Lebensmalerei in Frankreich, Sohn des berühmten Pferdemalers Charles Vernet von Avignon, geb. 1789. Die auf dem Boden des Naturalismus erblühte, epochemachende Kunstkraft des Horace hat breiteste Bahn gebrochen zu einem nationalen Zeitgeschichtgenre und dadurch zur lebenswahrsten Geschichtmalerei überhaupt. Sein grossartiges Talent entfaltete sich zunächst in jenen Genregeschichtstücken, in welchen er mit reichpoetischem Sinn einzelne kleine Vorfälle der Napoleonischen Feldzüge behandelte. Dann folgten bedeutende Aufgaben aus der Periode des birnköpfigen Friedensnapoleons, Scenen aus der französischen Waffenzeit in Algerien, unter welchen Schilderungen die der Ueberrumpelung der Smala Abdel Kaders vornehmlich berühmt ist. Mit diesen Stücken, wo afrikanische Küstennatur, sesshaftes Maurenvolk, nomadisirende Araberstämme und Eroberrolle spielendes Franzosenthum die Ingredienzen des Scenischen bilden, hat Vernet eine neue Welt voll Interesses in Genre und Geschichte eröffnet. Eins seiner jüngsten Meisterwerke, das man 1847 in Berlin ausgestellt gesehn, gibt einen Vorfall wieder, dessen Augenzeuge der Maler selbst bei seinem Aufenthalte in Algier gewesen war. Man sieht im Vordergrunde einen dekorirten französischen Soldaten, der ein Mutterschaf zwischen den Beinen hält und ein kleines Kabylenkind an den Eutern saugen lässt. Die Mutter des Kindes, eben gestorben, wird im Mittelgrunde des Bildes zur Erde bestattet. Dieser, der Mittelgrund, ist mit malerischen Gruppen französischer Soldaten angefüllt, die ihre Waffen und Pferde zusammengestellt haben; im Hintergrunde sieht man auf den Felshöhen etliche Vedetten ausgestellt. — Auch in die nordische Genresfäre hat sich Vernet verstiegen; wir erinnern z. B. an den „russischen Schlitten", das durch Wilh. Meyerheims weissgehöhten Steindruck bekannte Gemälde beim Freiherrn Welczeck auf Czuchow in Schlesien.

Theodor Géricault von Rouen, 1790 bis 1824, der Meister des Schiffbruchs der Méduse, hier seiner Soldatenstücke wegen zu nennen. — Simon Jacques Rochard, geb. 1790. Weniger in Frankreich als in England bekannt, wo er einen bedeutenden Rang unter den Genre-Aquarellisten einnimmt. — H. de Guérard, gest. 1836 in Neapel; von ihm durch sorgfältige Ausführung anziehende Stücke. — G. P. Ronmy von Rouen, bedeutender Genrelandschafter, seit 1810 blühend. Von ihm im Pariser Salon 1841 die Schilderung einer feierlichen Prozession. — Franç. Grénier Saint-Martin, aus Davids Schule, seit 1810 blühend. Von ihm meisterliche Stücke wie die „kleinen Holzdiebe", das *mauvais sujet et sa famille* (durch die Stiche von Jazet bekannt), die „Heirathspläne" und die „Rückkehr aus der Stadt." — Antoine Jean Baptiste Thomas, geb. zu Paris 1791, Geschicht- und Genremaler. Von ihm die „Prozession in Neapel zu Ehren des heil. Januarius" und die malerisch und geistreich

componirte „Pariser Revolutionsscene", wo dem bekannten Grafen Molé das Pistol auf die Brust gesetzt wird. — Louis Honoré Saint-Jean, geb. zu Dünkirchen 1793. — Edme Jean Pigal, geb. 1794 zu Paris, einer der geschätztesten Lebensmaler unsers Jahrh., der durch den Humor und die meist treffliche Behandlung seiner Volkstücke Liebling des Publikums ward. — Paul Emil Destouches, geb. 1794 zu Dampierre, berühmter Geschicht- und Genremeister aus Davids, Guérins und Gros' Schule.

Louis Leopold Robert, geb. zu Chaux de Fonds 1794, gest. zu Venedig 1835, einer der grössten und berühmtesten Meister des Genrefachs, der leider durch Selbstmord aus der Welt geschieden und zu früh für seinen Ruhm gestorben ist. Seine Lebensgemälde sind zugleich poesievolle Geschichtbilder, auch wenn sie nur persönliche Momente aus dem heutigen Volksleben darstellen. Sie sind abwechselnd Idyllen, Elegieen, Epopöen, welche die Zustände und Schicksale einer Menschenklasse, einer Nation, eines Landes aussprechen und vergegenwärtigen. Die „Schnitter", die „Winzer", die „Fischer" sind die weltbekannten schönsten Leistungen dieser hohen Kunstkraft; sie stellen das italische Volksleben in den reizendsten Eigenthümlichkeiten dar; die Auffassung ist immer edel, nie gemein, die Malerei eine sehr passende, tüchtige, namentlich im Schnitterbilde, an dem nichts auszusetzen ist, während im Winzerbilde die Farbe zu substantiell, wirklich tingirt erscheint. Das Schnitterbild (*les moisonneurs*) befindet sich in der Louvregallerie, eine unvollendet gebliebene Wiederholung desselben mit Veränderungen in der Gall. des Grafen Raczynski zu Berlin, das Fischerbild (eine zu Chioggia bei Venedig zum Fischfang aufbrechende Seefischerfamilie) im Stadthause zu Neufchatel, eine „Sicilianerin mit ihrem Kinde" in der Samml. Leo's v. Klenze, „Procidanerinnen" (durch Blätter von J. Sprick und A. Teichel bekannt), die „Heimkehr der Landleute vom Feste der Madonna del Arco bei Neapel" im Palais Luxembourg, ein „verwundeter Räuber und sein Mädchen" in der Schönbornschen Samml. zu Reichartshausen am Rheine, ein „schlafender von der Frau bewachter Räuber", „der junge Grieche, der seinen Dolch wetzt" (eins der kleinern Bilder des unvergleichlichen Künstlers, voll lebendiger individueller Karakteristik) in der Thorwaldsenschen Samml. zu Kopenhagen, die herrliche Schilderung der „Neapolitanerinnen" in der Samml. des Mr. Deu, endlich die „Wittwe" (des Meisters letztes, durch Ed. Mandels Stich bekanntes Bild) in der Samml. des Hrn. Marcotte d'Argenteuil.

Ary Scheffer, geb. 1795, Sohn des Deutschen Baptist Scheffer von Mannheim und der Roterdamerin C. Lamme, Bruder des Henry Scheffer, einer der edelsten Meister im einfachen und romantischen Genre, der Scenen und Karaktere mit historischem Auge auffasst und mit grosser Wahrheit und wärmstem Gefühle schildert. Man nennt von ihm die ergreifende Schilderung der „Suliotinnen, welche nach der Ermordung ihrer Männer im Begriffe sind sich vom Felsen zu stürzen", die preiswürdige Darstellung des „Faust mit dem Gretchen" nach Goethe's dramatischer Dichtung, die sinnigen „Mignonbilder" nach dems. Dichter, die poesievolle „Klage der Jungfrau" nach Schillers Gedicht, die „kranke Mutter, welche auf ihre beiden Kinder gestützt zur Kirche geht", die „verirrten Kinder", die „Rückkehr aus Russland" etc. Ary Scheffers Leistungen sind denen des Paul Delaroche verwandt. Als ein Musterwerk der Malerei dürfen seine im Luxembourg befindlichen *femmes des Souliotes* gelten. Die Gruppe der Weiber, welche sich die Haare ausraufen, als sie sehen, wie ihre Männer von den Truppen Ali Pascha's von Janina niedergemetzelt werden und wie diese Weiber den Entschluss fassen, sich mit ihren Kindern in den Abgrund zu stürzen, ist so effektvoll beleuchtet und so energisch klar gemalt, wie es die Besten unsrer Zeit nur selten hervorbringen. — Edouard Swebac, geb. um 1796 zu Paris, tüchtig in Markt- und Jagdstücken, russischen Reisebildern etc. — Paul Louis Oudart, Genreaquarellist aus Spaendoncks Schule. — Paul Delaroche, geb. 1797, ein Hauptmeister im historischen Genre, auch im einfachen Lebensbilde, das er aber ebenfalls mit dem Auge des Historikers auffasst. Wir nennen beispielsweise seine „italiänische Familie", die als volles Genrestück grade zu seinen ausgezeichnetsten Leistungen zählt. — Jean Gabriel Scheffer, der Genfer, geb. 1797, ein trefflich zeichnender, geistreich schaffender Meister, der aus Regnaults Schule stammt und sich in Italien durchgebildet hat. Er erinnert an den Namhaftesten seiner Namensvettern in Paris, an Ary Scheffer. — Adrienne Marie Louise Grandpierre-Deverzy, geb. 1798, aus der Schule Abels de Pujol. Jean Alphonse Roehn, geb. 1799 zu Paris, Sohn des Ad. E. Gabr. R., gebildet unter Gros und Regnault, bedeutend in ernsten und heitern Scenen aus dem französ. Volksleben sowie aus den vornehmen Kreisen der französ. Gesellschaft. Von ihm das kindliche Bild der Gastfreundschaft, der Gang nach der Schule, der Grossvater vor der Wiege des Enkels, die schäkernden Schwestern und die durch Noëls Steinzeichnung bekannte Travestie

des Urtheils des Paris, wo einem im Sessel ruhenden Alten drei Mädchen die Waden zeigen. — Henry Scheffer, der Bruder Ary's, fruchtbarer Familienscenenmaler, dessen Bilder etwas kalten und protestantisch nüchternen Karakters sind, jedoch immerhin ihr eigenthümlich Ansprechendes haben, was in der Schlichtheit der Auffassung, in der Stillgemüthlichkeit des Scenischen und in der Sauberkeit des Vortrages beruht. Man kann diesen Meister in vielen Stücken mit dem Engländer David Wilkie vergleichen. H. Scheffer hat übrigens neben seinen zahlreichen kleineren Bildern, welche das wirkliche Leben abspiegeln, auch mehre grössere Gemälde geschaffen, welche in die Geschichtmalerei hinüberspielen und als historische Lebensbilder zu bezeichnen sind. Wir nennen aus dieser Sfäre das Meisterwerk, welches die protestantische Predigt nach der Zurücknahme des Nanter Edikts zum Gegenstand hat; ferner das Karakterstück, welches Charlotte Corday in dem Momente vorführt, wo sie eben den Marat ermordet hat und von Mitgliedern des Tribunals verhaftet und vor Gericht geschleppt wird. In dieser lebhaften Composition spielen die Leidenschaften unter Jakobinermützen, Dreimastern und Zöpfen, welche aber alle zu sehr in eine Horizontallinie gestellt sind. Dies im Palais Luxembourg befindliche Bild leidet freilich auch an Kälte des Kolorits, zumal in der Hauptfigur mit dem blassblauen Kleide. — Victorine Angélique Emilie Rumilly, geborne Genève aus Grenoble, gebildet unter Regnault.

François Biard von Lyon, geb. 1800, ein Hauptmeister im humoristischen und dramatischen Genre. Diese Malerkraft ist eine der Karakteristischsten des heutigen Frankreichs und vielleicht so bedeutsam wie die Kunstkraft des Grossmeisters Horace Vernet. Zuerst ist Biard immer Denker, dann malt er. Bei ihm drücken Pinsel, Zeichnung und Farbe immer nur eine Idee aus, sei sie nun naiv, komisch, fesselnd oder tragisch; immer herrscht in seinen Bildern Wahrheit und grosses Naturstudium. Eins seiner besten Genrebilder trifft man im Luxembourg; es ist das drastisch und meisterhaft durchgeführte, mit Glanz und Wahrheit der Farbe alle Werke, welche sich dort danebenbefinden, überstrahlende Bild der „ambulanten Schauspieler, welche sich in einer Scheune anputzen, um Zaire und das Ballet Psyche aufzuführen.“ Die Primadonna legt sich den Schnürleib an, der alte Gemahl mit der Schlafmütze hält ihr den Spiegel vor, dort stopft eine andre Darstellerin noch ihre Strümpfe, der Held brennt den martialischen Backenbart, ein Knabe wird mit Schuhwichse zum Mohren gemacht; das Alles geschieht zwar sehr komisch, aber durchaus nicht übertrieben, der Künstler bewährte hierin seine scharfe Beobachtungsgabe und seinen treffenden Humor, worin er, wie gleichfalls in der glänzenden Farbe, von keinem andern Meister übertroffen wird. Nicht minder launig, aber nur skizzenhaft behandelt, ist der „pensionirte Offizier“, ein wahres Original; er führt eine Gesellschaft Damen und geistlicher Herren in seinem bizarr ausgeschmückten Garten herum, wo einer der Geistlichen neugierig in eine Grotte hineinschaut, aus deren Dunkel ein nacktes Venusbild hervorglänzt. Besser noch, wenn auch klein, ist das Bild der „Ruhe nach dem Bade“; wir sehen eine Odaliske wollüstig auf dem Teppich hingestreckt, wie sie sich durch eine schwarze Sklavin die Fliegen vom reizenden Leibe fächeln lässt, die nun unbarmherzig über das schwarze Gesicht der Dienerin herfallen, welche sich dies ganz gemüthlich gefallen lässt. Ein eigenthümliches Humorstück ist ferner das „Mauthhaus“, das durch den Mezzotintostich von Jazet (Pesther K.-V.-Blatt für 1843) bekannte Bild. — Die höchste Entfaltung seiner Kunstkraft zeigt Biard in seinen Seegeschichten. Beweisstücke seines grossen Talents für das Seegenre sind die ergreifend dramatischen Schilderungen des „Kampfes mit den Eisbären“, der „Schiffbrüchigen“ und andrer Seelebensscenen. In letztgenanntem Bilde sehen wir drei aus dem Schiffbruch gerettete Menschen, einen kräftigen Seemann mit seiner Frau und einem blühenden Mädchen. Drohende Wogen umfluten das Floss, wo das Mädchen ohnmächtig hingesunken ist, so dass ihre Füsse vom Meere bespült werden; nach diesen will eben ein gewaltiger Haifisch schnappen, wäre nicht der Matrose, der sich mit der Linken an einem Balken des Flosses anklammert, in der Rechten aber ein Beil hält, um damit dem Hai den Kopf zu spalten. In den Gesichtszügen und den Bewegungen der Mutter herrscht unsägliche Angst, die der Beschauer theilen würde, vertraute er nicht der scharfen Axt in der nervigen Hand des Matrosen. Am fernen Horizonte zeigt sich für Alle ein rettendes Segel. In einem frühern Bilde gab uns Biard ein Stück Humanitätsgenre, nämlich die Schilderung einer „Schiffsmannschaft, welche ein Sklavenschiff in den Grund gebohrt hat und den Negern die Freiheit gibt.“

J. J. Gérard, genannt *Grandville*, geb. zu Nancy 1803, gest. zu Paris 1847, ein Genrezeichner von europäischem Rufe, der genialste Erfinder auf dem humoristisch-satirischen Felde, Illustrator der Chansons von Béranger (1836), der Fabeln von Lafontaine und der Reisen Gullivers von Swift (1838), der Werke von Boileau (1839),

der *Scènes de la vie privée et publique des Animaux* (1840), der Fabeln von Florian

(*Probe Grandvillescher Genrezeichnung.*)

(1841), der *pétites misères de la vie humaine* (1842) und des *Jerôme Paturot à la recherche d'une position sociale* von Louis Reybaud (1846). Aus letztem Werke ge-

ben wir hier eine Zeichnungsprobe, den „gekrönten Schüler.“ Näheres über die Leistungen Grandville's besagt der Künstlerartikel.

Roqueplan, geb. 1803 zu Mallemort (Bouches du Rhône), ein origineller, poesievoller, aber manierirter Meister, der als Kolorist sowol in Oel- wie in Aquarellbildern eine wahre Zauberkraft entfaltet. Man hat von ihm viele Kostümgenrestücke, welche uns die französische Hofgesellschaft des Mittelalters und der Roccocozeit in ihren Prunkzimmern schildern. Seine übrigen kleinformatlichen Werke sind meist Naturlebensbilder, Genrelandschaften und Seelebensstücke. Dem lyrischen Genre zählen zu: der verliebte Löwe (durch das grosse Schwarzblatt von N. Desmadryl 1841 bekannt), die sich bekränzenden italischen Landmädchen (gest. von A. Teichel), u. dergl. Stücke mehr. — Pierre Thénot, grosser Aquarellist und Sepiazeichner, von dem man jagdliche und andre Genrelandschaften kennt. — Alex. Gabr. Descamps in Paris, höchst begabter Lebenmaler aus der Schule Abels de Pujol, früher Allerleimaler, später Fuss fassend im orientalischen Genre. — Aimée Pagès, Schülerin von Meynier und Malerin galanter Stücke. Zwei ihrer graziösen Bilder: die Dame in Erwartung auf dem Ruhebette und die Lesende auf dem Sofa sind durch Stiche von Sixdeniers bekannt. — Alexandre Debacq, geb. 1804. — Fr. Gabr. Lepaulle von Versailles, Schüler Regnaults, Horace Vernets und Bertins. — Edme Lepoittevin, geb. zu Paris 1806, aus Hersents Schule, ein Meister im Seegenre, dessen Bilder in der Feinheit des malerischen Tones den Biardschen zur Seite stehen, aber im Gehalte sich mit diesen nicht messen können. Seine Seebilder sind seltener eigentliche Seestücke, häufiger sind sie lediglich Genregemälde, auf denen unter Anderm auch etwas Meer vorkommt. Uebrigens sind sie voll Lebens und Bewegung, und man bedauert nur, dass dieser Maler wie viele vorzügliche und an Erfolg gewöhnte Künstler in Wiederholungen verfällt. So sehen wir fast auf allen seinen neuen Bildern einen in seinem Fahrzeuge aufrecht stehenden Fischer oder Seemann, der dem Sturme trotzt und dessen Haare der Wind peitscht. Dergleichen ist recht gut, wenn es sich nicht zu oft wiederholt und nicht zum Aushängeschilde des Seemalers wird. Man findet in seinen Stücken aus den letzten Jahren auch Manches, wovon nur Eile und Zerstreuung die Schuld tragen. Lepoittevin scheint da mitunter nach verschiednen alten Studien oder Skizzen und nicht nach der unmittelbaren Ansicht der Dinge zu malen. Man hat von ihm die verschiedenartigsten Genreleistungen, selbst Kriegs- und Jagdgenre; doch gefallen zumeist seine angenehmen, harmonisch und sorgsam ausgeführten „Seescenen“, seine Horizonte voll mysteriöser Tiefe und seine Himmel, wo gepeitschte zerrissene Wolken drohen und Unglück verkünden. Sein Hauptwerk ist die ergreifend dramatische Schilderung des Untergangs des Linienschiffes *le Vengeur*. — Jean Bapt. Alex. Hesse, Zögling des baronisirten Gros. Von ihm Genrehistorien: der Tod Tizians während der Venediger Pest; Lionardo da Vinci beim Vogelhändler Vögel kaufend, um denselben die Freiheit wiederzugeben. — Julien Jacottet, Genrelandschafter.

Beaume in Paris, seit 1822 blühend, ein vorzüglicher Meister in Historietten und ächten Lebensbildern. — Hippolyt Bellangé. — E. Béranger. — Bonirote von Lyon, Genrelandschafter, ausgezeichnet durch seine „ländlichen Scenen aus Griechenland.“ Sie zeigen uns einen Maler, der zwar in Lyon geboren wurde, dessen ganzes Künstlergemüth aber in Athen geblieben ist, wo er lange verweilte und und von da viele Ausflüge in die Umgegend, nach Morea und auf die Inseln machte. An dieser Natur und Erde hängt nun sein ganzes Herz noch so innig, dass man es durch alle seine Darstellungen von Himmel, Landschaften und Einwohnern hindurch sieht. Wer in Griechenland gewesen ist, weiss, dass sich da allerdings noch einzelne Typen antiker Schönheit finden, aber noch viel mehr Slavisches, Türkisches und Gemischtes. Davon aber findet sich in Bonirote's Bildern keine Spur. Ihm schwebt weniger die heutige Menschennatur in Athen und dem übrigen Griechenland vor, als die Panathenäischen Jünglinge und Jungfrauen auf dem Parthenonfriese. Man kann auch auf des Malers Bildern den reinen, durchsichtigen, oft glühenden Himmel Griechenlands vermissen, desgleichen die lebhaften Farben in der Volkskleidung, wo der Naturgeschmack noch nicht durch häufige Berührung mit unsrer armseligen französischen Civilisation von ihr angesteckt worden ist. — Clement Boulanger, gest. 1842, Romantiker. Von ihm eine sehr gross gemalte „Prozession mit dem Allerheiligsten“ und Genrehistorien wie die Scene aus dem Jugendleben Nicolas Poussins, wo derselbe auf seinem Wege nach Paris in bitterste Noth gerathen ist und in Verzweiflung darüber in einer Schenke den Werbern in die Hände fällt. — Madame Calamatta, ein ächtes Lyoner Kind und glücklich begabt für die Darstellung anmuthiger Gegenstände, worin sie sich durch reine Zeichnung, Feinheit und Zartheit der Behandlung hervorthut. Man nennt z. B. ihre „Dame vor dem Putztische. — Chaine

in Lyon, bekannt durch „Wasserträgerinnen“ u. dergl. — Chasselat in Paris, ein junger Künstler, der in seiner 1847 ausgestellten „Rückkehr von der Jagd“ geistreiche Freiheit der Technik zeigt. — Chassériau. Von ihm brachte die Pariser Märzausstellung 1848 den „Sabbat im Judenquartier zu Konstantinopel.“ — Louis Chéry von Thionville, geb. 1791, gebildet unter David und Pierre Bouillon. — Chevalier, genannt *Gavarni*, äusserst fruchtbarer Genrezeichner zu Paris, der die

(*Probe Gavarnischer Genrezeichnung.*)

mittlern und untern Volkschichten bedeutend studirt hat und den bankerotten Peuple, das gröbere und feinere Proletariat in allen möglichen Situationen frisch aus der Sauce des Lebens ins Bild setzt. Nach seinen Zeichnungen findet man zahllose Holzschnitte in den Illustrationswerken der Pariser Zeitliteratur. Wir erinnern vornehmlich an die beiden 1839 begonnenen Werke: „*les Français, Moeurs contemporaines*“ und „*les Anglais peints par eux-mêmes*“, wo Brevière, Lavieille u. A. nach Gavarni geschnitten haben. Wir theilen als Beleg seiner Zeichnungsweise eine seiner Scenen

aus dem Proletarierleben mit, und zwar die stille Frage am Abend: was werden wir essen?.. die sich ein Vater mit seinem Sohne nicht zu beantworten vermag. 1846 f. erschienen zu Paris die *Oeuvres choisies de Gavarni, revues, corrigées et nouvellement classées par l'Auteur. Etudes de moeurs contemporaines. Les enfants terribles, les lorettes, les actrices etc. Avec des notices en tête de chaque serie par Th. Gauthier et Laurant-Jan.* 30 Lieff. in gr. 8., jede mit vier trefflichen Holzschnitten von Brevière, Cottard, Gusman u. A. — Augustine Cochet de St. Omer, Schülerin von Louis Chéry, seit den Zwanzigern dieses Jahrh. als fruchtbare Geremalerin bekannt. — Léon Cogniet, geb. 1794, namhafter Geschicht- und Genremeister, bedeutender Kolorist. — Colin, ein Pariser Meister, dessen freier, stets wechselnder, fast unreinlicher Pinsel die Zufälligkeit und Willkür der wirklichen Natur nachahmt. Von ihm auf den Ausstellungen 1847 ein „Fischerjunge", in welchem Bilde der Ton der alten Niederländer täuschend nachgeahmt ist, und „Scenen aus unserm Süden" und „aus Amerika zur Zeit der Entdeckung", vier kleine figurenreiche, an die Art des Tiepolo erinnernde Gemälde. — Madame Colin-Toudouze in Paris, sehr kunstgewandte Aquarellistin, von welcher man sentimentale Scenen aus dem modernen Leben kennt. Sechs solche Bilder sah man auf der rheinischen Ausst. 1847. — Henri Decaisne in Paris, aus Belgien, Meister in der Genrehistorie und im einfachen Lebensgemälde. Durch Léon Noëls schöne Steinzeichnung kennt man die Schilderung des erblindeten Milton, wie derselbe seinen Töchtern die Dichtung vom verlornen Paradiese diktirt. Aus der gewöhnlichen Genresfäre dagegen ist z. B. das Bild zu nennen, wo Decaisne uns ein Paar Italiänerinnen in trauter Zwiesprache vorführt. — Eugène Delacroix, genialer Genremeister aus Géricaults Schule, berühmt durch tragische Schilderungen wie der „Schiffbruch" und das „Gemetzel bei Chios", sowie durch lustbewegte Scenen, unter welchen vornehmlich die „Judenhochzeit zu Marocco" glänzt. Sein jüngstes Werk: „die Freiheit auf den Barrikaden" ist als ein Ehrenbild der Februarrevolution 1848 im Luxembourg aufgestellt worden. — Delveau, ein belgischer Franzmann, der mönchisches und andres Leben schildert. — Achille und Eugène Devéria. Von Erstem sentimentales und frömmelndes Genre; von Letztem Bilder aus dem bretagnischen Bauernleben. — Edouard Dubufe. Sein Hauptbild ist das sogen. „Gebet", eine Mutter im Kostüme des 15. Jahrh., welche dem auf ihrem Schoose befindlichen Kinde die Händchen faltet und einen ältern Knaben zu Füssen hat, während der junge Vater dahinter mit liebendem Auge hinschaut. Dies 1844 ausgestellte Gemälde kam auf Rechnung der Civilliste in die Samml. des Luxembourg. — Dupré, ein Lyoner Meister, der in seinen Stücken täuschend den alten Ton nachahmt. Diese Wahrnehmung machte man z. B. an seinen 1847 ausgestellten „Mönchen." — Louis Dupré von Versailles, geb. 1789, bekannt durch Genrehistorien und Kabinetstücke. Unter erstern hebt sich das grosse Bild hervor, welches den Jerôme Bonaparte schildert, wie er einen Mann seiner westfälischen Gardes du Corps aus dem Strome rettet. Auch hat man von diesem Dupré Reisebilder aus Griechenland und der Türkei in Aquarellen und Steinzeichnungen. — Duval le Camus von Lisieux, geb. 1790, einer der fleissigsten und berühmtesten Kabinetstückmaler zu Paris. Wir nennen beispielsweise von ihm das Hochzeitgeschenk, die goldene Hochzeit, die Abreise der Seesoldaten und die Wiedererweckung des von Hunden im Gebirgsschnee aufgespürten Bauers durch Mönche eines Hospizes, lauter hübsch erfundene und trefflich behandelte Stücke. — Robert Fleury, ein Meister in drastischen Genrehistorien, dessen bedeutendes Talent leider zur Uebertreibung in der Karakteristik seiner scenischen Gestalten neigt. Zu seinen besten Stücken zählen die zwei tüchtigen Arbeiten, welche der Pariser Salon 1840 von ihm aufwies: das „Religionsgespräch in Poissy" und die „Ermordung des Ramus." Diese Schilderungen verleugnen bei grossem Talent und vieler Fantasie freilich jenen Hang zur Uebertreibung der Bewegungen nicht, zeigen aber zugleich eine schöne romantische Auffassung des Stoffes. In Fleury's spätern Werken tritt jene Neigung zum Forçirten immer stärker zu Tage. Am Stärksten zeigte sie sich in der mittelalterlichen „Judenmordscene", welche auf der Berliner Ausst. 1848 zu sehen war. Was in diesem Bilde eigentlich vorgeht, wird uns nicht recht klar. Wol aber sehen wir darin einen Virtuosen vor uns, der seine Gestalten energisch auf die Beine zu stellen versteht und eine vortreffliche Palette führt. Ein andres kleineres Bild von Fleury auf ders. Ausst., „Tasso im Irrenhause", war ansprechender in der Idee und in meisterhaft schöner malerischer Wirkung durchgeführt. — Mamsell Amanda Fougères in Lyon, bekannt durch ihre karakteristische Schilderung zweier Waisenmädchen. — Augustin Franquelin in Paris, geb. das. 1792, Meister in Scenen von elegischer Stimmung. — Fronville, ein junger Meister im Seegenre, von dem die Lyoner Ausst. 1847 ein ausgezeichnetes Strandstück mit Schmuggiern brachte. — A. Geniole, Schil-

Grosclaude aus Locle in der französ. Schweiz, ein berühmter Neufchateller Meister, der mit keckem geistreichen Pinsel sich vornehmlich im niedern, aber auch im höhern Genre bewegt. Wir erinnern an seine „wohlthätige Meierin", an den gemüthlichen „Peitschenbinder im Stalle", an den „hungrig gearbeiteten Handwerker, der seine Essarbeit verrichtet", an die „Vorlesung" u. s. w. Ruhig und wahr sitzt dort der Mann im Stalle, der gemächlich seine Peitsche bindet; mit grossem Ernste macht er all' die Kleinigkeiten, zwischen welchen sein einfach stilles Leben getheilt ist. Wahr ist auch das alte Holzwerk sammt den übrigen Nebendingen dargestellt. Alles ist wunderleicht vorgetragen und eine liebliche Klarheit umspielt das Ganze. Die rechte Seite des Bildes lässt nichts zu wünschen; etwas weniger befriedigt die linke mit dem Kalbe und der Kuh. In dem Bilde der wohlthätigen Meierin ist zunächst der Kopf des Kranken ein hohes Meisterstück; Wonne über die gereichte Erquickung, deren Genuss ihm bevorsteht, also noch Erwartung und zugleich Dankbarkeit, sprechen unverkennbar sich darin aus. Dann interessirt aber auch sehr das kleine Mädchen, das ängstlich den Rock ihrer Mutter festhält; in ihren Zügen liegt so deutlich das Gemisch von Mitleid und Furcht, denn es ist den Kindern eigen, dass sie sich beim Anblicke des Elends ein wenig fürchten. Es ist dies eins der tiefgedachtesten und tiefgefühltesten Genrebilder Grosclaude's und ein um so ächteres Kunstwerk, da eben Tiefe des innern Gehaltes mit tüchtigster Behandlung zusammentrifft. — Madame Jenny Grosclaude in Neufchatel. — Julien Michel Gué in Paris, geb. 1789 zu Cap Français, ein aus Davids Schule stammender Landlebenmaler und Schilderer von Scenen im Kostüme des 17. Jahrh., matter Kolorist. — A. Guillemin. — Jacomin in Lyon, glücklich in der Wahl seiner Gegenstände, wahr und naiv in der Darstellung, dabei etwas freier in der Ausführung, als es sonst bei den Lyoner Meistern der Fall ist.

Claude Jacquand in Paris, den man auch *Jacquard* geschrieben findet, einer der berühmtesten Meister, welche Lyon hervorgebracht hat. Derselbe bewegt sich mit glücklichstem Kunstvermögen in der Genrehistorie sowie im einfachen Karaktergenre. Seine Erzeugnisse haben meist criminalgeschichtlichen Inhalt; so schilderte er z. B. die am 7. Mai 1753 zu Frankfurt am Main durch den kön. preuss. Residenten Fractay bewirkte Verhaftung Voltaire's und seines Sekretärs Collini, die Verhaftung der Marschallin von Ancre (welches im Pariser Salon 1840 ausgestellte Bild zwar liebenswürdig im Ausdrucke war, jedoch einen etwas flach verschönernden Pinsel verrieth), die „Verurtheilung einer Zigeunerbande" (ausgestellt 1845) und die letzte Ermahnung im Gefängnisse (1848). Unter diesen und andern Gemälden ist das in Spanien spielende Zigeunerbild unstreitig Jacquands vorzüglichste Leistung. Wir sehen hier wegen Raubanfalls auf einen reisenden Bischof angeklagte und vor dem Ortsherrn erscheinende Zigeuner, welche ihr Urtel aus dem Munde des Amtsrichters vernehmen. Die Kostümirung ist die des 16. Jahrhunderts. In düstrer Gefängnissvorhalle sitzen rechts an einem Tische der Gutsherr und der den Zigeunern das Urtheil verlesende Richter, die auf der entgegengesetzten Seite von der Wache begleitet erschienen sind. In der Mitte sind auf dem Boden vor einem geöffneten Reisekoffer die geraubten Gegenstände, kostbare Kirchengewänder und Goldgefässe, ausgebreitet, über welche von zwei Gerichtspersonen ein Verzeichniss aufgenommen wird. Im Hintergrund am Geländer einer nach oben führenden Steintreppe haben sich einige Neugierige eingefunden. Diese einfachen Motive sind mit so viel Leben und Wahrheit durchgeführt, dass sie das grösste Interesse erwecken, und man in der Seele jedes einzelnen bei der Handlung Betheiligten zu lesen glaubt, was in ihr in der entscheidenden Stunde vorgeht. Der Richter, der das Urtheil verliest, scheint zu der Stelle gekommen zu sein, die den Anführer der Bande und seinen Antheil an dem Verbrechen betrifft. Ein an den Stuhl des Richters sich lehnender Kriegsmann, wohl derjenige, der die Gefangennehmung bewerkstelligte, deutet ihm zuflüsternd auf den gegenüberstehenden überführten Angeschuldigten hin; der Richter hält im Lesen inne und betrachtet mit einer Miene, in der sich die Bornirtheit des pedantischen Kastengeistes, Furcht und Neugierde mischen, auf den Urheber des Frevels, den der Gutsherr ebenfalls, doch mit dem ruhig prüfenden Blicke des erfahrnen Weltmannes sich besieht. Der Aufgerufene und Bezeichnete dagegen hat sich horchend nach dem Richter hingewendet, ohne seine ruhige Haltung und Stellung zu verändern, eine abgehärtete und trotz des durchlöcherten Mantels, aus dem der verwundete, auf tapfere Gegenwehr deutende Arm hervorsieht, keck und stolz aufgerichtete Gestalt, aus deren Zügen Intelligenz, Verschmitztheit und Fruchtlosigkeit sprechen. Auch der neben ihm sitzende, mit schweren Fesseln belastete Alte horcht mit gespannter Aufmerksamkeit. Zurückgehaltener und lauernder steht, nachdenklich die Folgen der That erwägend, ein anderer Zigeuner neben dem Führer; ein dritter jüngerer, an

Haupt und Füssen schwer verwundet, liegt theilnahmlos an allem, was um ihn vorgeht, mit dem Ausdruck körperlichen und wohl auch seelischen Leidens, am Boden ausgestreckt an eine Trommel gelehnt, mit deren munterem Schlag er ehedem die lärmende Musik zum fröhlichen Tanz auf ihren Wanderzügen begleitet haben mochte. Ein junges Weib, mit einem Kinde an der Brust, scheint, halb angstvoll, halb trotzig, das verhängnissvolle Urtheil zu erwarten. Neben der glücklichen Composition ist an diesem Bilde das durchaus klar verschmolzene warme Kolorit zu rühmen, das, von schöner Mässigung beherrscht, sich dem der besten niederländischen Meister an die Seite stellt. Ueberall tritt die weise Sparsamkeit in den Mitteln bewundernswerth hervor, und mit der grössten Einfachheit ist die grösste Wirkung erzielt. (Dies Prachtstück ward von König Ludwig für die neue Pinakothek Münchens erworben. Es ist durch einen Steindruck von Wölffle vervielfältigt, welches Blatt ein bis auf den kleinsten Zug getreues Abbild gibt und sogar noch einen Vorzug vor dem Urbilde hat, indem bei der Steinzeichnung der etwas conventionelle Farbenton des Gemäldes natürlich wegfällt.) Im J. 1846 sah man von Jacquand eine „arme Familie", Vater, Mutter und zwei Kinder, die vom harten Hausbesitzer mit ihrer geringen Habe aus ihrer Wohnung getrieben sind und nun auf der Strasse hausen. In diesem Bilde, das etwas an unsre tendenziösen Stücke aus Düsseldorf erinnert, herrscht viel Empfindung und Harmonie. Ergreifend ist die Gruppe der Aeltern mit ihrem Knaben und erwachsenern Mädchen, darumher etwas ärmliches Geräthe liegt, unter dem jedoch Manches an ehemaligen Wohlstand erinnert. Das Mädchen, wiewol weinend abgewandt, zeigt doch jugendlich reizende Gestalt, die bei dem spekulirenden Blicke des Vaters auf sie, Besorgniss einflösst. Einen düsterern Gegenstand sah man in Jacquands 1848 ausgestelltem Bilde der „letzten Ermahnung" behandelt. Im Gefängniss kniet eine arme elende, durch Entbehrung und Jammer abgehärmte und abgezehrte Frau, die nichts andres mehr als eine Todeskandidatin abgibt; neben ihr kniet, sich über sie hinbeugend, ein Mönch, der ihr in diesen letzten Augenblicken weniger Trost zuzusprechen als ihr ein Geheimniss abzulocken sucht, auf das er begierig wartet. Dadurch kommt in diese Scene etwas Unheimliches, das auf einen der Gräuel hindeutet, die während der Periode der demoralisirenden Regierung Louis Philippes so gewöhnlich geworden. Auffassung, Composition und Ausdruck müssen gerühmt werden wie die Farbe. Doch zeigt sich auch hier des Malers gewöhnlicher Fehler. Während die Köpfe ausgezeichnet sind durch Wahrheit und Ausdruck, wäre es schwer, unter den Lumpen dieser armen Frau einen Körper herauszufinden. Nichts deutet an, dass er vorhanden ist.

Ch. Jacque, Genrelandschafter. Von ihm „Guitarrenspieler und Sänger", Hofräume mit Holzhauern und Bauermädchen etc. Aus den J. 1843—45 besitzt man von diesem Meister 46 Blätter Landschaften und Genrebilder, die er zum Theil mit der kalten Nadel gearbeitet hat; sie sind meist auf chines. Papier gedruckt und verschiedenen kleinen Formats. — Alfred und Tony Johannot, Maler- und Stechergebrüder zu Paris, die in ihrer nunmehr abgelaufenen Periode zu den gesuchtesten Modekünstlern Frankreichs gezählt haben. Das Ausland kennt sie vornehmlich als die unvermeidlich gewordnen espritvollen Skizzisten und Vignettisten zur Illustration belletristischer und andrer Pariser Literatur, obgleich sie auch als Maler, zumal in Genrehistorien (romantischen Historietten), nicht unthätig geblieben sind. An Fruchtbarkeit und Bedeutung stehen sich übrigens beide Brüder nicht gleich, denn soviel wir Beide kennen, überragt Tony's Kunstvermögen das Alfredsche. Als sehr gute Gemälde Tony Johannot's aus dem historischen Genre citirt man die „Kindheit Duguesclin's" und die „Einschiffung Elisabeths von England in Kenilworth", zwei geistreiche, mit leichtem unvertriebenen Pinsel, aber kräftiger Farbe hingemalte Bilder, welche auf der Pariser Ausst. 1840 erschienen. — Eugène Isabey, der berühmte Sohn des berühmten Miniaturisten und Schmelzmalers Jean Bapt. Is., Meister in Oel- und Aquarellbildern, welche Seeleben, Smugglertreiben etc. schildern. 1830 machte Eugène den afrikanischen Eroberungszug mit, daher man auch algierische Scenen von ihm hat. 1836 erschien seine schöne Schilderung des Begräbnisses eines Seeoffiziers unter Louis XV. Ins Album, welches Louis Philippe der Königin Victoria als Andenken an ihre Reise nach Eu übersandte, hat Isabey die schönen Aquarelle geliefert, welche den Empfang des Königs durch die Königin am Bord der Yacht und den Abgang der Königin im kön. Boote aus Treport schildern. — Eugène Lami, gebildet unter Navez zu Brüssel und Horace Vernet zu Paris, namhaft durch seine trefflichen Schlachtgemälde sowie durch Zeichnungen zu Geschicht- und Romanwerken. Von diesem gleich sehr in der Zeichnung wie im Kolorit geschätzten Meister, der im Uebrigen das französische Wesen nicht verleugnet, hat man auch einfache Genrestücke. Er malt sowol in Oel als in Wasserfarben. Genrehistorische Aquarelle seiner

Hand findet man z. B. in dem von Louis Philippe der Königin Victoria verehrten Album; in diesem 2 F. hohen und 2 F. 8 Z. breiten Gedenkbuche an die Reise nach Eu hat Lami folgende Gemälde geliefert: „Empfang der englischen Königin durch die Königin der Franzosen in Treport", „Vorstellung der Königin Victoria daselbst", deren „Ankunft im Schlosse", „Vorstellung der Victoria in der Gallerie der Guisen", „Familiensalon", „Concert in der Guisengallerie am Abend des 4. Sept. 1843." — Paul Laurent zu Epinal. — Hippolyt und Pierre Lecomte, jener geb. 1781, gebildet unter Regnault und Mongin, der andre aus jüngerer Zeit und Schüler Debrets, beide als Genrehistoriker bekannt. — Legrand, um 1824 zu Bern blühend, namhaft durch seine Familienscene: *la lecture de la Bible.* — Lemasle, von 1822 an zu Paris im ernsten historischen sowie im heitern Genre blühend. — Charles Nicolas Lemercier, geb. 1795. — Lessore. — E. Loubons. — Lugardon in Genf, ein Hauptmeister dasiger Schule, der seine Durchbildung den römischen Studien verdankt und in dessen Werken (Genrehistorien, Karakterstücken und einfachen Lebensbildern) energischer Ausdruck und vortreffliche Farbenkunst zu Tage treten. Man nennt die mondbeleuchtete „Erstürmung des Schlosses Rossberg", die „Vorbereitung zum Tode" (ein Mönch beim verstockten Verbrecher im Kerker), die „napolitanische Familie" (1832), eine Räuberscene in flachem Land, voll Lebens und Wahrheit (ausgestellt zu Lyon 1846 unter der nutzlosen Benennung: Baumgarten und Gesslers Schergen) u. a. m. — Marilhart in Paris, ausgezeichneter Genrelandschafter, der sowol in Oel- als in Aquarellbildern glänzt. Er hat Aegypten und Italien gesehen und steht seit 1836 in Ruf. — Montesseux aus Lyon, der mit Interioren römischer Kirchen begonnen hat und jetzt seine bedeutend vervollkommnete Kraft der Lebensmalerei widmet. Die Lyoner Ausst. 1848 brachte von ihm die Schilderung eines „römischen Festes", welches Bild durch Wahrheit, Bewegung, Ausdruck und technische Ausführung zu den besten jener Ausstellung zählte. Das Fest im Innern eines Bauernhauses setzt eine Menge Leute in Bewegung, Gruppen, wo getanzt, gesprungen, lebhaft geküsst wird, wo Väter und Mütter ihre Kinder herzen. Jede Gruppe ist voll Wahrheit und dabei geistig aufgefasst. Die Tänzer zumal erscheinen in höchster Lebendigkeit; ein Mönch aber, dem man gute Gabe Gottes einschenkt, ist voll komischer Feinheit. In diesem einzigen Gemälde stecken fünf oder sechs kleinere lebenreiche Genrebilder, sie sind gleichsam aneinandergereiht. Grade dies möchte man aber tadeln. Es ist da nicht wie bei Leopold Robert eine über das Ganze herrschende Hauptgruppe, die hauptsächlich die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht, diese wird vielmehr nach allen Seiten zerstreut. Alle Scenen sind gleich beleuchtet, mit gleicher Sorgsamkeit ausgeführt, Manches zu sorgfältig, wie z. B. der Fussboden mit Allem was darauf kreucht und fleugt. — Morel-Fatio, Genrelandschafter zu Paris, der viel gereist und auch in Algerien gewesen ist. Er arbeitet in Oel und Aquarell. Unter den Wassermalereien im französ. Album bei der Königin Victoria ist von seiner Hand „der Abgang Louis Philippes von Treport zum Bord der Yacht der englischen Königin." Seinen Namen begründete M.-F. 1836 durch die grosse „Ansicht von Algier mit dem französ. Bombardement" (von den hintern Höhen aus aufgenommen). — Célestin Nanteuil, geb. 1805, bekannt durch farbeneffektliches Genre. — d'Ocherville. — O. Penguilly. — Ferdinand Perrot, Meister im Seegenre. Von ihm die trefflich geschilderte „Rettung eines Fischerbootes durch das dänische Schiff Neptun" und das „Dampfboot vor Calais" (1839). — Plantade, seit 1836 in Ruf. — Portelette. — Raffet, der sich im Kriegsgenre und Soldatentrachtstück bewegt, übrigens mit Grandville als Illustrator des Béranger bekannt ist. — Rivoulon. — Aurèle Robert von Genf, der jüngere Bruder des berühmten Leopold R., ebenfalls sehr bedeutend in Schilderungen des italischen Volkes. Zwar erreicht er den Bruder, dem er seine Ausbildung verdankt, nicht im hohen Adel der Auffassung, wol aber zeichnet er sich immerhin durch bedeutsame Karakteristik der Gestalten, schöne Gruppirung und kunstkräftige Beherrschung alles Malerischen aus. Man hat von ihm römische und venezianische Scenen; unter letztern sind zwei seiner Hauptbilder: die „Taufe im Battisterio von San Marco" und der mit einer Gruppe belebte „Brunnen auf der Piazza di S. Marco." — Octave Roland in Paris. — Rubio in Paris, Italiäner von Geburt, Franzos durch seine Bildung und seinen seit 1830 dauernden Aufenthalt in der französischen Hauptstadt. Von diesem Meister, dessen Bilder nicht manierfrei sind und zum Theatralischen neigen, hat man theils historisch-romantische Genrescenen, theils Stücke aus dem Volksleben Frankreichs und Italiens. Unter seinen Genrehistorien ärnteten Lob: die Maria Stuart im Schlosse Lochleven (das 1838 durch Doney gestochne Bild) und die „Bianca von Spoleto", welches 1845 ausgestellte Stück nur ziemlich kalltönig befunden ward. — Etienne und Jean Sabatier. — Gillot Saint-Evre, Artillerieoffizier, Meister

in Historietten und volksthümlichen Scenen, der weit mehr die Farbe denn die Form beherrscht und in seinem Genialmalen dem Delacroix vergleichbar ist. — V. Saint-Remy in Paris. — Henri Fréderic Schopin, geb. 1804 zu Lübeck, ein rosenfarbener, mit dem Pinsel kokettirender Lion unter den Pariser Farbenvirtuosen, dessen romantische Historietten und sentimentale Romanscenen immer noch etwas erträglicher sind als seine biblischen und anderweiten Geschichtbilder, welche an die so glatten und so geistlosen Vanderwerffladen erinnern. Sein bestes Stück dürfte die 1846 ausgestellte „Donquixotescene" sein, wo im Kontraste des tief von ritterlicher Würde ergriffnen ernsten Ritters mit der anmuthigen Schalkheit der ihm Sporen und Rüstung anlegenden lieblichen Mädchen viel köstliche Laune hervortritt. — Ernest Seigneurgens in Paris, von dem wir eine Karnevalsbelustigung (ausgestellt 1845) erwähnen. — Charles Soubre, ein belgischer Franzmann, Ruf habend im romanesken Genre. Von ihm auf der Brüsseler Ausst. 1845 „der aus dem heil. Lande heimkommende alte Stallknecht, der seine Tochter *tête à tête* mit dem Edelmann trifft." — Henri de Stellay in Paris, Schilderer von Bettlergruppen etc. — Alexandre Steuben, Sohn des Geschichtmalers Charles St., geb. in Paris 1816, namhaft in Trachtstücken und Nobelgesellschaftbildern aus Italien. — Amédée Taverne, geb. um 1815 zu Paris, gebildet unter dem Einflusse des Horace Vernet, bekannt durch historische Genrewerke. „Tod des Generals Bonchamps." — J. J. Thorelle in Nancy, Geschicht- und Lebensmaler. — Charles Tilmont in Paris. Von ihm die Schilderung eines aus der Kirche kommenden und vor dem Gotteshause prahlerisch Almosen austheilenden Mannes. — Trimolet. — Volard in Lyon. Von dems. gute Kabinetstücke wie der „Modistenladen" (ausgestellt 1848). — E. Wattier, Genrelandschafter. — Fr. Winterhalter, ein Deutschfranzos, der im Porträt und galanten Genre glänzt. Von ihm in der Gall. Hottinger die „Penserosa", gestochen durch F. Joubert, in der Hirschfeldschen Samml. „Toskanerinnen", steingezeichnet durch K. Fischer. Unter den genrehistorischen Aquarellen im Prachtalbum, das Louis Philippe der Königin Victoria zur Erinnrung an deren Reise nach Eu verehrt hat, ist von Winterhalter das Schlussbild, welches den „Abschied am Bord der Yacht *Victoria and Albert*" schildert.

England.

Den Reigen der englischen Genremaler eröffnet William Hogarth (1697—1764). Dieser Meister, der in der Malergeschichte Englands überhaupt als die erste Kunstkraft von durchgreifender Eigenthümlichkeit begrüsst wird, ist weltbekannt als der grosse satirische Moralleser seiner Zeitgenossen, als der scharfe Schilderer der Kehrseite der damaligen Gesellschaftszustände. Unter seinen meist sehr flüchtig, immer aber geistreich behandelten Gemälden hebt sich ein Cyklus von sechs Stücken hervor, welche die „Heirath nach der Mode" schildern und in der Nationalgallerie zu London aufgestellt sind. Die Grosvenorgallerie bewahrt Hogarths Schilderung des „armen Poeten"; in einem unordentlichen Zimmer sitzt der Dichter an seinem Pulte, vertieft in seine Poesieen, während seine Frau die Hosen flickt und Kinder und Katzen auf dem Boden spielen; da eben tritt die Wirthin ungestüm mit einem stark von Strichen bezeichneten Bret ins Zimmer und verlangt Bezahlung; der Poet aber kratzt sich ob dieser prosaischen Zumuthung hinter den Ohren, denn er fühlt es nur zu wohl, welchen Ueberfluss er an Geldmangel besitzt. Es ist fast überflüssig zu bemerken, dass zur ungeheuren Verbreitung des Hogarthschen Namens die Gemälde des Meisters, schon weil sie in England verblieben, am Wenigsten beigetragen haben; es sind vielmehr Hogarths Radirungen und die vielen nach seinen Compositionen erschienenen Stiche im Vereine mit mannichfaltigen Erläuterungsschriften die wahren Weltverbreiter seines Namens gewesen. Hogarths derb satirisches Genre rief viele Nachfolge hervor, bei welcher das Tendenziöse der ganzen Richtung zur äussersten Spitze drängte und somit in die Karikatur ausschlug. Als einer der nächsten Nachfolger des starken Sittenmalers wird Inigo Collet genannt, dessen Nachahmungen indess mehr sonderbar als bedeutend sind. Die originellsten Ausläufer der Hogarthschen Richtung sind die Karikaturisten James Gillray (geb. um 1750, † um 1820), der in einer Menge Zeichnungen und Stichen vornehmlich die englischen und französischen Staatsmänner zu Zielscheiben seines spottreichen Witzes machte, und G. Cruikshank, der als der geist- und poesiereichste Zerrzeichner in unserm Jahrhundert Epoche macht.

Neben jenem kehrseitigen Genre entwickelte sich in England bald auch das rechtseitige, d. h. die naive Schilderung aller Lebenszustände. George Henry Morland (geb. 1738) erwarb den Beifall seiner Zeit durch „hübsche" Bilder wie das Nachtstück mit der schlafenden Maid, die ein junger Mensch mit einem Faden unter der

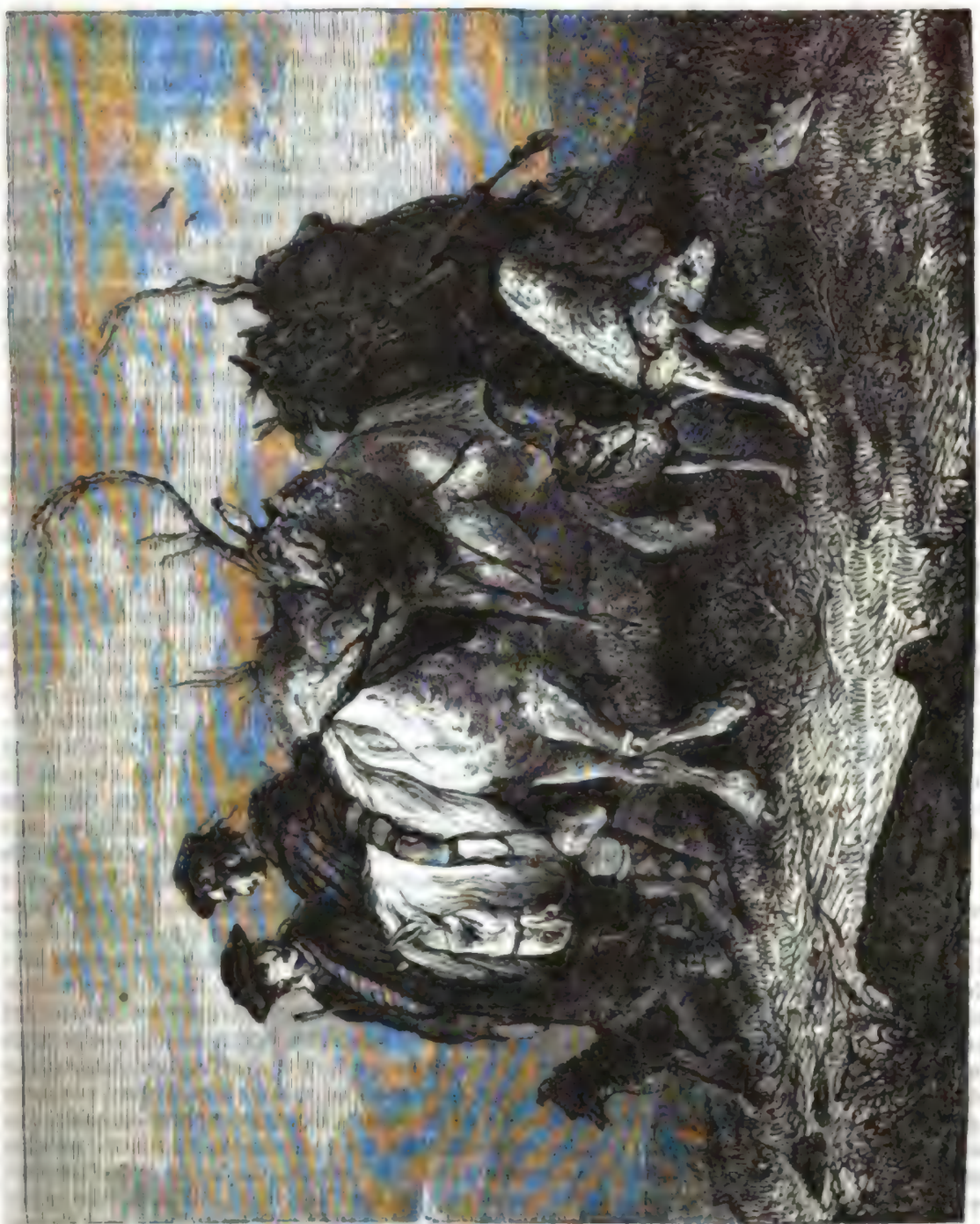
Nase kitzelt! George Romney (geb. 1734) brachte romaneske Scenen aus Tristram Shandy und andern Dichtwerken, John Russel (1744—1806) gemüthliche Stücke, und das lüderliche Genie George Morland d. Jü. (1763—1804) Spiegelbilder der gemeinen Welt. Sodann wirkten im Genrebereiche: William Owen (gest. zu London 1825, berühmt durch Kinderscenen), Philipp Reinagle (hochbejahrt gest. zu London 1830, ein vielseitiger Meister, der als Genrelandschafter, besonders seiner Jagden wegen, zu nennen ist) und Maria Spilsbury (geb. zu London um 1778, von welcher Meisterin die „Bauernfamilie bei der Morgenandacht", „das von den Zigeunern geraubte und bei denselben wiedergefundene Kind" und andre Stücke durch Stiche bekannt sind). Höhere Begründer des englischen Genre wurden David Wilkie, C. R. Leslie und E. Landseer, die auch als Hauptmeister dieser Gattung die weiteste Berühmtheit erlangt haben. Diese und viele andre Künstler Englands stehen in ihren Lebensgemälden auf gleicher Stufe mit den besten Genremeistern andrer Nationen, ja übertreffen dieselben öfter durch eigene Reize der Färbung und des Helldunkels, wozu noch die glückliche Wahl der Gegenstände tritt, welche immer etwas Ansprechendes haben und oft einen wahrhaft poetischen Sinn verrathen. Wir lassen die bemerkenswerthesten Namen in alfabetarischer Reihe folgen.

W. Allan. — R. Ansdell, dessen Bilder eine Nachahmung der Landseerschen Idyllstücke offenbaren, dabei aber Talent und Freiheit der Bewegung zeigen. — H. P. Bone. — Richard Parker Bonington, 1801—29, vortrefflicher Genrelandschafter, Aquarellist. — John Burnet, geb. um 1785, der jahrelang vertraute Freund Wilkie's, bekannt durch Bilder von anmuthiger und heiterer Composition, wenn auch nicht immer glücklicher Gegenstandswahl. Sie sind freilich nicht mit den Wilkieschen vergleichbar, zeigen aber eine gewisse Eleganz des Vortrages und entfalten vielen Reiz durch die Kraft und Wärme der Farbentöne. Berühmter denn als Maler ist Burnet als Genrestecher, als welcher er seines Freundes malerische Schöpfungen vortrefflich dem Publikum zu veranschaulichen gewusst hat. Er sucht das Eigenthümliche des Wilkieschen Pinsels mit Nadel und Grabstichel nachzuahmen, geräth aber darüber freilich mitunter ins Manierirte. — A. W. Calcott, Genrelandschafter. — G. Cattermole. — J. Cawse. Von ihm z. B. eine „Scene aus dem Gil Blas", eine in etwas rembrandtischer Manier gehaltene Räuberscene. — E. Alfred Chalon, Rival des Leslie. Er übertrifft diesen an Leichtigkeit und einer gewissen Anmuth, doch steht er weit hinter ihm in der Wahrheit und Schärfe der Karaktere wie in der tüchtigen Zeichnung und Farbe; auch behandelt er meist Gegenstände aus dem Gesellschaftleben. Wir erinnern z. B. an das „Pantoffelspiel", wo vornehme in kostbare Gewänder gekleidete Jünglinge und Mädchen im bunten Kreise auf der Terrasse eines Gartens sitzen. Mannigfach bewegt werden sie durch den unschuldigen stummen Pantoffel, welcher so unbemerkt als möglich von einer Hand zur andern gehen soll, wie nicht minder durch den ihn Suchenden, der hastig nach allen Seiten sich hinneigt. Ausser dem Geheimnisse des Pantoffels scheint manches Verständniss in dieser Gesellschaft stattzufinden, was denn das Interesse erhöht. Dies in mancher Hinsicht sehr anmuthige Bild ist nicht frei von einer gewissen Ziererei; auch ist die Färbung sehr bunt und unruhig in der Wirkung. — John Chalon. — M. Claxton, ein Genrehistoriker, dessen Leistungen alle Anerkennung verdienen. Wir nennen beispielsweise den „Spenser, welcher seiner Gattin und dem Sir Walter Raleigh die Feenkönigin vorliest" (auf der Londner Ausst. 1846). — William Collins, geb. zu London 1788, gest. 1847, namhafter Genrelandschafter. Seine Hauptstücke sind: eine „Scene an der Küste von Norfolk" (1818) und die „Fischer von Hastings" (1825) in der Samml. der Königin; „bäurische Höflichkeit" beim Herzoge v. Devonshire; der „Vogelsteller am Morgen" beim Marquis v. Lansdowne; der „ausschauende Fischer" beim Grafen Liverpool; die „Fischauktion an der Südküste von Devonshire" beim Grafen Essex; eine „Frostscene" und „der Morgen nach dem Sturme" bei Sir Robert Peel, der erstes Bild mit 500, letztes mit 400 Guineen bezahlte; das „verlaufene Kätzchen" bei Hrn. Sheepshanks; „glücklich wie ein König" und „die Krabbenfänger am Abend", von Lord Vernon der Nationalgallerie geschenkt. Ausserdem nennt man noch seine „Kegelschieber" und „Muschelsammler." Das hübsche natürliche Bildchen der nach Hause zurückziehenden Krebsfänger und das Stück „Maadfootbay, Torquay" mit den muschelsuchenden Kindern erschienen auf der Londner Ausst. 1846, also im letzten Jahre vor Collins Tode. Im Heimgange der Krebsfänger ist das Landschaftliche mit der Gruppe geschickt vereint, während in dem andern Bilde das Landschaftliche überwiegt. Der in der Darstellung seiner ländlichen und *littoralen* Scenen immer geistreiche und daher mit Recht von seinen Landsleuten hochgeschätzte W. Collins hat uns auch Genreradirungen seiner Hand hinterlassen, nämlich eine Reihe von Blättern mit Fischerscenen, welche in verschiednen Formaten

(8., 4. und Folio) zu London 1843 erschienen sind. — J. E. Collins. Von ihm „des Kriegers Abschied" etc. — A. D. Cooper, dessen Bilder gleich denen des R. Ansdell zwar offenbare Nachahmungen Landseerscher Idyllmalerei sind, aber Talent und freie Bewegung zeigen. — Charles Lock Eastlake, der gediegenste englische Meister auf genrehistorischem Gebiete, Schilderer italischer und griechischer Volksscenen in einer der Leopold Robertschen verwandten Auffassungsweise. Er zeichnet sich überall durch einen edlen Sinn, durch Schönheit der Formen und durch ein feines als „tizianisch-englisch" zu bezeichnendes Kolorit aus. In seinen frühern Werken war er etwas manierirt; mehre Scenen aus dem Gebirge von Sonnino mit Räubern, so auch der Tanz römischer Winzer, welche durch Mezzotintostiche bekannt sind, tragen noch einige Spuren davon. Weit vorzüglicher, grösser, edler gedacht sind diejenigen seiner Werke, welche nach einer Reise in Griechenland entstanden, z. B. die „griechischen Flüchtlinge", die „Pilger in Rom während des Jubeljahres", der „Räuberanfall auf Bauern", die „Bauernfamilie in der Tracht von Cavi bei Palestrina", die „Grafenfamilie unter den Banditen" etc. — A. Egg, namhaft durch seine mit heiterstem Humor geschilderte Scene aus dem lahmen Teufel des Lesage (vergl. den Künstlerartikel) sowie durch die Genrehistorie, wo uns der Herzog von Buckingham als abgewiesner Bewerber bei der kartenhausbauenden Schönen, der Miss Stewart, vorgeführt wird. — W. Evans, Maler in Wasserfarben, durch Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben ausgezeichnet. — R. Farrier, der treffliche Maler aller Jugendstreiche. — W. Fisk. — William Powell Frith, geb. 1819, bedeutend im romantischen und humoresken Genre. Er entnimmt die Motive vornehmlich den vaterländischen Dichtern: Shakspere, Sterne, Goldsmith, Walter Scott etc. Man rühmt besonders sein „Gastmahl des Fallstaff", seine köstliche Scene aus dem Bourgeois gentilhomme: „Madame Jourdain, welche die Partie fine ihres Gemahls mit der Belle Marquise und dem Comte Dorante stört", eine Scene aus dem Landprediger von Wakefield und eine andre aus Sternes sentimentaler Reise. Uebrigens hat man auch rein aus dem Leben gegriffene Bilder von ihm, z. B. die Rückkehr des Arbeitsmannes, den seine Kinder jubelnd umspringen (auf der Londner Ausst. 1846). — T. S. Good. — F. Goodall. Unter den Bildern dieses Meisters heben sich hervor: eine „Scene aus dem irischen Volksleben", die ganz besonders gerühmt wird wegen der Treue der Auffassung, und die „spanischen Landleute auf dem Rückzuge vor den Franzosen", ein gut componirtes und im Ausdrucke Wahrheit zeigendes Bild. — J. Watson Gordon, ein Edinburger. — T. W. Gray, von dem man in Wilkiescher Art behandelte Stücke hat, z. B. die „Rückkehr der Landleute vom Jahrmarkte." — G. Harvey, namhaft durch seine anziehenden lebendigen Scenen und vornehmlich durch seine ausgezeichneten Karakterstücke. Man nennt seine „Covenanters", seine „Predigt im Felde" und andre Bilder, die sehr in der Art des Wilkie behandelt sind. — W. Havell, ausgezeichneter Landschafter, von dem man Scenen aus dem chinesischen und indischen Leben hat, die oft poesievoll aufgefasst sind. Wir erinnern z. B. an seine „Wasserfahrt der britischen Gesandtschaft in China." — John Hollins, der berühmte Porträtist, auch bedeutend im Genre. Die Ausst. in der Londner Akademie 1844 brachte von ihm eine „Scene aus dem Vicar of Wakefield." Der Prediger findet seine Tochter Olivia nach einem Besuche des Junkers und hält ihr eine väterliche Ermahnung. Dies Karaktergemälde ist voll wahrer Empfindung und sprechenden Ausdruckes; die Harmonie der Farben ist gleich glücklich wie die Haltung vortrefflich; die Zeichnung jedoch ist schwächer und die Karaktere haben nicht die individuelle Feinheit der Dichtung Goldsmiths. — W. Hunt, ein Londner Aquarellist, der seinen einzelnen Figuren oder Gruppen aus dem Strassenleben einen grossen Reiz zu verschaffen weiss, indem er ihnen eine sehr kräftige Farbe und Haltung gibt; dagegen macht er weder auf Feinheit der Zeichnung noch auf tiefe Karakteristik Anspruch. — James Inskipp, dessen einfach entworfene und fleissig ausgeführte Stücke von blühender Farbe und kräftigem Tone sind. — J. P. Knight, ein scharfer Beobachter der verschiednen Erscheinungen im Thun und Treiben der Menschen, stark in der Karakteristik, mannichfaltig im Ausdruck und äusserst gewandt im malerischen Vortrage. Eins seiner Hauptwerke ist *the Saints-Day*, bekannt durch den schönen Stich von W. Chevalier (Londner Kunstvereinsblatt für 1841).

Edwin Landseer, geb. um 1798, der grösste Virtuos unter allen jetzt lebenden Genremeistern, der mit gleicher Kenntniss und Kraft das Menschenleben, die Thierwelt, das Landschaftliche und Stillebige schildert. Wollt ihr das Leben und Treiben der Hochländer, der Schotten kennen lernen, so tretet vor Landseers Bilder. Seht jenes Bild, wo der Alte behaglich in der Ecke seiner Hütte sitzt und den Hund neben sich hat, der erwartend nach einem ihm vorgehaltnen Bissen Brot guckt. Dem Alten

ehmeckt sein Pfeifchen; auf dem Boden liegt ausgebreitet das erlegte Wild; am Kamine im Zimmergrunde bereitet die Mutter den Braten; Kinder helfen ihr dienend, der kleinere Knabe aber hat sich vor den Grossvater gestellt und schaut ihn an als das Vorbild aller männlichen Tugenden. Ein andres Bild schildert den in einem Grunde seine Beute erlauernden Wilddieb mit seinem getreuen Hunde; in einem dritten weidet der Wilddieb einen erlegten Hirsch aus, bei welchem Geschäft er wachsam umschaut, ob ihm keine Ueberraschung drohe. Wieder ein andres Bild



blickt uns entgegen, wo ein armes Mädchen, eingehüllt in ihren rothen Mantel, durch Sturm und Wind hinwandelt. Gehen wir in die Wellington-Gallery, so sehen wir das schöne Gemälde des Hochländers, der vor seiner Hütte von seinem erlegten Wilde umgeben sitzt; hinter ihm ein altes Mütterchen, zu welcher freudig der Enkel mit einem Auerhahn kommt; auf der andern Seite steht im Profil gesehn überaus naiv ein Mädchen, in dem sich die Sitteneinfalt des Gebirgsvolkes gar wahr und sprechend ausdrückt. Die Karaktere sind übrigens durchweg vortrefflich geschildert und die Färbung ist reizend und kräftig. Will man Landseer als den virtuosesten Thiermaler kennen lernen, so sehe man vor allen andern seiner Thiergenrestücke das lebensgrosse Bild, welches kurzhin die „gespiesste Fischotter" genannt wird und den

Künstler als den grössten Hundemaler aller Zeiten, als den grössten Seelenschilderer der Hundewelt verkündigt. Bei Gelegenheit der Ausstellung dieses Meisterwerks (zu London 1844) sprach sich ein Berichter darüber mit folgenden Worten aus: „Ich habe viele Gemälde von Landseer gesehen und viele von grossem, unbeschreiblichem Werth in treuer Darstellung und fleissiger Ausführung, ja ich habe ein Bildchen aus seinem 15. Lebensjahr gesehn, das mich mit seiner naiven Treue und brennenden Liebe zur Natur auf das innigste erfreut und gerührt hat, und dennoch stehe ich immer wieder mit gleicher Stärke der Bewunderung vor dem Bilde der gespiessten Fischotter. Siebenundzwanzig Hunde derselben Rasse (Graf Aberdeens Otterhunde), alle durch einen und denselben Gegenstand aufgeregt, alle auf dasselbe Ziel gerichtet, alle auch in gleichem Alter, gleicher körperlichen Verfassung, und doch alle verschieden in Fysiognomie, Ausdruck, Stellung und Bewegung; der eine bittend zum Jagdgehilfen aufblickend, der die Otter am Spiesse hält, ein andrer voll Erwartung, wieder einer voll Verlangen, ein andrer mit dem deutlichen Ausdruck des Vorgenusses, einer voll Neid gegen seinen Mithund, ein andrer voll Zorn oder Wuth gegen die Fischotter, oder auch voll Schmerz, sie noch nicht zerfleischen zu können, wieder einer voll Aufmerksamkeit auf den etwaigen Moment, dass sie entschlüpfen möchte, und so fort, ohne die leiseste Wiederholung nur eines einzigen Zuges. In allen Stellungen und Bewegungen die grösstmögliche Wahrheit und Lebendigkeit, in den Formen genaueste Kenntniss, in der Farbe die Wirklichkeit so, dass selbst die vom Wasser triefenden oder glänzenden Stellen ganz treu wiedergegeben sind; in der Gesammtwirkung bis zur Täuschung durchgeführt, so dass nicht nur die einzelnen Gestalten rund dastehen, sondern das Ganze den Begriff an etwas künstlich Hervorgebrachtes gar nicht in dem Beschauer aufsteigen lässt. Und doch ist in der Zusammenstellung sowohl der Hunde mit dem Knecht, als in der des lichtblauen Himmels mit graulichen Wolken, mit dem grünen Grunde, den fleckigen Hunden, der rothen Jacke des Knechts und seinen schmutzigen und nassen Lederhosen und dem trüben Wasser im Vorgrunde die feinste künstlerische Berechnung. Nach all den genannten Vorzügen versteht sich die hohe Meisterschaft des Vortrags, die gleichsam spielende Leichtigkeit der Ausführung von selbst.“ — Gleichzeitig mit diesem Bilde war von Landseer ein Stück mit fast lebensgrossen Figuren ausgestellt, welches das Innere einer Hufschmiede darstellt, worin eben ein Pferd beschlagen wird, wobei ein Esel und ein Hund müssige Zuschauer abgeben. Hier ist vor allem die Farbe des Pferdes, eines feinen Goldfuches, mit dem spiegelnden Glanze und dem Unterschiede der glättern und rauhern Stellen, desgleichen seine Zeichnung mit dem bis ins Kleinste beobachteten Detail aller Formen, Knochen, Fältchen etc. von höchst überraschender Wirkung, wie nicht minder der Esel mit seiner lächerlichen Wahrheit eine stete Quelle des Vergnügens ist. Doch finden sich im Ganzen ein Paar Stellen, die dem länger blickenden Auge beschwerlich werden, das ist einmal das Missverhältniss des gar zu kleinen Hufschmieds, dann der Mangel an Erde oder Horizont, denn durch die offene Thür sieht man nur in Luft, was den Betrachter zur Annahme nöthigt, das Pferd befinde sich im obern Gestocke, man selbst aber sehe von unten hinauf. Verstösse dieser Art verträgt allenfalls ein historisches Stück, nie aber ein Genrebild. — Mit den 1846 in der Londner Akademie ausgestellten Stücken gab Landseer neue Beweise seines vielseitigen Talents. Das „*Refreshment*“ benannte Bild, ein müder Schimmel, der vor einer auf dem Lande liegenden Schenke getränkt und gefüttert wird, ist von frappantester Wahrheit und Individualität. Ein Werk aus dem ernstern Genre ist der „verwundete Schleichhänder“, von besonders ergreifendem Ausdrucke in den Mienen und der Attitüde der jungen Frau, welche mit tiefem Grame vor dem Lager des in aller Unordnung der Hast und des Leidens Hingeworfenen dasteht. Im „Hirsch zum Stand gebracht“ und in andern Stücken aus dem Thiergenre, welche man zugleich mit den vorgenannten Scenen sah, wiederholt Landseer mehrfach dagewesne Motive, aber er thut es auf die stets frische und eigenthümliche Weise, welche die tiefste Einsicht in das Wesen der Thierwelt sprechend bekundet und diesen Werken immer neuen Reiz verleiht. Ein höchst anmuthiges Bild, benannt „Friedenszeit“, ist die nah am Strande gelagerte, von Kindern bewachte Schafheerde; idyllisches Leben waltet, wo, wie man aus den Resten eines Geschützes sieht, einst Kriegslärm tobte. — Stiche nach Edwin Landseer hat man von John Landseer (Hunde vom Gotthardshospiz, welche Reisende retten), B. P. Gibbon (Jack in office, berühmtes Bild in der Samml. des Mr. Sheepshanks), William Finden (das Innre eines Hochländerhauses etc.) und L. Stocks (eine Wirthshausscene aus Karls II. Zeit). Die Blätter von Letztgenannten befinden sich in der *Royal-Gallery of British Art*. Ein Stahlstich im Londner Kunstblatte *Art-Union* bringt das Landseersche „Frühstück.“

C. R. Leslie, geb. um 1790, ein Hauptmeister, der mit Wilkie und Landseer

die Höhen des englischen Genre bezeichnet. Er ist berühmt ob seiner ausserordentlichen Begabung für das Humorstück, worin er mit geistreicher Pinselführung auch ein wahres und karakteristisches Kolorit verbindet. Unbeschreibliche Laune entfaltet er z. B. im „Mittagstische bei dem Herrn Page, wo der arme Herr Fallstaff in der Behaglichkeit seines Genusses durch die lustigen Weiber von Windsor gestört wird und darob sich empört.“ Einfacher als diese Schilderung nach Shakspere, aber nicht minder interessevoll ist seine Darstellung aus Tristram Shandy, wo Frau Wadman dem Onkel Toby ihr schmerzendes Auge zeigt, dieser aber nichts darin erkennen kann. Voll Laune ist auch sein Tristram Shandy, welcher die Handschrift wiederfindet. Ein kunstreich beleuchtetes Stück ist sein Sancho Pansa in den Zimmern der Herzogin. Ferner hat man von Leslie treffliche Bilder ganz im Hogarthschen Styl, wie die 1846 ausgestellte „Testamentseröffnung in Smollets Roderick Random“, welches Stück in der Färbung etwas hart und trocken ist. Ein sehr gelungenes Bild Leslies auf ders. Ausst. gab einen einfachen Lebensmoment: eine junge Mutter, welche ihren Säugling auf dem Schoose hält und sich liebkosend über ihn herbeugt. Diesem in seiner Naivetät überaus reizenden Bildchen fehlte nur wenig um vollkommen zu sein. Gestochen hat nach ihm Charles Rolls die shaksperesche Scene *the taming of the Shrew* und den *Sir Roger de Coverley and the gypsies*. (Blätter in der Royalgall. Findens.) — Linde in London. Von ihm auf der Stuttgarter Ausst. 1848 das gelungene Kabinetstück, welches einen „Antiquar“ schildert. — J. Linnell. R. R. M'Jan, Genrehistoriker. Von ihm eine „Scene aus dem Leben Prinz Edwards III.“, ausgestellt 1844. Auf das Haupt des Prinzen war eine Summe von 30,000 Pf. Sterl. gesetzt; das Proklam hierüber war auch in die Hände der sieben Männer von Glenmoriston, der Beschützer des Prinzen, gekommen, deren Einer das Blatt mit dem Dolche durchschneidet. Der Schauplatz ist eine Höhle in schottischer Einöde; die Männer sind in der Tracht der Hochländer. Es herrscht viel Lebendigkeit in der Darstellung, wogegen die technische Behandlung nachsteht. — R. M'Innes, ebenfalls Genrehistoriker. Von ihm eine „Scene aus Luthers Leben.“ Der Reformator sitzt am offenen Fenster und hört vor seinem Hause einen schwäbischen Bänkelsänger Lieder singen, die seine eignen Lehrsätze enthalten. Es waren Verse vom Würtemberger Paul Spretter, der solcherweise für die Verbreitung von Luthers Lehren gesorgt hatte. Die Scene ist auf der Strasse; Soldaten, Weiber, Studenten haben sich um den Sänger versammelt, auch etliche Mönche nahen mit unzweideutigen Mienen. — D. Maclise, namhaft durch verschiedne Scenen aus englischen Dichtungen. Eine Episode aus dem Vicar of Wakefield kennt man durch den Stich von L. Stocks in Findens Royalgall. — T. F. Marshall. Von ihm auf der Ausst. der Londner Akad. 1846 der „Abschied vom Aelternhause“, ein ächt englisches Familienbild mit dem Ausdrucke von Wahrheit und sanfter Innigkeit. — J. G. Middleton. Von ihm fand man 1844 ausgestellt eine „Scene aus Walter Scotts Schwärmern.“ Morton, in der Gewalt der Schwärmer nach der Schlacht von Bothwell-Bridge, soll von ihnen getödtet werden. Dolche und Schwerter sind theils gegen, theils über ihn gezückt. Der Schauplatz ist eine von hochhängender Ampel erleuchtete Bauernstube, von der zugleich die Beleuchtung des Bildes ausgeht; doch ist dabei nicht auf das Naturgesetz Rücksicht genommen, dem zufolge fast die ganze Scene im Schatten stehen müsste. Die Anordnung übrigens ist klar und natürlich, die Darstellung sehr lebendig und ausdruckvoll; doch trägt Zeichnung und Malerei, sogar die Motivirung einzelner Bewegungen, noch die Spuren von Unfreiheit, einer gewissen Abhängigkeit vom Modell. — W. Mulready, ein unvergleichlicher Meister, der dem Wilkie in der Feinheit des Humors gleichkommt, denselben aber sowol in der Schönheit der Zeichnung und Karakteristik als selbst in der Lebendigkeit, Wärme und Klarheit der Farbe übertrifft, wozu ihm eine leichte flüssige Behandlung und ein durchaus anmuthiger Vortrag eigensind. In besonderem Rufe stehen seine Schilderungen des Knabenlebens. Unter seinen jüngern Erzeugnissen glänzt die 1846 ausgestellte „Wahl des Brautkleides“, eine allerliebste Composition voll Feinheit und anmuthiger Heiterkeit mit einem altmodischen Anstrich, in der Ausführung ganz vollendet. — Gilbert Stuart Newton, im transatlantischen Freistaate Canada geboren, aber seit früher Jugend in England heimisch und hier 1835 verstorben, einer der vorzüglichsten Londner Genremeister, dessen Bilder sich durch geistvolle Composition, klare lebendige Färbung und musterhafte Behandlung empfehlen. Seine Ausführung hat manchmal etwas Wilkiesches, zuweilen auch etwas Rembrandtisches etc. In mehren seiner Stücke waltet glücklichster Humor und in allen erscheint Newton als tüchtiger Karaktermaler. Seitens der Zeichnung wird er freilich schwach befunden, so z. B. im Kaufmanne von Venedig und im König Lear, der von Cordelia und dem Arzte bedient wird, in welchen Schilderungen die Manier Rembrandts nachgeahmt ist. Mehres

hat T. Doo nach ihm gestochen: *Shylock and Jessica, Sterne and the Grisette, the dutch girl etc.* — Henry Richter, zu London blühend, ein derbwitziger Schilderer, der sowol in Oel als in Aquarell arbeitet. — E. V. Rippingille in London, seit 1820 blühend und bedeutsam in grössern und kleinern karakteristischen Scenen. Sein erstes namhaftes Bild ist die Schilderung einer „Rekrutirung.“ 1839 bewährte er sich wieder als tüchtigen Fysiognomiker durch das grosse Bild, welches eine „Räuberversammlung im Gebirge von Sonnino“ schildert. Berühmt sind seine im Hogarthschen Geiste entworfenen Zeichnungen, die das stufenweise Verderben des Trunkenboldes veranschaulichen. — George Scharf, ein bedeutender Londner Künstler, der in den ersten Decennien unsers Jahrh. blühte. Von ihm Scenen aus dem öffentlichen Leben Englands, z. B. die vielbewegte „Parlamentswahl in Westminster“ und das reiche „Gastmahl des Lordmayors von London.“ — James Severn in London, sehr talentvoller Geschicht- und Genremaler, blühend seit 1820, durchgebildet in Italien. Von seinen in Rom ausgeführten Lebensstücken sind uns zwei bekannt: eine Bäuerin mit schlafendem Kinde (Albaner Tracht) und ein Mädchen mit einem jungen Burschen bei der Weinlese am Albanersee, beide Bilder in der Thorwaldsenschen Samml. Letztgenanntes ist das Schönste und eigentlich nur ein Theil einer höchst anmuthigen grössern Composition, welche man bei dem Künstler gesehn. Severn hat wie viele seiner Landsleute einen höchst ausgebildeten Sinn für die Farbe, daher sein Hinneigen zur venezianischen Schule und sein vorzugsweises Studium derselben, oft mit Vernachlässigung der Zeichnung. Die Farbe ist meist wahr und schön, die Ausführung bisweilen etwas zu skizzirt. Köpfe und Stellungen sind nicht immer frei von Affektation. Besonders gut behandelt er das Landschaftliche, wie in seiner mit einem alten Hirten, einem Knaben und zwei Pifferari belebten Ansicht der Wasserleitungen in der Campagna, worin der Karakter dieser Gegend treu wiedergegeben ist. — W. Simson aus Edinburg, Genrehistoriker und geschickter Maler schottischer Scenen. Aus früherer Zeit kennen wir seinen „Abschied des Hochländers von der Familie.“ Von Genrehistorien Simsons ist uns bekannt das 1844 ausgestellte, nach Lady Morgans Erzählung componirte Stück, welches Salvator Rosa's ersten Karton an der Mauer der Certosa bei Neapel zum Gegenstand hat. Es ist eine Historiette aus den Knabenjahren des berühmten Neapolitaners. Ein übermüthiger Bursch, hatte er an besagte Mauer einen Mönch und einen Teufel neben einander mit Kohle gezeichnet, als seine Mutter mit dem Ausdrucke des Schreckens und sein Schwesterlein mit dem der Bewunderung herbeistürzen und die Mönche ihm eine harte Kirchenbusse auferlegen, die er mit selbstbewusstem Stolze anhört. An diesem Bilde von etwas theatralischer Anordnung gefällt besonders eine Gruppe von Kindern, welche zugleich neugierig und furchtsam um die Klostermauer herum die Scene von fern mit ansehen. In der Farbe vermisst man das sonst so feine Gefühl der englischen Malerschule. — A. Solomon. Diesem Meister gehörte eins der besten Bilder an, welche die Ausst. der Londner Akad. 1846 aufwies. Wir meinen sein in der Karakteristik wie in den Gegensätzen höchst gelungenes Frühstücksbild, wo ein junges Mädchen mit ihrem Vater bei Tische sitzt und aus der Hand des auftragenden Negerbedienten einen Brief nimmt, während jener die Zeitung liest. — Harold John Stanley, geb. zu Lincoln 1817, gebildet auf der Londner Akademie und unter Wilhelm Kaulbach zu München, ein bedeutendes Talent für strenge Geschichtmalerei sowol wie für das dramatische Genre und für die Genrelandschaft. — James Stephanoff in London, aus russischem Geblüte, geb. 1805, ein originelles und in seiner schöpferischen Fülle an die des deutschen Ramberg erinnerndes Genretalent, das sich in überaus schönen Aquarellen ausspricht. Freilich verfällt der englisirte Russe auch oft in dieselben Fehler, in die unser Ramberg verfiel, in Manier und Uebertreibung, wo man dann seine schönen Anlagen bedauern und seine Fruchtbarkeit verwünschen muss. — Alfred Stevens in London, Bearbeiter des einfachen und des poetischen Genre. — Frances Stoddart in Edinburg, Meisterin in schottischen Scenen. — Francis Stone, durch viele liebliche Bilder bekannt, welche dem Poesiegenre oder der Genrehistorie angehören und meist in Aquarell ausgeführt sind. 1844 fand man zu London ein Bild ausgestellt, das nach Anlass einer shakspereschen Gedichtstelle den „dornenvollen Weg der wahren Liebe“ uns zu Gemüthe führt. Vor der Thür eines ländlichen Hauses sehen wir zwei Paare in anscheinend hoffnungsarmer Liebe. Schön sind die Mädchen, schön und kräftig die Jünglinge. Beide Letztere haben ihr Herz dem Einen der Mädchen zugewandt, die das ihrige jedoch fest verschlossen hält, während die Andere in einem Augen-Blicke, der Niemanden trügt, der ihn wahrnimmt, ihr Herz dem Einen der Jünglinge aufschliesst, ohne dass dieser danach frägt. Es ist eine stumme, aber empfindungsvolle Scene, die mit ihren sich kreuzenden Beziehungen das Mitgefühl regemacht, ohne durch irgend tragische Andeutungen es in Angst und Sorgen

zu werfen. Das Bild hat eine gute Gesammtwirkung in der Farbe, ist aber etwas zu allgemein in den Formen und streift durch die hie und da eingesetzten breiten Drücker an eine für so zarte Gegenstände am Wenigsten passende Manier. Auf der Ausst. der Londner Akad. 1846 fand man das *Soft howis* benannte Bild, eine Gesellschaft von Befreundeten und Liebenden in mittelalterlichem Kostüme bei herannahendem Abend unter einer Halle. Dies Stück ist ebenfalls nicht ohne Verdienst und Gefühl für Schönheit, wenn es auch etwas ans Sentimentale streift. — John Stone. — Charles Stonhouse. Von diesem Meister nennt man eine Scene aus dem Goldsmithschen Vikarroman: der Moses mit dem Füllen zu Markte ziehend. — S. J. Stump in London, geb. 1800. — John Frederick Taylor, geb. um 1800 zu London, einer der ausgezeichnetsten und vielseitigsten Aquarellisten, der wie Evans, Lewis und andre *painters in water-colours* in Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben glänzt. — John Tennant in London, ein in Auffassung und Durchführung bedeutender Lebenmaler. Von ihm „Schleichhändler, welche Waaren auf die Küste von Yorkshire bringen" (ausgestellt 1833), ein „alter Förster, der beim Biere am Fenster die Zeitung liest" etc. — John Thom von Edinburg, geb. 1785, ein durchweg tüchtiger Volksmaler, namhaft durch seinen „jungen Rekruten", den A. Duncan gestochen hat. — Th. Uwins, namhaft durch seine Bilder aus Italien. Eins seiner besten Stücke schildert napolitanische Landleute auf dem Wege zum Piedigrottenfeste (gestochen in Findens Royalgallerie). Die 1846 ausgestellte „Einkleidung einer Nonne" spielte etwas ins Sentimentale, war aber sonst ein Bild von Verdienst und Schönheitsgefühl. — E. M. Ward. Von ihm talentvoll componirte und geschmackvoll gemalte Genrehistorien wie die 1846 ausgestellte „Entlassung Lord Clarendons vom Kanzleramte nach seiner letzten Unterredung mit König Karl II. im Whitehall-Palast 1667." Bei diesem Bilde dünkt man sich plötzlich auf die Scene der Memoiren des Grafen von Grammont versetzt. Die ernste starre Gestalt des Kanzlers, welcher langsam und mit schwer errungener Fassung, ohne Jemand anzusehen, die Treppe nach dem Garten zu herabkommt, der vor ihm dem Hintergrund zuwandelnde König, der dem Minister den Rücken gewandt hat, die Höflinge und geputzten Damen, welche mit wenigen Ausnahmen von dem in Ungnade Gefallnen nur mit Naserümpfen und Hohn Notiz nehmen, seine siegreiche Gegnerin Lady Castlemaine (nachherige Herzogin von Cleveland, Karls bekannte Maitresse), welche mit ihren Vertrauten auf dem Balkon erscheint, um sich an der Niederlage des einst so Mächtigen zu weiden, — alles dies ist gewandt und lebendig dargestellt, und zwar mit einer an neuere französische Bilder erinnernden Eleganz, welche bei diesem Gegenstande und für diese Zeit am Platze ist. — P. Williams, bekannt durch seine „Prozession zu Ariccia bei Rom", welche man in Findens Royalgallerie gestochen findet.

Den krönenden Schluss dieser alfabetisch gegebnen Uebersicht über Englands Genremaler mag der Chorag dieser Meister machen: der weltberühmte David Wilkie (geb. 1784 oder 85 in Schottland, gest. 1841 in Konstantinopel). Derselbe stellt sich in der Karakteristik des Scenischen aus dem gewöhnlichen Leben als ein nachgeborner Hogarth heraus; aber der Nachgeborne übertrifft den Erzvater des englischen Genre in allem Malerischen, sowie auch seine Auffassungsweise keine hogarth-kritische, sondern eine unbefangene, meist den gemüthlichen Lebensbeziehungen nachgehende ist. Seine kräftig gemalten Stücke sind insgemein reich an Figuren, welche überall durch ein gemeinsames, verschieden abgestuftes Interesse um eine Haupthandlung vereinigt werden. Man hat von ihm sowol einfaches wie geschichtliches Genre. Das umfänglichste figurenreichste Bild Wilkie's ist das für den Herzog v. Wellington gemalte, welches vorstellt, wie die Invaliden zu Chelsea die Nachricht des Sieges bei Waterloo durch die Zeitung erfahren. Dies episodenreiche Gemälde ist freilich zu zerstreut in der Wirkung, wie man aus dem von John Burnet danach gelieferten grossen Stiche ersehen kann. Eine Genrehistorie romantischer Art ist sein „König Alfred in der Hütte des Rinderhirten", welches Bild bei Versteigerung der Baringschen Samml. für 410 Guineen (2870 Thlr.) wegging, während die Oelskizze dazu für 82 Guineen erstanden ward. Weit bedeutender als seine historischen Genrestücke (die berühmte Predigt des John Knox nach dessen Rückkehr aus dem schottischen Exile gehört nicht hieher, denn dies in seiner Art klassische Bild ist ein wahrhaft historisches) schätzt man seine Schilderungen aus dem unmittelbaren Leben vorhanden. Weltbekannt ist seine „Testamentseröffnung", ein Karakterstück ersten Ranges, das bei Engländern und Deutschen vielfache Versuche in psychologischen Lebensgemälden veranlasst hat. Dies klassische Genrewerk befindet sich in der kön. bair. Samml. zu Schleissheim. Von gleicher Berühmtheit ist das letzte Bild des genialen Meisters: die „Dorfschule." John Burnet, der malerische Kupferstecher und jahrelang vertraute Freund Wilkie's, der dessen Pinselschöpfungen durch

seinen Grabstichel so vortrefflich wiederzugeben verstand, hat ein eignes Schriftchen verfasst, worin er das köstliche Bild der Schule beschreibt. Es ist, wie Burnet sagt, in Wilkie's „erstem unnachahmlichen Style" gemalt. Wilkie hatte dies Bild zwanzig Jahre lang in seiner Werkstatt und arbeitete nur dann daran, wenn er sich dazu aufgelegt fühlte, und entweder irgend etwas Neues hinzuthun oder dem schon Vorhandenen eine neue Seite abgewinnen konnte. Die „Schule" sollte Wilkie's letztes grosses Bild werden, das Resultat eines langen beobachtungsreichen Lebens. Leider vollendete er das Bild nicht ganz, aber die öffentliche Stimme und der hohe Preis, zu welchem es auf der Versteigerung wegging, liefert den besten Beweis für den Werth des Kunstwerks. „Die ganze Geschichte des Morgens einer Dorfschule", sagt Burnet, „ist in diesem Bilde zu lesen. Einige Kinder haben ihre Lektion aufgesagt, andere sind noch dabei; einige sind klug, andre sind dumm; einige spielen, andre richten Unheil an. W. hat dadurch, dass er eine Dorfschule gewählt, wo Knaben und Mädchen zusammen erzogen werden, eine grosse Mannigfaltigkeit und Schönheit in seine Composition bringen können. Wilkie hat, ausser dem Bilde selbst, noch eine Menge von Studien dazu hinterlassen, die Burnet auch bei seinem meisterlichen Stiche benutzt hat. Andre namhafte Genrestücke Wilkie's sind: die „Schafwäsche" (welches Bild bei Versteigerung der Th. Baringschen Samml. zu London 1848 um die Summe von 660 Guineen oder 4620 Thalern erstanden ward), *the blind Fiddler* (bekannt durch den grossen Holzschnitt von H. Vizetelly 1844), die schottische Hochzeit (*penny wedding*), der Kirchspielsvogt (*parish beadle*), das Häschen an der Wand (*the rabbit on the wall*), der Hausirer (*the pedlar*) und die naive Schilderung der „Rattenjäger." In der neuen Gall. im Haag findet man ein Wilkiesches Bild, welches zwar einen sehr prosaischen Gegenstand behandelt, eine „Whiskybrauerei" nämlich, das aber gleich durch grandiose Zeichnung und energische Auffassung der Licht- und Schattenmassen beweist, dass ein Meister und zwar ein grosser sein Schöpfer ist. Das Sehen einer solchen schottischen Branntweinbrennerei und die eigenthümliche Erscheinung der Inhaber derselben hat ohne Zweifel den Maler zu dem Bilde veranlasst, denn das Ganze ist offenbar der Natur entnommen. Das Brennzeug mit der Blase und Röhre nimmt die ganze hintere Wand des Bildes ein und zieht sich malerisch von der Rechten zur Linken. Hier liegt der Besitzer, eine kräftige und schöne Gestalt, mit Frau und Kind am Boden gekauert und zapft das Kühlungsgefäss an; neben ihm dehnt sich friedlich ein grosses Windspiel. Ein halbnackter Knabe schürt das Feuer, von demselben angeschienen; rechts am Fenster steht ein Greis in malerischer Tracht und hält ein Glas Whisky prüfend gegen das Licht. Dies Brauerbild im Haag, die Testamentseröffnung in Schleissheim und ein Stück im Schönbornschen Schlosse Reichartshausen unterhalb Hattenheim sind die einzigen Bilder, welche man von Wilkie auf dem Kontinente vorfindet. Jenes in Reichartshausen wird die „Ueberraschung" benannt und als eins der besten des schottischen Meisters bezeichnet. Eine ins Zimmer getretene Frau hält ihrem am Tische schreibenden Manne die Augen zu, um ihn rathen zu lassen wer da sei. Der Ausdruck im weiblichen Gesichte soll wunderbar lieblich und wahr, die Sonnenbeleuchtung im Gemälde meisterhaft sein. — Gegenwärtig erscheint zu London eine *Wilkie-Gallery* in Heften, deren jedes drei Blätter in gr. 4. nach Wilkieschen Gemälden bringt. Das Titelblatt zeigt Wilkie's Geburtshaus und Ort, das Pfarrhaus und die Kirche in Cults (Fifeshire in Schottland), von Cousens sehr zierlich radirt; genüber ist Wilkie's sehr ähnliches Bildniss nach Philipps von Holl gestochen. Diese Wilkie-Gallerie enthält Stiche von Greatbach, Armytage etc., und bringt zugleich eine Lebensbeschreibung Wilkie's.

Italien.

In der italischen Malerei finden wir die ersten Spuren ächten Genres bei den Venezianern. Hier erscheint Giorgione (1477 — 1511) als derjenige Meister, der mit der Glut seiner Farben in Porträt und Historie den Kern des Lebens heraushob und mit grossem poetischen Sinn eine Genrebahn zwischen Bildniss- und Geschichtmalerei eröffnete. Ueberall ist es nicht blos das frisch Menschliche, sondern das menschlich Bedeutende und darum Allgemeingiltige, was er an seinen Gestalten aus dem Leben hervorhebt. Die bekanntesten der giorgionischen Lebensbilder sind: das sogen. Concert in der Pittigallerie, das uns zwei im Beisein eines Jünglings mit Klavier- und Violoncellspiel beschäftigte Geistliche zeigt; der Singmeister mit dem Knaben und zwei andern Gestalten in der Nationalgallerie zu London (ein früher sehr schönes, nun aber stark verwaschenes Bild mit lebensgrossen Halbfiguren; das liebende Paar in der Ashburtonschen Samml. zu London (nach welchem Bilde wir einen Holz-

Mancherlei Ausgezeichnetes lieferte der edelgestaltende Licinio da Pordenone (1484—1540) im Bildnissgenre. In der Gall. Manfrini trifft man das Bild, wo er sich selbst im Kreise seiner Schüler geschildert hat. Von seinem Schüler Bernardino da Pordenone hat das Berliner Museum zwei vortreffliche Bildnissgenrewerke. Das eine stellt einen jungen Mann dar, der sich von einem Knaben zum Ballonspiele (jenem schönen und kunstreichen Spiele der Italiäner, das nur mit den öffentlichen Spielen der Hellenen vergleichbar ist) den Gurt festmachen lässt. Es ist eine treffliche lebenvolle Gestalt mit dem Ausdrucke eines ansprechenden Genügens; die Malerei ist weich und frei und des Lic. da Pordenone selbst würdig. Das zweite Bild zeigt uns einen in schwarzen Pelz gekleideten geistlichen Herrn von mittlern Jahren, der einen Knaben in schwarzer Kleidung belehrt. Dies Werk weicht von jenem im Karakter ab, ist schlicht und streng gearbeitet und hat zum Hintergrund Gemach und Landschaft. In der Münchner Gall. lautet auf diesen Pordenonisten eine Musikgesellschaft. — Von Paris Bordone (1500—70), der durch seine Weichheit und Lieblichkeit sich wirklich als ein Paris unter den venezianischen Meistern herausstellt, finden wir ebenfalls aus dem Porträt erwachsene Genrestücke, z. B. im Berliner Museum „zwei im Freien sitzende und mit Schachspiel beschäftigte Männer." Sie sind beide schwarz gekleidet; in der Landschaft sieht man freie Säulenhallen und im Mittelgrunde mehre Figürchen, deren vier an einer kleinen Tafel Karte spielen. — Mit Jacopo Bassano (1510—92), dem naturwahren Schilderer ländlicher Scenen, sehen wir das Genre auf italischem Boden selbst im niederländischen Sinne begründet. Er ist der erste Meister in Italien, der sich als Genremaler im vollen Sinne des Wortes herausstellt. Seine Lebensbilder, die freilich wie seine übrigen Farbenschöpfungen fast alle mit der Zeit schwarz geworden sind, werden noch heute geschätzt, denn die Wahl seiner Gegenstände und die Art sich auszudrücken ist launig und interessant genug. Im Museo zu Madrid sieht man seine „Weiber die beim Spinnen und Weben eingeschlafen sind", in den Uffizien zu Florenz das „Familienconcert" und in der Staatsgall. zu Wien eine „Bauernwirthschaft", Anderes in Venediger Sammlungen. — Von Jacopo Robusti, dem Färber (*Tintoretto*, 151[illegible] bis 1594), um den sonst, d. h. im Historischen, nichts zu geben ist, hat man gutes Porträtgenre, z. B. die Schilderung zweier in einer Kirche betender Ferraresischer Herzöge mit ihrer Bedienung (in der Samml. zu Castle Howard), sowie reiche poetische Genrelandschaften wie das Gesellschaftstück mit Musikanten in der Sutherlandschen Samml. zu London. Seine Tochter und Schülerin *Marietta Robusti*, als Frau eines venedischen Goldschmieds 1590 in einem Alter von kaum dreissig Jahren verstorben, war ebenfalls im Porträtlichen und Genrehaften tüchtig. Von ihr wies die Schleissheimer Gall. eine Gesellschaft sich musikalisch ergetzender Herren und Damen auf. — Francesco und Leandro Bassano (erster 1548—91, letzter 1558 bis 1623 lebend), die talentvollsten Söhne des Jacopo, welche gleich dem Alten genrehafte Historien und eigentliches Genre zu Tage förderten. Von Franz B. besitzt die Dresdner Gall. eine ländliche Familie, die ihre Schafe füttert. Von Leander Gesellschaftstücke in verschiednen Gallerien. — Bartol. Schidone von Modena, 1559 bis 1615, zwar vornehmlich als Historiker namhaft, aber weit anziehender durch seine Lebensbilder, in denen ein derber Naturalismus herrscht. Mehre interessante Stücke letzter Art im Neapler Museum (eine Almosenspende an drei Bettelkinder, zwei Kinder mit ihrer Lerntafel etc.); in der Turiner Gall. zwei Kinder in Umarmung und in der Gall. Camuccini zu Rom das originelle Bildchen mit den wandernden Blinden. — Michelangelo da Caravaggio (1569—1609), der Hauptmeister der italischen Naturalisten, der als Feind alles Schulwesens dem Eklekticismus der Caraccisten entgegenarbeitete und dem Genre entschiedensten Vorschub leistete. Jenem in Rom, dann in Neapel und Sicilien thätig gewesnen Meister war eine wahrhaft michelangeleske Kraft inwohnend, die das Gemeinste durch ein gewisses Pathos zu adeln verstand und namentlich die Scenen niedrigster Leidenschaftlichkeit wie Perlen der Poesie ins schlagendste Farbenlicht setzte. Von diesem Grossmeister im niedrigen Karaktergenre nennt man vornehmlich die „falschen Spieler", welches Bild in mehren Exemplaren vorhanden ist (das schönste nicht das in Dresden, sondern das in der Gall. Sciarra zu Rom), die einem jungen Soldaten wahrsagende und ihn dabei lüstern anblickende Zigeunerin (*la Zingara*) in der Gallerie Manfrini zu Venedig (andre Exemplare dieses Bildes, in denen nur das Motiv des Profezeiens aus der Hand vorkommt, finden sich in der Kapitolinischen Gall., nach deren Stücke wir ein holzschnittliches Abbild geben, und im Pariser Museum, nach dessen Stücke Sforza Perini gestochen hat), den kannibalisch frohen Bauer mit der Weinflasche im Arme, kolossalisches Brustbild in der Karlsruher Akademie (ein Beispiel furchtbarer Kühnheit in Manipulation des Pinsels und ein Prachtstück widerlicher Auffassung der

thierischen Freude eines gemeinen Kerls), die Garn windende Alte, welche eine junge Nähterin neben sich hat, im Palast Spada zu Rom (welches Bild durch spätere Zufügung von Heiligenscheinen zur St. Anna mit der Marie gestempelt worden ist), den Lautespieler mit noch zwei Figuren, sehr kräftiges und höchst werthvolles Kniestück in der Samml. des Marquis Londonderry, und Lautistinnen im Palast Barberini zu Rom und in der Liechtensteinschen Gallerie zu Wien. — Bartolommeo Manfredi,

geb. um 1580, ein Mantuaner, der allerlei Stücke in der Weise seines Meisters Caravaggio gemalt hat, jedoch in der Zeichnung untriftig und in der Färbung zu dunkel befunden wird. Von ihm in der Wiener Gall. eine „Kartenspielgesellschaft." — Domenico Feti (1589—1624), ein Florentiner, der in seinen zahlreichen Parabelstücken zum Theil wahre Genrebilder geschaffen hat. — Aniello Falcone (geb. 1600), ein Neapolitaner, Meister im Kriegsgenre. — Michelangelo Cerquozzi (1602—60), ein Hauptmeister in Schlachtstücken und Bamboccíaten, der besonders

in letztern (niedern Volksscenen) höchst ausgezeichnet ist und bisweilen in jeden Betracht den besten Niederländern gleichkommt. Sein grösstes und edelstes Genrewerk befindet sich im Berliner Museum; es schildert in langer feierlicher Prozession den Einzug eines Papstes in Rom. Die Mönche der Prozession, die Schweizergarden, die Austheiler der Almosen, vornehmlich aber die Bettlergruppen im Vorgrunde, alle sind mit grösster Lebendigkeit, keck und geistreich hingeworfen. Im Palast Spada zu Rom sieht man seine rührende Historiette vom Tode des treuen Esels, in Florenz das reichcomponirte, von Lorenzi gestochene Stück, welches Bauern und Zigeuner vor einem Wirthshause schildert; Anderes anderwärts. Cerquozzi's berühmtester Schüler ist der Franzose Jacques Courtois. – Pietro Paolini von Lucca, 1603—81. Von ihm Gesellschaftstücke, bürgerliche Scenen, sowie Genrehistorien tragischer Art. – Pietro della Vecchia (geb. 1605), Venezianer und namhafter Lebensbildmaler, dessen Bildern ein gewisser speckiger Ton eigenist. Von ihm in der Dresdner Gall. das lebensgrosse Kniestück des alten Weibes mit drei Kindern. Die Alte ist im Begriff das eine Kind mit dem Pantoffel zu schlagen, während ein andres ihren Zorn zu beschwichtigen sucht. In der Augsburger Gall. ein liebendes Paar, dort irrig dem Giorgione beigemessen. — Domenico Gargiuoli (genannt *Micco Spadaro*), 1612 bis 1679, ein Neapolitaner, der gleich Salvator Rosa bei Falcone gebildet ward. Er erinnert in seinen figürchenreichen Bildern an Callot und den Callotisten Etienne della Bella; besonders interessant sind seine Scenen aus dem Mas' Aniellischen Aufstande (den er als Mitglied der Compagnia della Morte mitmachte) sowie die Schilderungen aus dem Pestjahre 1656. — Salvator Rosa (1615—73), geistreicher Genrelandschafter und Schlachtenmaler, Neapolitaner. Ausgezeichnet sind seine wildromantischen Naturstücke, wo Räuber, Soldaten etc. die Belebung und Stimmung geben. Hauptwerke dieser Art in der Augsburger Gall. (besonders eine Soldatenlandschaft), im Louvre und in englischen Sammlungen. — Girolamo Ruggieri, geb. zu Vicenza 1662, gest. 1717, Schüler Durmans von Amsterdam und bekannt durch niederländisch ausgeführte Kriegsstücke und Genrelandschaften. — Martino Cignaroli (oder Cingiaroli), um 1718 in Mailand blühend. — Giov. Battista Tiepolo, Venezianer, 1693 bis 1770. Von diesem seltsamen höchst flüchtigen Fantasten, dessen an Tollheit grenzende Affektirtheit verrufen ist und der nur zuweilen durch einen Zug eigenthümlichen Humors anzieht, trifft man im Berliner Museum eins seiner erträglichern Bildchen, das den Besuch eines vornehmen Venezianers in der Villa eines Geistlichen darstellt und in lustig hingefegter Weise venezianischen Pomp und Grandezza zeigt. Minder erfreulich ist daselbst ein andres Stück, worin Tiepolo das Bad einer vornehmen Dame schildert. — Pietro Longhi, geb. zu Venedig 1702, gest. 1762. Von ihm besitzt die Venediger Akademie eine Lebensbilderreihe aus der vornehmen Welt, kalt gemalte, jedoch durch die fein launige Erfindung anziehende Sachen. So schildert er z. B. die Toilette einer grossen Dame. Künftigen Sieges gewiss steht die Donna Donnissima in ihrem riesenblumigen Reifrocke da, während die eine Kammerzofe mit unterdrückter Ironie ihr die Manschetten ordnet und die andre resignirt und nachdenklich ihr den Spiegel vorhält; in diesem Moment tritt die alte Magd mit dem Kaffee herein und starrt vor Erstaunen über ihre angedonnerte Donna. Eine Kaffeegesellschaft auf dem Lande kennt man durch den Stich von Ant. Faldoni. — Graf Rotari, geb. 1707. Stücke in der Münchner Pinakothek (Nr. 455 und 472), in Dresden und anderwärts. — Luca Sicardi (1746—1825), komischer Genremaler.

Die glänzendern italischen Genrekräfte unsers Jahrhunderts dürften folgende sein:

Pelagio Palagi von Bologna, unter Napoleon Direktor der römischen Akademie, später Professor an der mailändischen Kunstschule, bedeutend als Genrehistoriker. — Roberto und Massimo d'Azeglio, jener Direktor der Turiner Gall. und Genregeschichtmaler, dieser Direktor der Turiner Akademie und Genrelandschafter, auch Schlachtenmaler. — Giuseppe Bertini, ein sehr junger Mann, aber bereits verdienstlicher Künstler, dessen genrehistorische Concursarbeit: „Dante, welcher bei seinem Eintritte in ein Augustinerkloster vom Prior empfangen und bei Vorzeigung eines Manuskripts von diesem erkannt und freundlich aufgenommen wird", durch die Mailänder Akad. 1845 mit Recht gekrönt worden ist. Nur wenig anerkannte Meister des heutigen Italiens können mit diesem Jünglinge in die Schranken treten, dem eine so edle, durchdachte, schön gruppirte Composition gelang, an deren harmonischer Ausführung man höchstens tadeln könnte, dass sich ein etwas zu stark violettet Ton durchs Ganze zieht. — Eugenio Bossa aus Venedig. Man nennt von ihm die „Eröffnung einer neuen Schenke", welches Bild den Karakter des Genre durch den ebenso wahren und lebendigen als anspruchlosen Ausdruck der verschiednen Altersstufen und Stände sehr glücklich herausstellt. Ebenso rühmt man Bossa's „Fischer-

— *Diaz* in Paris, ausgezeichneter Lebensmaler, der mit vieler Poesie schafft. Sein Hauptbild ist eine Schilderung zum Fest ausziehender Zigeuner, ausgestellt 1844.

Ungarn.

Johann Kupetzky, geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, von dem man porträtliches Genre (drohende Krieger, rauchende Altbärte etc.) kennt. — Marastoni in Pesth. — Karl Marko, geb. um 1805, gebildet zu Wien und in Italien, bedeutender Genrelandschafter. — Balkay Pál, um 1823 in Erlau blühend. — Eduard Swoboda, geborner Ungar, der jedoch seit längerer Zeit in Wien arbeitet und infolge seiner bedeutenden Stellung unter den Wiener Genremeistern oft auch den Deutschen untergezählt wird.

Die skandinavischen Lande.

Dänemark hat im Genre folgende Namen aufzuweisen: Blunk in Kopenhagen (von ihm in der Thorwaldsenschen Samml. „die in der Osteria la Censola in Trastevere beim Mahle versammelten dänischen Künstler", in welchem Bilde natürlich Thorwaldsens Bildniss nicht fehlt); Kristian Holm, geb. 1803 (namhaft durch Jagd- und Kriegsstücke, worunter die erstern das Naturleben Schwedens und Norwegens nach frischester Anschauung wiederspiegeln); Wilhelm Marstrand, geb. zu Kopenhagen 1810 (ein Hauptmeister, von dem wir nur die heitere durch Hanfstängels Steinzeichnung bekannte Scene aus dem römischen Oktoberfeste und jenes tragikomische Humorstück anführen, wo ein Strafgefangner an seinem Kerkergitter Turnerkünste treibt und damit den Beschauer zur Theilnahme zwingt); August Plum, geb. 1815 zu Kopenhagen; Raadsig aus Kopenhagen (bekannt durch italische Volksscenen); Kristian Schleisner, geb. 1811 zu Kopenhagen, gebildet hier und in München (sehr glücklicher Kabinetstückmaler im Sinne der Dow und Mieris, wie sein in der Schleissheimer Samml. befindlicher alter Kupferschmied bezeugt, der in der Werkstatt einen Brief liest, in den die neugierige Ehehälfte ihre Nase mitsteckt); Niels Simsonsen, geb. zu Kopenhagen 1807, gebildet das. unter Lund (ein Hauptmeister im Lebensbildfache, allbekannt durch seine nordischen und algierischen Scenen, und ganz besonders geschätzt in seinen Piratenstücken); Jens Jörgen Sonne, gebildet in Kopenhagen, München und Rom (vornehmlich namhaft durch geistreich und lebendig aufgefasste Scenen aus dem italischen Volksleben, aber auch bekannt durch Bilder deutschen Lebens wie z. B. das Bivouac von Baiern im Schnee, das man in der Thorwaldsenschen Samml. antrifft); Frederick Ludvig Storch, geb. zu Kopenhagen 1805 (ausgezeichnet im Mädchengenre, besonders in Bildern südlicher Reize, die er mit grosser Liebe und Sorgfalt ausführt); Heinrich Tank in Kopenhagen, geb. zu Hamburg 1808 (ein Meister ersten Ranges im Seegenre, der in der dänischen Hauptstadt sich vorgebildet und dann in München seinen Ruf begründet hat) u. A. m.

Norwegen stellt seinen Johann Gorbitz aus Bergen (geb. 1781) und seinen A. Tidemand aus Mandel. Letzter ist ein noch junger Künstler, welcher seine Ausbildung der Düsseldorfer Schule verdankt. In dem einen seiner zu Düsseldorf geschaffenen Bilder erhob er sich plötzlich zu einer ungewöhnlichen glänzenden Höhe. Wir meinen die Schilderung der „norwegischen Sekte der Zanglaner." Dies Bild von ziemlich ansehnlichen Dimensionen befand sich 1848 auf der Berliner Ausstellung und ward von einem dortigen Kritiker besprochen wie folgt. „Wir sehen das Innere eines norwegischen Blockhauses vor uns, das statt Fensters nur eine Oeffnung im Dache hat, durch welche zugleich der Rauch des Herdes abzieht. Eine Anzahl von Landleuten ist versammelt, Männer verschiedenen Alters, Frauen und Kinder, sitzend und stehend; in ihrer Mitte steht einer auf einem Stuhle, ein Buch in der Hand, der, wie es scheint, das Amt des Predigers übernommen hat; seitwärts liegt ein Kranker im Bett, Andere treten im Hintergrunde ein. Wir fühlen uns hier zunächst in durchaus abgeschlossene volksthümliche Verhältnisse versetzt. Die dargestellte Lokalität, die innere Einrichtung und Ausstattung des Raumes mit ihrem naiven Comfort spricht dies entschieden aus, noch mehr die Tracht, die Körperbildung, die Fysiognomie dieser Personen. Wir sehen es ihnen an, dass sie ihr Leben im Kampf mit einer eisernen Natur zubringen und sich selbst dadurch gestählt haben. Es sind Gestalten, wie die des grossen nordischen Meisters, die unsrer Erinnrung unvergesslich vorschweben wird, ich meine B. Thorwaldsen. Hier aber vereint sie ein tiefes geistiges Bedürfniss, sie haben sich in gemeinsamer ernstes Sammlung die Geheimnisse des Daseins, soweit die Tragkraft ihrer Gedanken reicht, klar zu machen. Der Ernst ist all diesen Gesichtern aufgedrückt; seine schönste Läuterung aber findet er in dem

Gesichte des jungen bäuerlichen Mannes, der den Stuhl bestiegen hat. Ein Anflug von Schwärmerei gibt diesem Kopfe das Gepräge einer höheren Erweckung; wir glauben an den Beruf, der ihm hier unter den Genossen zu Theil geworden. Die Composition des Bildes ordnet sich schlicht, in verständlichster Weise. Für die malerische Gesammthaltung wirkt das von oben voll hereinfallende Licht, das sich zunächst dem emporziehenden Rauche mittheilt und durch ihn eine eigene silberne Färbung annimmt, in ungemein glücklicher Weise. Die Köpfe erscheinen in dieser Beleuchtung doppelt prägnant und ausdrucksvoll, das Ganze gewinnt dadurch ungesucht die entschiedenste Wirkung. Nur der Tiefe des Bildes fehlt es noch etwas an Luft; die hier, im Helldunkel, befindlichen Gestalten erscheinen noch etwas flach. Der Künstler, dessen Name uns seither unbekannt war, ist mit diesem Bilde, das zu den Glanzpunkten unsrer Ausstellung gehört und sich eines nicht ermüdenden Beifalls erfreut, plötzlich in die Reihe der Meister unsrer Zeit eingetreten — möge er die Kraft besitzen, diese Stelle zu behaupten und seine Meisterschaft immer fester und sicherer zu gründen!" Ein Paar kleinere Genrebilder, welche man von der Hand des jungen Norwegers auf ders. Ausst. sah, erwiesen sich zwar als erfreuliche, aber beiweitem nicht so bedeutende Leistungen. Indess hat Tidemand nach jenem glänzenden Wurfe einen neuen gethan in seiner mit Beihilfe des Landschafters Gude ausgeführten grossen Schilderung einer „Hochzeit zu Hardanger." Dies beiden Künstlern Ehre machende Stück ward Ende 1848 vom Kunstvereine zu Christiania angekauft.

Schwedens genannteste Genrekräfte sind: Nikolaus Lafrenz (geb. um 1746, gebildet in Frankreich und fruchtbar in Galanteriestücken), Peter Hillerstroem (geb. um 1775, bekannt durch naive, höchst anmuthende Darstellungen des häuslichen und öffentlichen Lebens zu Stockholm), Graf O. Moerner (Aquarellist, Stecher und Steinzeichner, blühend 1820—30, bekannt durch seine vortrefflichen Scenen aus dem römischen Karneval, welche er 1821 in 24 Bl. radirt hat, sowie durch sehr karakteristische Humoresken aus dem Neapler Volksleben, welche 1828 im Steindruck erschienen); Graf Magnus Stenbock (geb. 1805, gebildet in Düsseldorf und gest. das. 1836, ein schätzbarer Meister in Räuber-, Landsknecht- und Vagabundenstücken); Olaf Soedermark (geb. zu Stockholm 1790, gest. 1848, der berühmteste Bildnissmaler Schwedens, von dem man auch sehr ausgezeichnete genrehafte Stücke aus Italien hat); Ringdahl (ein vorzüglicher Lebensmaler) und Wickenberg (der Talentvollste unter den jüngern schwedischen Meistern, dessen Genreleistungen den holländischen sehr nah kommen).

Die slavischen Lande.

Böhmen hatte im 17. Jahrh. an dem Geschichtmaler Karl Screta einen Anfänger im Genre. Das namhafteste Stück, das dieser Meister aus dem Bereiche der Wirklichkeit gebracht hat, befindet sich in der ständischen Gallerie zu Prag und schildert einen „Glas- und Steinschneider in reicher Werkstatt." — Ende des 18. Jahrh. begegnen wir dem Josef Swittil aus Rothopotschna, der Genresachen in Dietrichs Art malte. — Unserm Jahrhundert gehören an: Franz Tkadlik (geb. zu Prag 1787), von dem man religiöse Genrebilder kennt, z. B. die heil. Ludmilla mit ihrem Enkel Wenzel beim Gottesdienste, und Anton Thola, ein junger sehr talentvoller Genremaler zu Prag, der aus der Schule des Kristof Ruben hervorgegangen und seit 1846 aufgetreten ist.

Kroatien hat nur einen nennbaren Genremeister aufzuweisen, den Hrn. Karàss aus Agram, der sich 1847 als österreichischer Pensionär zu Rom befand, wo er in einem obern Stocke des mittelalterlichen Thurmes des Palazzo di Venezia hauste. Unter den Studien dieses Kroaten sind sehr interessant die Blätter, welche Trachten und Gebräuche der illyrischen Stämme darstellen. So z. B. ein „Mädchenraub", wie er vor wenigen Jahrzehnten noch in jenen Gegenden häufig vorkam, jetzt aber nur als erlustigende Erinnrung bei besonders glänzenden Hochzeiten aufgeführt wird. Voran der begünstigte Räuber mit seiner festlich geschmückten Beute auf brausendem Rosse dahinsprengend; hinter ihm der Brautführer mit flatternder Fahne, die bei derlei ritterlichen Abenteuern niemals fehlen durfte, und andere zu Schutz und Trutz gewaffnete Genossen. Alle haben ächt kroatisches Gepräge und gleichen mehr oder minder dem Maler selbst, der mit seinen melancholischen Zügen, seinem schlichten Langhaare, seinem Fess und seinem härenen Kapot eine eigenthümliche Erscheinung unter den vielen Modeherrchen des heutigen römischen Künstlerparnasses abgab.

Polen hat aufzuweisen den Moritz Plonski (genialer Maler und Radirer im

Genrebereiche, Schüler des Parisers J. P. Norblin, blühend zu Anfang unsers Jahrhunderts), den K. W. Kielisinski (vornehmlich bekannt durch seine geistreichen Radirungen, welche Scenen aus dem polnischen Volksleben, Genrelandschaften und Karakterfiguren darbieten), den Alexander Orlowski (geb. um 1780) und Suchodolski aus Krakau, welche Letztere als vorzügliche Meister im Kriegsgenre bekannt sind.

Russland. Im ersten Decennium unsers Jahrhunderts blühte zu Petersburg Iwanow als Bearbeiter des Kriegsgenre. Seit 1814 wird Palkoff von Petersburg als tüchtiger Schilderer russischer Volksscenen genannt. Karl Brylow, geb. in Petersburg zu Anfange unsers Jahrh., sehr namhafter, aber daheim überschätzter Geschicht- und Genremaler, der den starken Koloristen spielt. Silvester Schedrin, ebenfalls ein Petersburger, geb. 1802, gest. zu Amalfi 1831, bedeutender Genrelandschafter. F. P. Stephanoff, gebildet in Petersburg und London, jetzt als englisirter Russe zu betrachten, da er sich an der Themse niedergelassen. Von ihm ausgezeichnete Gesellschaftstücke, worin das sonst in seinen Geschichtbildern so bemerkliche Streben nach Effekt minder auffällig ist. Janvier Suchdahl in Petersburg, geb. 1810, bekannt durch Militärstücke. Markow und Schamsin, beide gebildet in Persburg und Rom. Letzter ist sehr glücklich in Volksscenen und im Kindergenre; im J. 1842 rühmte man seinen nach Schmetterlingen haschenden Knaben. Thaddäus Sukaschewitsch, um 1839 in München. Wassili Timm von Riga, ein grosses, unter Horace Vernet zu Paris ausgebildetes Talent. Hauptbilder dieses noch jungen Meisters sind: der russische Feldjäger, der arabische Improvisator am Thore Bal el Oued zu Algier und der Angriff auf die Smala Abdel Kaders. Letztes Bild ist nach einer Vernetschen Skizze entstanden, ist aber in der Composition ganz verschieden von der des berühmten grossen Smala-Gemäldes Vernets.

Nordamerika.

In Scenen des amerikanischen Landlebens ist unübertrefflich der Newyorker W. S. Mount. Seine Sachen stellen vornehmlich Bauerknaben, geigende Neger, Kneipenauftritte und ländliche Tänze dar. Obgleich seine Arbeiten von denen Morlands weit übertroffen werden, so ist doch kein andrer englischer Genrekünstler mit ihm zu vergleichen, denn seine Bilder scheinen eher Genieblitze zu sein als Produkte der Anstrengung. Seine Figuren sind höchst national, seine Karaktere äusserst originell, seine einfachen Scenen überhaupt stets durchaus wahr. Er ist der „amerikanische Wilkie" genannt worden, doch nicht ganz passend, denn seine Gemälde besitzen nur in geringem Grade jene Kunstkenntniss, die Wilkie's Werke auszeichnet, wiewol er es im Ausdrucke jenem Meister gleichthut. — Einen ganz andern Karakter als Mount zeigt der ebenfalls aus Newyork gebürtige Deas. Dieser Lebenmaler wählt Gegenstände, mit welchen Cooper die Europäer durch seine Romane vertraut gemacht hat. Indianer, Mulatten, Wildschützen und die wilden Räuber der Prairien zeichnet er wirklich meisterhaft. Sein bestes Bild auf der Newyorker Ausstellung 1847 war die „Verfolgung eines Jägers durch einen Indianertrupp." Der Jäger hat eben eine Felsenspitze erreicht und hält nun sein Pferd an, um nach seinen Verfolgern zu spähen. Es ist ein Zug von Wildheit und Trotz in der ganzen Composition, von einem halbrohen Leben, von Freiheit genüber den Einschränkungen der Civilisation, wovon sich die Leser Coopers nur einen unvollkommenen Begriff machen können. — Dann nennt man Edmonds, der einige sehr hübsche und sehr karakteristische häusliche Scenen gemalt hat, die mehr Aehnlichkeit mit Wilkie's früheren Arbeiten haben als die von Mount. — In letzter Linie steht Huntington mit seinen Genrehistorien, welche der grosse Maasstab zu Geschichtbildern erheben soll.

Die Deutschamerikaner stellen zwei sehr bedeutende Genrekräfte, welche aber beide seit Jahren in Deutschland leben und schaffen. Der eine ist der Kanadier Henry Ritter, der zu den meisterlichsten Lebensschilderern zählt, welche in der Düsseldorfer Schule erstanden sind; der andre ist der Philadelphier Leutze, der sich ebenfalls in Düsseldorf ausgebildet hat und in genrehistorischen Stücken (Familienscenen aus der englischen und amerikanischen Geschichte) glänzt.

Genreplastik. — Schon das Alterthum ist genreartigen Kunstbestrebungen zugewandt gewesen. Seit Alexander dem Grossen veränderten sich die Grundlagen des Cultus und damit auch die der bildenden Kunst; das Individuelle gewann freieren Spielraum und so entwickelte sich eine Kunst, die ganz eigentlich den Geist ihrer Zeit aussprach und in vielen Arbeiten bereits einen Karakter annahm, den wir als

„genreartigen" zu bezeichnen keinen Anstand nehmen dürfen. Wie tief die Malerei während der letzten Periode der hellenischen Kunst in die Genrerichtung gerathen, lässt sich aus den Nachrichten von jenem Pyreikos abnehmen, der Barbierstuben, Küchenscenen u. dergl. malte und diese seine kleinen Bilder so reizend vollendete, dass dieselben theurer bezahlt wurden als die grössten Gemälde Anderer. Das zahlreiche Vorkommen von Spiegelbildern des täglichen Lebens und Treibens unter den herkulanischen und pompejanischen Wandbildern lässt vollends jeden Zweifel darüber verstummen, dass die Alten schon bedeutend in Ausbildung eigentlicher Lebensmalerei begriffen waren. Aber auch für die Genrerichtung in der Plastik sind uns zahlreiche und schlagende Beispiele aus dem Alterthum übrig. Das allermerkwürdigste Beispiel bietet die im Neapler Museum befindliche sogen. Venus Kallipygos aus Praxitelischer Kunstzeit, jene lebensgrosse venusisch schöne Figur eines körperlich und geistig gesunden, reifen und unbefangenen Mädchens, das ihr Gewand hoch aufhebt um ihre schönen Posteriora zu zeigen. Man erklärt sich diese offenbar aus dem Leben gegriffne Gestalt durch folgende Historiette. Als nämlich ein grosser Bildner, etwa Praxiteles, seine berühmte Afrodite ausgestellt hatte und alle Welt sie mit musterndem Auge zu kosten kam, erschien auch ein Trupp junger Mädchen, lauter schöne, verständige, aufgeschlossene Verehrerinnen der hohen Göttin, ganz empfänglich für deren süsse Zauberlehre und begierig, von ihrer Schönheit entzündet, ihrem Dienste sich zu weihen. Während diese Mädchen nun die einzelnen Schönheiten Afroditens bewundern und Eine vielleicht meint, es gebe kein so schönes Weib mit so schönem H....., hebt eine Kühne, nachdem sie vorher sich umgesehn, ob sie allein seien, ihr langes reichgefaltetes Gewand in die Höhe und vergleicht sich im Vollgefühl ihrer eigenen Schöne mit dem göttlichen Schönheitsbilde. Der Künstler, der unbemerkt das sieht und glücklich erfasst, macht sich sogleich daran das Erschaute genau auszuführen. Das Ergebniss jener Arbeit ist diese Kallipygos, diese Schönhintertheilige! — Andere namhafte antike Bildungen, welche Motive aus dem Leben in stylistisch veredelten Gestalten nach dem Leben darbieten, sind z. B. die Ringer, der Schleifer oder der sein Sichelmesser wetzende Sklav, der Diadumenos des Polyklet, der sich salbende Athlet, der sogen. anbetende Knabe (ein die Götter um Sieg anflehender Gymnast), der Diskuswerfer von Naukydes und Myron, der Dornzieher, der in mehren Museen vorkommende Gansknabe (eines solchen Kunstwerks wird bei Plinius mit den Worten gedacht: „das Kind wie es die Gans würgt, ist vortrefflich von Boethos gemacht"), der kleine Knabe, der ein Vöglein mit inniger Freude an sich drückt; der Knabe, der einen Wasservogel trägt; das auf dem Boden sitzende und mit Würfeln (Astragalen) spielende Mädchen etc. etc. Als Porträtgenrefigur mag der bekannte „etruskische Knabe mit der Ente" zu bezeichnen sein. Aus dem gemeinen Leben sind gegriffen: der mit zottigen Fellen bekleidete Gesell, der einen Hasen auf der linken Schulter trägt und zwei gebundne Tauben an derselben Seite hängen hat (im Neapler Museum); der Polytimus, der einen Hasen hascht (auf dem Kapitole) und die bäurische Figur mit der Flöte (im Pal. Giustiniani und im Saale des Pal. Colonna). Oeftere Wendung ins Genreplastische gewahrt man in der etruskischen Schmuckbildnerei; wir citiren beispielsweise nur ein Paar Sachen der Bronzensamml. des Hrn. B. Hertz zu London: den Griff einer runden Vase, welcher durch zwei Gladiatoren gebildet wird, die im Zweikampfe dolchend Kopf an Kopf liegen; einen Griff aus zwei Gauklern, die Brust- und Rückenspiele (Schwingungen) versuchen, ferner die seltne Bronze eines etruskischen Sklaven in knieender Stellung, der durch Breitnase und Fysiognomie seine Abkunft aus dem heissen Süden verräth und hier beschäftigt ist einen Schuh zu reinigen, wozu er den Schwamm schon an denselben bereithält.

In der mittelalterlichen Kunst begegnen wir vielfach dem Genre unter biblischem und legendarischem Deckmantel; doch finden wir, wenigstens in der germanischen Periode, das wirkliche Lebensbild nicht unvertreten, wenn es auch meist nur in kleinen Arbeiten, wie z. B. in Elfenbeinschnitzereien und Buchmalereien zu Tage tritt. Aechtestes romantisches Genre aus der Blütenzeit des Ritterthums und aus den schönen Tagen des Minnegesangs bieten z. B. einige Stücke unter den alten Elfenbeinarbeiten, welche im neuen Museum Berlins bewahrt werden. Da finden wir ein Schnitzmedaillon mit der Darstellung eines Turniers: zwei geharnischte Ritter sprengen mit ihren Lanzen gegen einander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar: oberwärts ist der Balkon mit den Zuschauern, welche auf mannigfache Art ihre Theilnahme am Kampfspiele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. An den Seiten eines Schmuckkästchens aus der Minnezeit sehen wir in vier Bildwerkchen die verschiednen Stadien eines Liebesverhältnisses dargestellt; die beiden ersten zeigen die allmälige Annäherung

ments zu Würzburg: der Heilkünstler in seiner Werkstätte, wo eine Frau mit ihrem Kinde, ein Lahmer und Andere bei ihm Hilfe suchen), Giuseppe Moltenì zu Mailand (dessen Genreskulpturen Eigenthümlichkeit und Lieblichkeit nachgerühmt wird), Luigi Pampaloni zu Florenz (liebliche Statue eines kleinen mit einer Taube spielenden Mägdleins), Ferdinand Pettrich (ein ungemein zierliches sitzendes Mädchen mit der Angelruthe), Hiram Power aus Nordamerika (sehr schöne Marmorstatue eines Fischerknaben, der in seiner Linken eine Muschel, in der Rechten ein Netz hält), Alessandro Puttenati (nackte halb liegende Jungfrau, die einen Vogel liebkost, von grosser Zartheit der Formen und Weichheit in der Ausführung), Kristian Rauch in Berlin (von welchem das liebliche romantische Genrewerk, die Jungfer Lorenz von Tangermünde auf dem Rücken eines Hirsches, hier anzuführen ist), François Rude von Dijon (Neapler Fischerknabe, der voll kindischer Freude ein Schildkrötchen betrachtet), Peter Schöpf (eine Floraja, Blumenmädchen), Karl Steinhäuser von Bremen (zum Krebsfang niedergebückter Knabe; Mädchen, das eine Muschel vors Ohr hält, um das Summen in derselben zu vernehmen; Hirt, der zum Steinwurf ausholend sein im Arme getragnes Schäfchen vertheidigt; Knabe mit Würfeln spielend; ein angelnder und ein singender Knabe; eine Lautenspielerin etc.), Ludwig Wichmann in Berlin (junges wasserschöpfendes Mädchen, durch einfache Wahrheit und Zierlichkeit ansprechend), Emil Wolff (spinnendes Mädchen), Zwerger in Frankfurt am Main (der Hirt mit seinem Hunde) etc. etc. Diesen und andern preiswürdigen Bildnern unsrer Zeit bietet das unmittelbare Leben in seinen naiven Erscheinungen die reichste Fülle von Motiven, während ihnen die Stoffe selber meist eine klassische, antikisirende Behandlung erlauben. Bei Werken wie die Kümmelsche Schnitterin werden freilich achselzuckende Kritiker ausrufen: sieh da ein Genrebild als lebensgrosse Statuengruppe! Wer aber mit unbefangenem Auge herantritt, wird mit Antheil an solchem Werke die Verbindung von Naturwahrheit und Seelenadel begrüssen und von der Wahl ähnlicher Gegenstände mit Recht noch manche schöne Leistung der Bildnerei erwarten.

Genret in Paris, seit 1824 als guter Sepiazeichner bekannt, welcher äussere und innere Bautenansichten liefert.

Gensfleisch, s. Guttenberg.

Gensler, Jakob, geb. zu Hamburg am 21. Januar 1808, der mittlere von drei Brüdern, welche sich sämmtlich mit Liebe und Erfolg der Malerei gewidmet haben. Aus der heimischen Schule bei Gerdt Hardorff dem Vater ging Jakob Gensler im Jahr 1824 zu Wilhelm Tischbein nach Eutin und blieb daselbst zwei Jahre. Im September 1828 reiste er über Dresden nach München und trat in die dortige Akademie. Nach einem kurzen Aufenthalt in Tyrol und Salzburg begab er sich gegen Ende 1830 nach Wien, setzte auf der dasigen Akademie seine Studien fort und kehrte im Winter 1831 in die Vaterstadt zurück. Hier brach er sich mit Glück eine neue Bahn. Den Stoff wählte er aus dem Leben des Volkes der Elbgegenden und Holsteins, wohin seine „Entdeckungsreisen", wie seine Freunde es scherzweise nannten, häufig gerichtet waren. Bei der Treue, der porträtähnlichen Wahrheit seiner Darstellung (der das Unterscheidende der landschaftlichen Umgebungen, des Kostüms, selbst des Hausgeräthes nicht gleichgiltig blieb) war es vorzugsweise das poetische Element, das er auf dem eigensten Gebiete der provinziellen Erscheinung erkannte und zur Anschauung brachte. Nicht allein der Karakter des Volkes trat in seinen Bildern sprechend hervor, sondern der Sinn für weibliche Schönheit fand sich angezogen durch Gestalten, die in dieser Umgebung allerdings heimisch, aber, sei's durch ihre seltnere Erscheinung in der Wirklichkeit, sei's durch die Art und Weise seiner Auffassung, geadelt erschienen. Diese Richtung ward bei ihm immer mehr und mehr eine bewusste und vorherrschende. So traten seine späteren Bilder aus dem conventionellen Kreise der Genremalerei heraus, und gaben Zeugniss von einer selbständigen, nach einem höheren Ziele strebenden Entwickelung. Seine Arbeiten fanden meistens schon an den ersten Tagen der Ausstellung Käufer, daher nur wenige derselben im innern Deutschland bekannt geworden sind. Drei der ausgezeichnetsten wurden beim grossen Brande zerstört. Von den noch vorhandenen sind besonders zu nennen: Vierlander Fischzug (im Besitz des Hrn. Schemman); Blankeneser Spinnerinnen (im Besitz des Archivars Lappenberg); Blankeneserinnen am Brunnen (in der Sammlung des Senators Jenisch); der Kirchhof (im Besitz des Hrn. Nik. Hudtwalcker); Probsteier Obsternte (in dem des Hrn. R. Kittler, das letzte Bild, das er vollendet). Eine grosse Tuschzeichnung vom Marktplatze in Lübeck ist im Besitz des Königs von Preussen. — Unter den Dankurkunden, welche der Hamburger Senat infolge der reichen Brandspenden des Auslands fertigen liess, sind von Genslers Hand die für Preussen, Bremen, Grossbritannien, die Niederlande, Nassau und Sachsen-Meiningen. Wie er

überhaupt weder Zeit noch Mühe scheute, wenn es galt, technische Schwierigkeiten zu überwinden, so gelang es ihm bei dieser Miniaturmalerei, in der Behandlung des Pergaments und der Auftragung des Goldes, nach vielfachen Versuchen, eine fast verloren gegangene, in Paris als eine Art Geheimniss geübte Kunst wieder herzustellen. Seine Arbeiten in dieser Hinsicht erinnern auf überraschende Weise an die jetzt wieder so hochgeschätzten der mittleren Zeiten. Auch mehrere geätzte Blätter hat er ausgeführt, zuletzt (1842) die Matrosen, für das Album deutscher Künstler (Düsseldorf, bei Buddeus), und Randzeichnungen zu der Ballade „der Edelknabe und die Müllerin" (1844) für „Lieder und Bilder" (ebendas.). Sein Interesse für die ältere Kunst und das ernstliche Streben nach fernerer Ausbildung führten ihn im J. 1841 nach Holland und Belgien, von wo er einen Schatz mannigfaltiger Beobachtungen und Studien zurückbrachte. Auch eines seiner grösseren Bilder: der Strand von Zandvoort, verdankt diesem Ausflug seinen Ursprung. Nach kurzer Krankheit, einer heftigen Brustentzündung, starb Gensler in seiner Vaterstadt am 26. Januar 1845. Sein älterer Bruder, Günther, war in diesem Jahre in Rom, wogegen der Jüngere, Martin, sich noch zu Hause befand.

Gent, belgische Grossstadt auf 26 Inseln, welche von der Schelde und drei kleinern Flüssen gebildet werden, mit 12,000 Häusern, 309 Brücken, 13 öffentlichen Plätzen, vielen Kanälen und breiten Strassen. Bekanntlich spielte diese Stadt im Mittelalter eine der allerglänzendsten Rollen. Sie war bereits im 13. Jahrh. eine mächtige Handelsstadt und umfangreicher als Brügge; freilich musste sie als Handelsplatz diesem den Vorrang lassen und sich mit dem Stolze begnügen, die gefährliche Rivalin an Volksmenge und Anzahl der Zünfte zu übertreffen. Keine Stadt war in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im 14. Jahrh. führt es im Bündniss mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und pocht, bald allein, bald im Vereine mit andern Städten. Stets verschafften die Genter durch Aufstand und Krieg sich selber Recht, wenn sie ihre politischen Gerechtsame gefährdet glaubten. Ihre innern und äussern Fehden sind nur der Grund und Erweis jener ächten Kraft, welche kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am Schnellsten auf das gesunde Maas zurückführt; weder hinderten sie das bürgerliche Gedeihen noch hemmten sie das Aufblühen der Kunst. — Von seiner Alterthümlichkeit hat Gent viel weniger behalten als Brügge und Antwerpen. Auch entsprechen die noch vorhandnen Reste des 14. und 15. Jahrh. keineswegs dem damaligen Reichthume der Stadt; besonders haben die Kirchen durchweg ein plumpes und düsteres Ansehen. Von den noch erhaltnen Privatgebäuden dürfte das 1531 erbaute Schifferhaus am Kanale das eigenthümlichste sein; hübsche gothische Ornamente fassen die meist in gedrückten Rundbogen schliessenden Fenster ein. Sonst enthält der Freitagsmarkt (berühmt als Schauplatz der Huldigungen der flandrischen Herzöge wie der Aufstände der Genter Bürger und der Windischgrätzladen des Herzogs Alba) noch manche alterthümliche Gebäude. — Unter den Kirchen ist die von 1228 datirende Kathedrale des heil. Bavo (früher des St. Johann) wichtig, nicht als ob sie selbst ein wahres Kunstwerk wäre, sondern weil sie berühmte Kunstwerke beherbergt. Noch ist hier das reiche Altarwerk der Gebrüder Eyck: die Lammanbetung, in den vier Haupttafeln vorhanden; der thronende Dreieinige mit dem Täufer zur Linken und der Maria zur Rechten (von Hubert van Eyck) und die grosse untere Tafel mit der Anbetung des Lammes (von Jan van Eyck) befinden sich in der sechsten Kapelle des Chorumganges, wogegen Nebenstücke — nämlich die zwei äussersten Flügelstücke der obern Reihe, Adam und Eva, sowie das Profeten- und Sibyllenpaar, welche bei geschlossenen Flügeln über dem obern Aussenbilde der Verkündigung ihre Stelle hatten, abgesondert in der Sakristei bewahrt werden. (Vergl. den Art. *van Eyck*, wo das ganze Werk ausführlich besprochen ist.) Uebrigens trifft man in St. Bavo das einzige bekannte Werk des Gerhard van der Meir oder Meeren: eine Kreuzigung mit den Flügelbildern, welche den Moses am Felsenquell und die eherne Schlange als alttestamentliche Vorbilder der Kreuzigung zeigen. Ferner findet man dort von Frans Pourbus dem Ae. einen Kristus unter den Schriftgelehrten, worunter die Porträts Karls V. und Filipps II. erkannt werden; von N. Roose, gen. Liemakern, eine Maria in Gloria, von *Rubens* die Aufnahme des heil. Bavo in die Abtei St. Amand; von Kaspar de Krayer die Enthauptung des Täufers, ein Makariusbild und eine Barbaramarter, von Honthorst eine Kreuzabnahme, von *Theodor Rombouts* denselben Gegenstand und von einem Künstler der ersten Decennien unsers Jahrh., *Josef de Cauwer*, eine Kristustaufe. Im hohen Chore vier kupferne Kandelaber, welche von Mitte des 16. Jahrh. datiren und sehr schöne Renaissanceverzierungen aufweisen. Einige gute Grabdenkmale, das beste von *du Quesnoy's* Hand, dar-

stellend den vor dem Kruzifix betenden Bischof Triest, unten Zeit und Tod in zwei herrlichen Genien. In der ungeheuren Krypta der Bavokirche ruhen Hubert und Margaretha van Eyck. — Die Michelskirche von 1445. In der Familienkapelle der Grafen d'Hane de Potter eine Maria von seltner Schönheit der Form und Innigkeit des Gefühls, das Kind auf dem Schoose haltend, von einem Engelpaar umgeben und von Gottvater überschwebt. Dies treffliche Werk gehört dem *Jan Mostart* an, ist aber in sehr vernachlässigtem Zustande, so dass es an Trockenheit leidet und die Breter auseinander gegangen sind. In andern Kapellen ders. Kirche Werke von *K. de Krayer* (die Katharinenhimmelfahrt, eins der naivsten und schönsten Krayerschen Bilder) und *Gerhard Seghers* (dessen Meisterwerk: die Geisselung). Endlich von *A. van Dyck* der Kristus am Kreuze im Augenblick, wo ihm ein Reiter mittels der Lanze den Schwamm reicht; auch Bilder von Künstlern unsrer Zeit, z. B. von *Andreas Lens* eine sehr schöne Verkündigung und von dem in seiner Richtung mit dem Düsseldorfer Sohn vergleichbaren *Maes* eine schöne heil. Familie. — Die Niklaskirche aus dem Beginn des 13. Jahrh. In einer Kapelle daselbst ein höchst liebliches Bild von dem jetztlebenden *Maes:* das auf dem Schoose der Mutter schlafende Kristkind, dem der kleine Johannes, welchem Maria winkt es nicht zu wecken, eine Traube bringt. — Die Kirche St. Peter mit einigen guten Bildern: von Janssens der Fischzug Petri, von Roose die Heilandsgeburt und der heil. Franz Xaver in Indien, von Theodor van Thulden der triumfirende Papismus, von Gerhard Seghers Kristi Blindenheilung und die Neubelebung des Lazarus, von K. de Krayer St. Benedikt etc. — Das Stadthaus, bestehend aus einem ältern, 1481 begonnenen, und einem neuern 1595—1628 ausgeführten Theile. Jener ist vielleicht das reizendste gothische Baustück, das Belgien besitzt; alles Einzelne ist fein und tüchtig, das Ganze höchst malerisch, besonders der Erker und das herrliche Treppenhaus. Hier allein findet sich eine schöne Entwicklung des Gebäudes nach oben, was sich von den Stadthäusern Brüssels, Brügges und Löwens kaum rühmen lässt, ja hie und da eine etwas zu sinnreiche Verschlingung der Glieder. Auch der neuere Theil ist weit besser als das Stadthaus zu Antwerpen; man erinnert sich dabei an den Palast Cornaro in Venedig. Das Innre ist völlig modernisirt. Hier ein Bild von Ignatz van Brée: Moritz von Oranien, wie er (1577) für die unterdrückten Katholiken um Gnade bittet. Der Beffroi oder Glockenthurm, der in der Nähe des Stadthauses steht, ist im J. 1183 gegründet und hat einen vergoldeten Drachen auf der Spitze, der als Geschenk des flandrischen Kaisers Balduin aus Konstantinopel hiehergekommen sein soll. Er hat das Volumen eines Pferdes. — Von der Oudenburg oder dem Gravensteen, dem alten Schlosse der flandrischen Grafen, ist nur noch ein imposantes Portal mit zwei Zinnenthürmchen übrig. — Das Museum der Akademie mit 150 Bildern, deren keins ins 15. Jahrh. reicht. Das früheste ist eine heil. Familie von Marten de Vos, von 1535 datirend und stark an die venezianische Schule erinnernd. Unter den vielen hier befindlichen Krayerschen Bildern ist das beste die Rosalienkrönung durch das Kristkind. — Sammlung des Barons Schamps mit Bildern von Correggio (Verkündung), Joan Mabuse (weibliches Porträt), Albr. Dürer (Muttergottes), Rubens (Bildnisse und interessante Skizzen), A. van Dyck (Porträts der spanischen Minister Gonsalvi und Scaglia), Jan Steen (die fette und die magere Küche), Metsü (die Musikstunde), Pynacker, van der Velde und Wynants (treffliche Landschaften). — Samml. des Hrn. Verheist. Darin ein sehr ansehnlicher Altarflügel von *Jan Mostart*. Die Aussenseite zeigt grau in Grau die Schmerzensmutter und umher in sieben Runden die Schmerzen Mariens, schön gedacht und schön ausgeführt; die Innerseite dagegen zeigt uns den Stifter und die Stifterin des Altars mit einer sehr zahlreichen Nachkommenschaft, begleitet von ihren männlichen und weiblichen Schutzheiligen. Dies Bild datirt vom J. 1521, ist in röthlichem Fleischtone gehalten, von hinreissender Schönheit in den Köpfen der Heiligen und von seltner Kraft und Klarheit in allen Theilen. — Samml. des Hrn. Hinzvetter. Darin ebenfalls ein Mostartsches Werk, eine ganz landschaftlich aufgefasste Flucht nach Aegypten; ferner ein Bild von Justus van Gent, die Findung des Kreuzes. — Bei Hrn. van Rotterdam eine Eykische Anbetung der Könige, vier weibliche Heilige, die man auf Hugo van der Goes getauft hat, und sehr viele Genresachen, besonders von Teniers.

Gent hat die nachverzeichneten Künstler theils erzeugt, theils gepflegt. Gerhard van Gent um 1450. Justus van Gent (*Giusto da Guanto*), blühend um 1460. Hugo van der Goes, um 1470. Livin de Witte. Kaspar de Krayer und Nikolaus Limaekern, gen. *Roose*. Joh. van Cleef, Schüler des Krayer. Genter Maler unsers Jahrhunderts: Jos. de Cauwer aus Beveren, Paelinck aus Oostacker bei Gent, Canini von Maes und Joh. Baptist Ludwig Maes.

Genua, die „Stolze" unter den italischen Städten, erhebt sich mit ihren Palästen

und Kastellen amfitheatralisch an dem nach ihr benannten Meerbusen im Südende der nördlichen Apenninen. Sie ist von der Landseite doppelt ummauert, hat fünf-, sechs-, ja acht- und neunstöckige Häuser und Paläste, die häufig von aussen bemalt sind, und erscheint uns in Betracht ihrer Geschichte und ihres noch heute glänzenden Aussehens, das einst ihren Reichthum und ihre Macht anzeigte und jetzt über ihre Armuth und Ohnmacht täuschen möchte, wie ein riesiger Marmorsarkofag, in welchem die Asche historischer Grösse umherstäubt. Palast an Palast reiht sich in der Strada Balbi, in der Strada nuova und nuovissima. Aber diese grandiosen Vorhallen mit ihren mächtigen Marmorsäulen, diese marmorgepflasterten Höfe mit ihren Fontainen und Gärten, diese riesigen Treppen — alles ist verödet, keine Seele begegnet uns, wenn wir die vielfach übereinander gethürmten Stockwerke ersteigen. Nirgends ergreift uns, wenn wir das Einst mit dem Jetzt vergleichen, das Wehmuthsgefühl tiefer als im ehemaligen Dogenpalaste, der noch die stolze Inschrift: *firmissimum libertatis monumentum* trägt und nun zum *monumentum lacrimarum* geworden ist. Unter den übrigen Palästen verdient zunächst Bemerkung der Palast Doria, welchen Andrea Doria, der König der Admiräle des Mittelmeers, für seine alten Tage am Meer erbaute. Dieser von *Montorsoli* aufgeführte Bau datirt vom J. 1529, ist von aussen unscheinbar und von mässiger Höhe. Aber die Marmorterrasse mit den zierlichen Marmorsäulen, welche zum Garten führt, den die Wellen des Meers bespülen, ist zauberhaft schön und die Aussicht über Stadt und Hafen entzückend. Ein kolossaler marmorner Neptun auf einem Springbrunnen ist zugleich Porträtstatue des alten Doria. — Palazzo Balbi mit schönem Portikus, reizendem Garten und guten Bildern. — Palazzo Brignole mit bedeutender Gallerie, woraus jedoch neuerlich viele Schätze entwandert sind. — Palazzo Carego, erbaut durch Galeazzo Alessi, mit Fresken von Castello und Oelbildern von Veronese (Anb. d. Kön.) und Tizian (des Herodes Tochter mit dem Täuferhaupte). — Palazzo Filippo Durazzo, nach der Zeichnung von Bart. Bianco Lombardo erbaut, erweitert durch Tagliafico Genovese. Gemäldesammlung darin, wo das Porträtstück dreier Kinder aus der Familie Durazzo mit einem Dogen von A. van Dyck vorhanden ist. — Palazzo Marcello Durazzo (Pal. Reale) mit zwei grossen Marmorstiegen von Carlo Fontana und einer grossen Einfahrt, der einzigen in Genua. Gemäldesamml. daselbst mit Werken von Veronese (die Fusswaschung Kristi durch Magdalena), Prete Genovese (Madonna), van Dyck (Bildnisse und eine heil. Familie) etc. — Palazzo Gaetano Cambiaso, ebenfalls mit Bildersamml. — Palazzo Grillo Cataneo mit mehren Gemälden, darunter die Darstellung Luthers und seiner Frau von Paris Bordone interessant ist. — Palazzo Imperiale, erbaut durch Galeazzo Alessi. — Palazzo Pallavicini in der Strasse Carlo Felice, mit guter Gemäldesamml., darin eine raffaelische Madonna della Colonna. — Pal. Pasqua (jetzt auch Pallavicinischer Besitz) mit Bildern von Fra Bartolommeo (heil. Familie), Seb. del Piombo (Bacchus und Ariadne, Pietà), Caravaggio (Spieler) etc.; nebst zwei dem Raffael zugeschobnen Stücken, wovon das eine die Horen, das andre Amoretten darstellt. — Palazzo Peschiere, nach seinen vielen Springbrunnen so genannt, Bau von Galeazzo Alessi. — Palazzo Sauli, einer der reichsten und prächtigsten Paläste Italiens, Meisterwerk von Alessi. Diesen Bau, der sich jetzt in schlechtem Zustande befindet, hat Quatremère de Quincy in seinem Werke über die vorzüglichsten Baumeister näher besprochen. — Pal. Ferd. Spinola (sonst Grimaldi), Architektur von Alessi, mit grosser Vorhalle, Treppe und schönem Nymfäum. Unter den Gemälden darin findet sich eine Madonna von Giovan Bellini, ein Reiterbildniss von A. van Dyck etc. — Palazzo G. Batt. Spinola mit Bildersammlung, darin eine heil. Familie und Abrams Opfer von Borgognone, eine Schlacht vom Cav. d'Arpino, Fische und Früchte von Camogli. — Pal. del Duca di Terranuova mit einer raffaelischen Madonna. — Villa Guistiniana, Bauwerk von Alessi; darin eine antike Isisstatue aus orientalischem Granit. — Das Prachtgebäude der Hochschule mit marmornem Löwenpaar in der Vorhalle und sechs Bronzestatuen von Giam-Bologna in der grossen Aula. — Albergo dei poveri, vielleicht das prächtigste europäische Hospital, gegründet von einem Brignole und zur Aufnahme tausend Nothleidender eingerichtet, jetzt deren zweitausend fassend. In der Kirche dieses Albergo das Marmorrelief einer Pietà von Michelangelo. — Das Theater Carlo felice, eins der grössten in Italien, unter dem Sardenkönige Karl Felix 1828 erbaut. — Dogana des Freihafens. Im grossen Georgensaale daselbst, den sonst die grosse genuesische Handelsgesellschaft la Banca di S. Giorgio innehatte, trifft man die berühmte mittelalterliche Marmorgruppe des Greifen, der einen Adler (Sinnbild Kaiser Friedrichs II.) und einen Fuchs (Sinnbild der Republik Pisa) in den Klauen hält, wozu die Inschrift besagt:

Gryphus ut has angit,
Sic hostes Genua frangit.

— Unter den Kirchen Genua's einige Basiliken aus dem 12. Jahrh., welche theils durch die Benutzung des Farbenwechsels im Stoffe (Schichten von weissem Marmor und schwarzem Basalt), theils durch die Behandlung des Details an toskanische Bauten erinnern, während die Fasaden mehr dem einfachen lombardischen Typus folgen. So *San Donato, San Cosmo, Santa Maria in via lata*, dann mit Spitzbogen *Sant' Agostino* und die Kathedrale *San Lorenzo*. Der Dom hat schlanke Schein-Emporen, so dass die Seitenschiffe fast die Höhe des Hauptschiffs erreichen. Sein reicher Fasadenbau datirt wol erst vom J. 1307. Das älteste an der Nordseite befindliche Portal des Domes entstammt noch dem 11. Jahrh.; Material weisser Marmor und Basalt; die Verzierungen, die verschiednen Kapitäle und Säulenschäfte aus jenem; die beiden senkrechten Streifen zwischen den letztern, ebenso ihre Fortsetzung im Bogen, wie auch die innere Füllung desselben aus diesem; die Mauerfläche über dem Bogen, wie die ganze Vorderseite des Domes, durch abwechselnde Schichten von weissem Marmor und Basalt streifenweise eingetheilt. Ansicht dieses Portales und Abbildung der Details davon findet man mitgetheilt auf Taf. XII und XIII der „*Bauwerke in der Lombardei vom 7.—14. Jahrh., gez. und durch histor. Text erl. von Friedrich Osten, Architekt in Rom.*" (Darmstadt, Leske.) Galeazzo Alessi leitete eine Restauration des Domes; ihm werden Chor und Kuppel zugeschrieben. Neugebaut wurde von Alessi die Kirche *Sta. Maria di Carignano*; er soll dabei Michelangelo's ursprünglichen Plan zur Peterskirche benutzt haben. Von der äussern Gallerie der Kuppel dieser Kirche hat man eine entzückende Aussicht, die bei heiterm Himmel bis Corsica reicht. — Gute Skulpturen findet man in der Täuferkapelle des Domes, wofür Matteo Civitali von Lucca (1435—1501) die Statuen zweier Engel, die Standbilder der ersten Aeltern und des Zacharias mit der Elisabeth, Andrea Contucci da Sansovino aber (1460—1529) eine Madonna und den Täufer geliefert hat. Der Reliquienkasten des heil. Johannes hat am untern Theile ungemein zierlich in Marmor gearbeitete Ornamente von Niccolo Corte aus der Luganer Gegend, der um 1530 blühte. — Seit 1840 steht auf dem Kai von Darsena auf der Innerseite des Genueser Hafens ein Marmordenkmal des Cristoforo Colombo, der hier oder im benachbarten Dorfe Cagureto 1447 geboren ward. — Das wichtigste Werk der Malerei, was Genua aufzuweisen hat, trifft man in der Kirche San Stefano: ein grosses, die Steinigung darstellendes Altarbild, welches *Giulio Romano* nach *Raffaels* Zeichnung (dem man auch die Ausführung des obern Theiles beimisst) gemalt hat. Dies einst als Geschenk Leo's X. und des Kardinals Giulio de' Medici nach Genua gekommene Werk entwanderte unter Napoleon nach Paris, wo Girodet den Kopf des Heiligen restaurirte, mit welcher Erneuerung es an seine alte Stelle zurückgekommen ist.

Genzano, das *Cynthianum* des Alterthums, äusserst malerisch an einem Vorsprunge des Albanergebirgs liegende Stadt des seligen Kirchenstaats, jetzigen römischen Freistaates. Unweit davon befindet sich die Olmata, jenes Ulmenwäldchen an der Stelle, wo die römisch-napolitanische Strasse nach dem Nemisee und dem Egerienquell führt. Von Seiten der Kunst hat Genzano freilich sehr wenig aufzuweisen und dies Wenige ist die Kirche Santa Trinità mit einem spanischen Gemälde. Desto mehr bietet das Städtchen für die Kunst durch die Reize der Natur und der Frauen. Ein ergiebiges Feld bietet sich hier dem Porträtisten, dem Landschafter und Volksmaler. Was Genzano den weitesten Ruf verschafft hat, ist das durch seine schöne Welt gehobene, allsommerlich hier gefeierte Blumenfest, die *Infiorata*, ein Rest der gottheitfreudigen Florealien der Alten. Zum Behuf einer kirchlichen Prozession nämlich wird der Weg zur Hauptkirche mit Teppichen von natürlichen Blumen belegt. An diesem Tage erscheint das Volk der Stadt und Umgegend in festlicher Tracht, und durch das Zusammenströmen von allen Enden wird die Prozession zum heitern poetisch anmuthenden Volksfest. Hören wir, was ein Dichter, der in Rom verstorbene Wilhelm Waiblinger, hierüber mittheilt. „Glücklich", schreibt er, „wem es einmal vergönnt ist, das sommerliche Blumenfest in Genzano begehen zu sehen. Noch in heutigen Tagen wird es zu Ende des schönen Juni gefeiert, und kein Fremder versäumt, dem freundlichen Albanergebirge an jenem Tage von Rom oder seinem Sommeraufenthalte zuzufliegen. Den Einen weckt die idyllische Natur der latischen Berge, der süsse südliche Karakter jener Gegenden, die nie verblühenden Schattenhaine von Ariccia, das wollüstige Grün an den Seen von Albano und Nemi, der Blick auf das nahe Meer; einen Andern die Erinnerungen aus der geschichtlichen Vorwelt, wie aus der uralten Fabel, die Stätte des trojischen Alba, das Grab des Ascan, der Dianenwald von Nemi, die Quelle der Egeria, das nahe Civita Lavinia und das duftige Vorgebirge der Circe, wo einst Ulyss mit seinen Gefährten landete. Manchen zieht das Volksgewühl an diesem italiänischen Fest an, die verschiedenen Trachten und Kostüme von Albano, Velletri, Sonino, von Terracina und Nettuno; Manchen die

hohen Albaneserinnen in ihren reichen idealen Gewändern, ein Geschlecht von Frauen, das sich noch frisch und unverdorben, voll Kraft, Schönheit und Gesundheit aus dem Alterthum erhalten; Manchen das Fest selbst, die blumenbedeckten Strassen, die grosse Prozession, und Viele dies Alles zusammen und noch weit mehr. Ja man möchte an einem solchen Tage, in der Umgebung der schönsten Natur, unter dem reinsten Himmel, im Wogen der wohlgebildetsten Menschen nur eine liebliche Täuschung der Fantasie zu finden glauben, weil Alles zusammenstimmt, die Wirklichkeit mit den holdesten Zaubern zu erhöhen; man möchte sich in jene Zeiten hinüberträumen, die man die goldenen nennt, wo der Mensch so schön und gesund, so frisch und jugendlich war, wie seine Natur; man möchte die ganze Dichterwelt, die entzückende Fabel von einem bessern Leben in heiterer Wahrheit vor dem Auge zu haben meinen." — Die Vorbereitung zum Blumenfeste hat der Altonaer Ernst Meyer in einem sehr schönen Kabinetstücke geschildert. Vielleicht das schönste Karakterbild einer Genzanesischen Schönheit hat Grahl in dem lebensgrossen, 1827 zu Rom ausgestellten Mädchenbildniss geliefert, wonach ein kleiner Stich, wozu der Meister selbst die Kleinzeichnung gegeben, in Waiblingers Taschenbuche aus Italien und Griechenland gefunden wird.

Georg der heilige Ritter, einer der gefeiertsten Heiligen der ganzen Kristenheit, war aus Kappadokien gebürtig, bekleidete der Legende nach eine hohe Militärwürde unter Kaiser Diokletian und wurde infolge seines Uebertritts zu den Kristen enthauptet. Die romantische Sage lässt ihn einen Lindwurm erlegen, dem eine königliche Jungfrau zur Beute ausgesetzt war. Minder romantisch, aber wahrscheinlicher klingt die Erzählung, wonach der ritterliche Georg durch Erlegung eines weithin gefürchteten Unthiers der Wohlthäter seines Landes ward. Obgleich dies aber an und für sich nichts Unwahrscheinliches hat, so ist doch wol unter der Bekämpfung des Ungethüms nur die des Heidenthums zu verstehn. Die Darstellungen zeigen den Heiligen meist zu Ross, aber auch zu Fuss. Er ist Patron des Ritterthums und daher auch Deutschlands, wo dasselbe vornehmlich blühte; übrigens ist er besonderer Schutzheiliger Englands, Baierns und der Städte Ulm, Eisenach, Mannsfeld etc. — Freskodarstellungen der Georgslegende von *Jacopo d'Avanzo* (um 1370) in der Georgenkapelle zu Padua. Taufe des Heidenkönigs und seines Volks durch St. Georg; erwartungsvoll kniet die Familie des Königs neben dem Heiligen, während dieser den König tauft; neue Ankömmlinge eilen heran, selbst ein Paar Kinder suchen sich hinter einer Säule Platz, um zusehen zu können. In den spätern Scenen bildet St. Georg einen trefflichen Gegensatz zu seinem Verfolger, dem Magier, welcher z. B. lauernd neben ihm steht, wo er heitern Angesichts den Giftbecher leert. Sehr vorzüglich ist besonders die Marter mit dem Rade; im Hofraum eines Palastes liegt der Heilige betend auf dem Rade mit den Eisenhaken, welches eben durch zwei Engel zertrümmert worden ist, zum Schrecken aller Anwesenden, in welchen die verschiedne Art der Gemüthsbewegung meisterhaft ausgedrückt ist. — Georgenstatue in Marmor von *Donatello* († 1466) in einer Nische an der Kirche Orsanmichele zu Florenz. — Blatt mit dem Bilde des heil. Ritters von *Schongauer*. — Sehr an Schongauers kleinen Georg erinnert ein bemerkenswerthes Schnitzwerk in der grossen Kirche zu Stockholm, wo es auf einer Bretdecke, unter der man hinweggehen muss, nah am südlichen Kirchthore aufgestellt ist. Es stellt in fast lebensgrosser Gestaltung den Heiligen zu Pferde als Erleger des Lindwurmes vor und zeigt in einiger Entfernung die knieend betende Prinzessin, welche vom Drachen bewacht wird. Diese mit vielem Geschick geschnitzte Gruppe soll von einem Künstler in Antorf (Antwerpen) 1489 gearbeitet sein. Eine Wiederholung im Kleinen von demselben Schnitzwerke befindet sich in der Samml. nordischer Alterthümer zu Kopenhagen. — Von *Raffael:* St. Georg mit der Lanze (in der Eremitage zu Petersburg) und der Heilige mit dem Schwerte (im Pariser Museum). — Madonna mit dem heil. Georg von *Correggio*, s. den Art. Dresden, B. III. S. 91 f. — Der ganz geharnischte Heilige anbetend auf den Knieen vor der heil. Jungfrau, die vor ihm sitzt mit dem Kristkinde auf dem Schoose, das dem Heiligen eine goldne Kette um den Hals hängt, Gemälde von *Girolamo Mazzuoli* im Dresdner Museum. — Der Georg von *Paul Delaroche*, sehr tüchtiges Erzbildwerk von diesem sonst als Maler berühmten Meister. — Derselbe Heilige und die durch ihn bekehrte Fürstin (die letztere gekrönt, trifft auf dem Schilde ihres Bekehrers einen Palmzweig und hängt an seine in ein Kreuz auslaufende Lanze einen Lorberkranz), Relief von *Achtermann* aus Münster. — Der Ritter Georg mit dem Lindwurme, in Bernstein geschnitten vom Goldarbeiter *Wagner* in Berlin, eine Arbeit, die zu den grössten Seltenheiten gehört.

Gérard, François Pascal Simon, erster Maler des Kaisers Napoleon und der dann folgenden bourbonischen Könige, Freiherr, Officier der Ehrenlegion,

Mitglied des Instituts von Frankreich, Professor an der königl. Schule der schönen Künste zu Paris, Mitglied der Akademie di S. Luca zu Rom, so wie der Kunstakademieen zu Florenz, Mailand, Turin, Wien, Kopenhagen, des alten königl. Instituts der Niederlande etc. etc. Diese lange Reihe von Auszeichnungen beweist genugsam, welche allgemeine Anerkennung dieser Künstler durch ganz Europa gefunden hat. Gérard ist einer der berühmtesten, aber nach David vielleicht auch der grösste Meister der neuern französischen Schule. Geboren zu Rom den 11. März 1770, erhielt er den ersten Unterricht im Zeichnen von Herrn Pêcheux, und setzte darauf seine Studien zu Paris fort, wo er sich unter der Leitung des Bildhauers Pajou und des Malers Brenet, eines Anhängers der manierirten älteren Schule weiter zu bilden suchte. Darauf kam Gérard zu David und wurde schon deshalb der grösste Schüler dieses bewunderswürdigen Meisters, weil er sich niemals herabliess, ein blosser Nachahmer desselben zu sein. Im J. 1790 ging er von Paris nach Rom zurück, nahm aber einige Jahre später seinen Wohnsitz in Frankreich, ohne jedoch der Hoffnung zu entsagen, das Land seiner Kindheit und seiner schönsten Jünglingstage wieder zu sehen. Gérard erregte schon als Knabe durch einige selbsterfundene Compositionen die Aufmerksamkeit der Künstler, besonders erhielt die Darstellung einer Pest Bewunderung, die er im vierzehnten Jahre gezeichnet hatte. Er war noch ein Jüngling, als sein Ruhm auch ausserhalb Frankreichs erkannt wurde. Wenig Kunstwerke sind mit so allgemeinem Beifall betrachtet und durch zahllosere Nachbildungen vervielfältigt worden, als sein Belisar, der, zum Bettler erniedrigt, alt und blind, die Leiche des Knaben, der ihm zum Führer diente und von dem Biss einer Schlange getödet worden, auf den Armen nach Hause tragend, mit dem Stabe seinen Weg sucht, während die Sonne glühend niedergeht, und dies rührende Bild äusserster Hilflosigkeit, bei ungebeugter Seelengrösse, wunderbar beleuchtet. Schon in diesem einen Werke lässt sich die künstlerische Eigenthümlichkeit Gérard's, seinem grossen Meister gegenüber, deutlich wahrnehmen. David ist grossartiger, in Erfindung und Ausführung gewaltsam, die zarteren Motive, wie die zarteren Effekte, verschmäht er, sicher, auch ohne sie sich des Beifalls zu bemeistern. Gérard gefühlvoller, zierlicher, genauer (obwohl er in allen seinen Werken deutlich das Gepräge der Schule zeigt, welcher er angehört) ruft die gewandteste Farbenbehandlung und alle Zauber der Beleuchtung, so wie die sorgfältigste Auswahl in Nebendingen zu Hilfe, weniger bemüht, in Erstaunen zu setzen, als das Herz zu gewinnen. Eben deshalb ist Gérard besonders im Bildniss ausgezeichnet, vorzüglich in jenen lebensgrossen mit voller Umgebung, welche für wahre Compositionen gelten können. Wir erinnern hier an mehre Bildnisse von Gliedern der Familie Napoleons, welche im Jahr 1815 zum Besten verwundeter vaterländischer Krieger in Berlin ausgestellt waren, vornehmlich an das die Gemahlin des Königs Joachim in der Mitte ihrer Kinder zeigende Familienbild. Einige jener Gemälde setzten auch durch die geschickte Nachahmung kostbarer Stoffe, goldener und silberner Stickereien, Spitzen und dergleichen in Verwunderung. Durch solche Leistungen erwarb sich Gérard die Gunst des damaligen Beherrschers von Frankreich. Er wurde Officier der Ehrenlegion, Freiherr des Kaiserreichs (*baron de l'empire*) und 1811 Mitglied des Instituts von Frankreich, so wie Professor der damit verbundenen *Ecole des beaux-arts*. Nicht weniger erhielt Gérard von dem Könige Ludwig XVIII. die glänzendsten Beweise der Anerkennung. Auch das Ausland beeiferte sich mit Achtungsbezeugungen gegen den damaligen *premier peintre de France*: so ernannte ihn z. B. die Berliner Akademie nicht durch das gebräuchliche Scrutinium, sondern durch einmüthige Acclamation zu ihrem auswärtigen ordentlichen Mitgliede, und zwar infolge des 1824 zu Berlin ausgestellten lebensgrossen Bildnisses der Frau von Récamier, eines lebenvollen, höchst eleganten und gründlichen Gemäldes, das in den Besitz des Prinzen August v. Preussen gekommen war. So verdienstlich aber auch der bildnissmalende Gérard dasteht und so sehr man namentlich das lebensgrosse Bildniss Napoleons im Kaiserornat und jenes lebensgrosse Familienstück, welches die Gräfin von Lipano in eine liebevolle Gruppe mit ihren Kindern vereinigt, zu den meisterhaftesten Leistungen neuerer Porträtkunst zu rechnen geneigt ist, so ist es doch nur der geschichtmalende Gérard, der in der Meinung der Welt allen Ruhm trägt. Das Bild, das seinen ausserordentlichen Ruf begründete, war das kolossale Gemälde der Schlacht bei Austerlitz. Bei einer Länge von fast 40 Fuss und einer angemessenen Höhe ist dieses Bild zugleich vortrefflich in der künstlerischen Zusammenstellung und auch durch seine malerische Haltung so bedeutend wie durch seine Grösse. Ein besondres Interesse erhält es noch durch die sprechende Aehnlichkeit der Feldherren und aller ihrer Umgebungen, welche Treue diesem Gemälde, als einem historischen Denkmal, eine mit den Jahren immer wachsende, unvergleichliche Wichtigkeit zusichert. Von nicht viel geringerer Grösse ist Gérards

späteres Bild aus der ältern Geschichte: Heinrichs des Vierten Einzug in Paris, ein sehr würdiges Werk seines Alters und durch Toschi's vortrefflichen Kupferstich genugsam bekannt. Die Güte und Würde des Monarchen, die Liebe des ihm zujauchzenden Volkes sind hier in wahren lebendigen Zügen, in grossartiger Composition ausgedrückt. Friedlich hängt dieses Zugbild im Louvre dem Schlachtbilde gegenüber. Sodann hat Gérard auch im Allegorischen Merkwürdiges geleistet. Originell sind seine Compositionen in den vier Zipfeln über den Pfeilern der Kuppel des Pariser Panthéon; sie werden in einem urteilsgediegnen Aufsatze über „moderne Malerei und Skulptur in Frankreich" (Kunstbl. 1845, Nr. 61) von Friedrich Osten besprochen wie folgt. „*La Gloire.*" Napoleon im langen weissen Atlasgewande, mit übergeworfenem Hermelinmantel, die Krone auf dem Haupt, umarmt die Göttin des Ruhmes, eine lange Gestalt, von deren Haupte Strahlen ausgehen, welche die ganze Beleuchtung hervorbringen. Rechts sitzt die Religion, an das Kreuz gelehnt, links steigt der Adler mit dem Loberkranze auf, der Siegesfama nach, welche mit der Tuba voran in den Lüften schwebt; auf den untern Stufen ein halbnackter Krieger, welcher zu Napoleon aufschaut; dieser sieht aber mehr wie ein messelesender Priester, denn wie ein gekrönter Kaiser aus; überhaupt ist diese jedenfalls die schwächste von den vier Compositionen. Schon besser „*la Patrie*"; steht als Minerva, Helm und Leib umflort, neben einem mit Lorberguirlanden umhangenen Sarkofag, die Gefallenen betrauernd, die für sie in den Tod gegangen sind; links mehre Krieger und Gelehrte zur Verehrung; auf den Stufen sitzt wieder ein alter halbnackter Mann, welcher trauernd das Gesicht mit der Hand verdeckt — die Trauer der Hinterbliebenen um die gefallenen Söhne, denen aus einem Altarbecken der Opferdampf aufsteigt. „*La Justice*", ein edles Weib, tritt, auf Stufen erhöht, zwischen zwei gebrochenen Säulen hervor; vor ihr liegt eine Gefesselte; links kniet ein Mann in Banden mit bleich aschgelbem Gesicht und gesträubtem Haar, wie von Furien gepeitscht; hinter ihr tritt ein altes braunes Weib hervor, welches, mit einer Schrift in der Hand, die Göttin um Recht ankreischt, dieselbe blickt sie ernst und stolz an, in der Rechten das gesenkte Schwert, in der Linken die Waage, vor diesem Blicke flieht selbst eine Königin entsetzt davon. Zwei junge Krieger, die Vollstrecker der Gerechtigkeit, stehen rechts im Vordergrunde, im Hintergrunde ballen sich Wolken auf, auf denen ein Tempel emporsteigt; das ist dramatisch componirt, das ist gewaltige Karakterzeichnung und effektvolle Malerei! Aber merkwürdiger noch, höchst eigenthümlich ist das diagonal gegenüberliegende Bild „*la Mort.*" Gleichfalls auf hohen Stufen tritt eine bleiche weibliche Gestalt mit Fledermausflügeln, in weissem Gewande, mit Silberkrone und weitwallendem Schleier, zu einem Jüngling heran; sie legt ihm die Linke auf die Brust — und der Herzschlag steht still, der junge Mann sinkt um an einer Säule, welche die Schlange des Aeskulap umwindet; auf den Stufen knieen sein Weib, Kind und Vater, sie flehen entsetzt die strenge Macht an, aber diese streckt abwehrend die rechte Hand aus und schüttelt verneinend das geisterbleiche Antlitz mit den rabenschwarzen Haaren. Der Himmel ist schwarz und nur an einer Seite roth aufglühend, welches schneidend contrastirt mit dem eigenen bleichen Scheine des Todes; schneidend überhaupt und zwar scharf durch's Herz fährt der Anblick dieses Bildes, — das ist der Tod in wunderbar schrecklicher und doch künstlerischer Gestalt; dieses und das gegenüberstehende Bild haben etwas eigenthümlich Fantastisches, welches uns selten aus Gérards Werken entgegentritt; sie gehören zum Genialsten, was er geschaffen hat." — Es erübrigt noch eine Bemerkung über Gérard und sein Verhältniss zum Meister David. Gérard ist feiner in der Form als David; dann und wann blickt wol noch das strenge Studium der Antike durch, das er jedoch geschickter als jener in den Hintergrund treten lässt; seine Farbe ist schon unendlich wahrer und zarter nüancirt als die Davidsche, und so waltet denn bei ihm schon bedeutend ein modernes Element vor. Trotz allen diesen Vorzügen zeigt sich indess bei vielen seiner Bilder — zumal bei jenen, in welchen Scenen des Alterthums dargestellt sind — eine starre Kälte, die sich selbst in seinem Lieblingsstücke „Amor und Psyche", das grade in Feinheit der Form und Farbe excellirt, empfindlich macht. Natürlich sind von wärmerem Gefühlshauche beseelt seine Schilderungen aus der Geschichte des Vaterlands. — François Gérard verstarb erst unter Louis Philippe, im J. 1837. Eins seiner berühmtesten Gemälde, das schon erwähnte Bildniss des Kaisers Napoleon, hat ein eigenes Schicksal gehabt. Dasselbe war von Napoleon seiner Schwester Elise geschenkt worden und nach Lucca gekommen, wo es sich noch 1847 im Privatbesitze befand. Seitdem erst ist es leider an einen Fremden verkauft worden, der es zu Pisa zum Wiederverkauf ausgestellt haben soll.

Gerasimus, der heil. Abt, gest. im J. 475, wird mit einem Löwen zur Seite abgebildet, der einen Korb im Rachen trägt, weil die Legende besagt, dass dieser ihm

treu wie ein Hund gedient habe. Von ältern Darstellungen ist uns keine sehr bedeutende bekannt. Dagegen kann aus unsrer Zeit ein gediegnes Bildwerk genannt werden, das den heil. Abt mit dem Löwen, dem er den Dorn aus dem Fusse gezogen, vorstellt. Wir meinen die vom Bildhauer Johann Halbig, einem Würzburger, 1844 geschaffene Gipsgruppe (von etwa 18 Zoll Höhe), welche Eigenthum des Herzogs v. Leuchtenberg in Petersburg geworden und galvanoplastisch vervielfältigt worden ist. Das geistige Wechselverhältniss zwischen menschlicher und thierischer Natur ist hier auf schöne Weise zur Anschauung gebracht. Der Abt schreitet voll sanfter und heiliger Ruhe neben dem Löwen, der mit dankbar schmeichelnder Freundlichkeit dem milden Blicke des frommen Mannes begegnet und so die angeborene Wildheit unter die Macht der Güte beugt.

Gerechtigkeit (griech. Dikäosyne und Dike, lat. Justitia) ward bei den Alten als Jungfrau mit verschiednen Merkzeichen ihrer Wirksamkeit (Stab, Waage, Kornähre und Palme) dargestellt. Die Dike dachten sich die Hellenen mit Stab und Flügeln. Sie galt für eine Tochter des Zeus und der Themis (der höchsten Herrschaft und der weisesten Ordnung) und hiess die Mutter der Hesychia (der erquicklichen Ruhe). Als eine der drei erstgebornen Töchter der Themis war sie eine der Horen oder Wettergöttinnen, welche von der Zeit an, wo jede derselben ihren besondern Namen empfing, als Staatsgöttinnen in Geltung standen. Die Hore Dike verlieh den Staaten Recht und Sitte, während ihre Schwestern Eirene und Eunomia den Frieden und Wohlstand gewährten. Alle drei Schwestern wohnten dem Rathe der Olympier bei; dort nahte Dike, die scharfäugige Verfolgerin alles Truges und hochherzige Schirmerin weiser Gerichte, klagend dem Throne des Zeus, sobald ein Richter das Recht gebeugt hatte. Als rächende Gerechtigkeit war sie eine Gehilfin der Nemesis und als solche hatte sie wieder die Poine, die vergeltende Strafe, zur Dienerin. Andrerseits war sie aber auch eine belohnende Göttin, eine Gerechtigkeit, die Frieden und Segen (Palme und Aehre) spendete. — Das später vorherrschende Beibild der Gerechtigkeit, die Waage, führt uns zur Dikenverwandten Asträa, die den Menschen im goldnen Zeitalter Recht und Billigkeit lehrte und beim Eintritt des ehernen Zeitalters als Erigone unter die Sterne versetzt ward. Noch heute sprechen wir von der geflügelten Jungfrau, welche neben der Waage, womit sie einst Recht und Unrecht abgewogen, im himmlischen Thierkreise steht und die Kornähre als glänzendstes Gestirn in ihrem Sternbilde aufweist. — Den gesicherten Rechtszustand besagt Themis, die Mutter der Dike, in welcher bei Homer die durch Billigkeit, Brauch, Gesetz und Recht bestimmte Ordnung personificirt ist. Sie führt ebenfalls die Waage und dazu das Füllhorn, das auf die allgemeine Wohlfahrt als die Folge ihres Waltens hindeutet. Mit ihr hat die Justitia der Römer nicht nur die Attribute, sondern auch die Bildung nach dem Minervenidole gemein. — Absonderliche Gerechtigkeitsbildungen sind die von Autoren erwähnten Gestalten ohne Kopf, die in frühster Zeit vorgekommen sein mögen und den Begriff des starrsten Rechts, des Gewaltrechts, versinnbilden mochten, sowie die öfter gebildeten Weibsgestalten mit verbundenen Augen, welche wiederum die strengste, weder links noch rechts sehende Ger. versinnlichen sollen, aber in solcher Andeutungsweise nur an richterliche Blindheit, nicht an richterliche Weisheit denken lassen. Aus Stellen einiger Autoren geht übrigens hervor, dass es auch Bildungen der Gerechtigkeit gab, wo diese ein Auge in der Hand hielt. — Unter den neuern Darstellungen der Ger. ist berühmt die Statue von grossartiger Schönheit, welche zum Grabdenkmale Pauls III. von *Guglielmo della Porta* in St. Peter zu Rom gehört. Sodann ist mit Auszeichnung zu nennen die halblebensgrosse, enkaustisch ausgeführte Figur von *Moritz Schwind* im Ständehause zu Karlsruhe. Hier sehen wir die das Zepter in der Rechten und die Waage in der Linken haltende Justitia mit gepanzerter Brust, womit sehr hübsch der Gedanke angedeutet ist, dass bei der strengen Abwägerin des Rechtes und Unrechts das falsche Mitleidsgefühl keine Stätte hat. Im Antlitz spricht sich das Bewusstsein eines reinen, sicher leitenden Rechtsgefühles aus; an den Seiten des Thrones, auf welchem die Gestalt sitzt, sind Fasces angedeutet, welche auf die vollziehende Gewalt des Richteramts hindeuten. Eine grössere Allegorie ist das im Pariser Pantheon von François Gérard gemalte Zwickelbild der Justice, vergl. den Art. *Gérard*. Im kleinen Rittersaale der Burg Stolzenfels am Rhein hat *Hermann Stilke* neuerdings die „Gerechtigkeit im deutschen Mittelalter" in Scene gesetzt. Wir meinen das Wandbild jenes Saals, welches Kaiser Rudolf den Habsburger an den Ufern des Rheines als Hersteller des Landfriedens durch Bezwingung des Raubritterwesens vergegenwärtigt. Der Kaiser steht vor dem Throne in einem Zelte bei Rheinstein und verurteilt die Rheingrafen, für deren Sühne die bekannte Klemenskapelle unweit Bingen erbaut worden. Man sieht einen Bauer seine Klage vorbringen, Frauen und Bedrängte unter

den Schutz des Kaisers sich begeben, der ihnen mit fürstlicher Milde zugesagt wird, indem zugleich die Rechte des richtenden Kaisers auf den nahen Galgen als das Endziel der Unterdrücker und Dränger hinweist.

Gereon, ein Ritter der thebaischen Legion, der dem Untergange derselben entkam und später bei Köln mit seiner heiligen Schaar von 318 Gefährten den Martertod fand. Er wird als Fahnenhalter dargestellt und ist Patron der Stadt Köln, wo die interessante Kuppelkirche aus den Jahren 1212—27 ihm gewidmet ist, worin sich noch (im Fenster über dem grossen spitzen Bogen, der die Kuppel vom Chore trennt) ein altes Glasgemälde mit der Figur des Heiligen befindet. Das Kölner Dombild vom Meister Steffen enthält ebenfalls die Gestalt des ritterlichen Gereon. Dies Altarwerk zeigt ihn mit Kriegergefolge im linken Flügelbilde; baarhaupt steht er da, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenschaft, aber ernst und fromm von Gemüth, und mit dem Nachklange jugendlicher Schönheit im mannhaften Angesicht. Die Marter St. Gereons und seiner Gefährten findet man nach Josef Sutters Entwurfe gemalt von Daniel Sutter dem Sohne in der neuen Bonifazkirche zu München.

Gerhard, Dr. Eduard, Archäolog des Berliner Museums und ordentlicher Professor in der filosofischen Fakultät der Berliner Hochschule, einer der gelehrtesten Kenner der Kunst des Alterthums, der durch seine vieljährigen Studien in Rom und Neapel die reichste autoptische Kunde von den Hinterlassenschaften antiker Kunst gewonnen und auf fleissig betretnem literarischen Wege die Ergebnisse seiner archäologischen Forschungen dem Publikum nutzbar gemacht hat. Mit Theodor Panofka gab er hyperboreisch-römische Studien heraus, und für die grosse „Beschreibung Roms", welche er mit Bunsen, Platner und Röstell herausgab, lieferte er in Verbindung mit Ernst Platner die Beschreibung des Vatikanischen Museums. 1828 begann er die Edirung antiker Bildwerke, die er mit einem Prodromus mythologischer Kunsterklärung einleitete, und in dems. Jahre erschien von ihm und Theodor Panofka eine Beschreibung der in Neapel aufgehäuften Antiken (Marmorwerke, Erzgeräth und Erzbilder, Vasen von gebrannter Erde, Preziosen, Glassachen und Phallika). Als Ergänzungsheft zu seinen „antiken Bildwerken" liess er „griechische Mysterienbilder, zum Erstenmal bekannt gemacht" (auch unter dem Titel: *Vases grecs relatifs aux mystères*) erscheinen, welches Werk eine sehr schätzbare Auswahl grossgriechischer Vasenbilder ersten Ranges darbietet. Für das Monumentenwerk des archäologischen Instituts zu Rom stellte er alle ihm bekannt gewordnen Preisgefässe (*Vasi di premio*) zusammen. 1843 veröffentlichte er „etruskische und kampanische Vasenbilder des kön. Museums zu Berlin", 1846 „apulische Vasenbilder desselben Museums" (auf 16 farbigen und 5 schwarzen Tafeln in Imp.-Folio mit deutschem und französ. Texte) und 1848 das erste Heft einer neuen Folge von „Trinkschalen und Gefässen des Berliner Museums und andrer Sammlungen" (in natürlicher Grösse der Originale und meist in farbiger Ausführung). Von seiner merkwürdigen Rührigkeit auf dem kunstantiquarischen Felde zeugen ausserdem eine Menge Aufsätze im Schornschen Kunstblatte (über etruskische Ausgrabungen, über die Venus Libitina auf Gemmen und Glaspasten etc. etc.), zahlreiche kleine Schriften (über die Minervenidole Athens, Berl. 1844, mit 5 Kupfertafeln; über die Gottheiten der Etrusker, Berl. 1847, mit 7 Kupfertafeln; das Orakel der Themis, die Heilung des Telefos etc. etc.) und die seit 1843 erscheinende „archäologische Zeitung", das allen Freunden des klassischen Alterthums und seiner Kunst wolbekannte Archiv monumentaler Anschauung und dahin einschlagender wissenschaftlicher Belehrung.

Gerhard von Are, Erbauer des Bonner Münsters. In dem 1843 erschienenen, von Dr. Laurenz Lersch zum Besten der Bonner Münsterkirche herausgegebenen „niederrheinischen Jahrbuche für Geschichte, Kunst und Poesie" findet man einen Bericht über das Leben dieses ausgezeichneten Mannes, welcher Probst der Münsterkirche war und den man bisher irrthümlich zu einem Grafen von Sayn gemacht hat. Dabei befinden sich einige nicht unwichtige Notizen über den Bau des Münsters selbst.

Gerhard von St. Johann zu Harlem, oder *Gerhard von Harlem*, s. den Art. *Geertchen von St. Jans*.

Gerhard von Köln, ein im 13. Jahrh. blühender Baumeister, der ziemlich allgemein für den Entwerfer des Kölner Domplanes gehalten wird. Nur weiss man wenig Näheres über diesen Meister; selbst über seinen Geburtsort sind keine ganz zuverlässigen Nachrichten da. B. C. Dumortier stellte in seiner 1841 zu Brüssel edirten *Dissertation sur l'age de la cathédrale de Tournay* die Behauptung auf, unser Gerhard sei in St. Troud (St. Truyen, noch innerhalb der deutschen Sprachgrenze im jetzigen Belgien) geboren und also ein Belgier. Diese blose Behauptung macht uns durchaus nicht bange um das Deutschthum des Meisters Gerhard; denn dass er in alten Notizen ein Gerhard vom heil. Trudo heisst, berechtigt noch gar nicht an St.

Troud in Belgien zu denken, um so weniger, da man St. Truden in der Weberstrasse zu Köln finden kann.

Gerhardt, Eduard, Bautenzeichner aus Erfurt. Nach längerm Aufenthalte in München brachte derselbe mehre Jahre in Italien, namentlich in Verona und Venedig zu, wo er die schönsten und merkwürdigsten Gebäude von innen und aussen aufgenommen hat. Die Blätter sind in bedeutender Grösse in Aquarellmanier ausgeführt und geben ein anschauliches Bild der dargestellten Gegenstände. Eine reiche Anzahl seiner Studien aus Venedig kam in die Hände des Königs von Preussen und der Kaiserin von Russland. Diese ausgezeichneten Aquarelle sind dadurch von besonderem Werthe, dass sie die bisher oft gezeichneten merkwürdigen Stellen Venedigs von neuen malerischen Gesichtspunkten aufgefasst darstellen und so gleichsam eine Menge unbekannter Schönheiten der alten Dogenstadt enthüllen.

Gerhart, Hubert, ein namhafter niederländischer Bildner, der in der Endzeit des 16. Jahrh. in Baiern beschäftigt war (1584—95). Im J. 1584 formte er in Verbindung mit dem Italiäner Carlo Pallago eine Kolossalgruppe des Mars und der Venus für den Grafen Johannes Fugger von Kirchheim. Diese Gruppe ward durch Pietro di Neve und Huberts Landsmann Cornelis Antony Man 1585 im Guss ausgeführt, fand ihre Aufstellung 1590 im Schlosshofe zu Kirchheim und befindet sich seit 1823 im Garten des Bankiers Schätzler zu Augsburg. Sie liefert einen Prachtbeweis, bis zu welchem Grade von Unnatur und geschmackloser Verrenkung die Kunst jener Zeit ausgeartet war, und ist als Beitrag für die Verirrungen des menschlichen Geistes um so lehrreicher und imposanter, wenn man bedenkt, welch ein Aufwand von Zeit, Kunst und Geduld erforderlich gewesen, um solch ein Monstrum zu Stande zu bringen, in welchem sich Hubert Gerhart als der Spranger unter den Bildhauern herausstellt. Ferner formte derselbe nach der Zeichnung Pieters de Witte die vielbeloble Erzengelstatue an der Münchner Michaeliskirche und modellirte und goss die Statuen des Augustusbrunnens zu Augsburg, der auf dem mässigen Platze vor dasigem Rathhause so schöne Wirkung macht. Auf hohem Fussgestelle steht in der Mitte das wolgelungene geharnischte Standbild des Kaisers August mit erhobner Rechten, womit er gleichsam seine Kolonie segnet. Am Fusse des Postaments sind an den vier Ecken Knaben, welche Delfine halten, aus deren Rachen das Wasser ausfliesst, an den Seiten ebensoviele Halbfiguren von geflügelten Nymfen, aus deren Brüsten das Wasser hervorspritzt. Die vier Ecken des Bassins sind mit zwei Flussgöttern und zwei Quellnymfen in Lebensgrösse verziert. Obgleich bei den letztern die gewaltsamen und gesuchten Stellungen die in jener Zeit so verbreitete missverstandne Nachahmung Michelangelo's auf unangenehme Weise zeigen, machen sie sich doch immerhin durch die theils kräftigen theils zierlichen Formen wie durch die sorgfältige Vollendung geltend. Die Bronze hat eine grüne Patine von seiner Schönheit.

Géricault, Théodore André, geb. 1790 zu Rouen, gebildet unter Karl Vernet und Paul Guérin, ein genialer Meister, der in der französischen Malergeschichte des ersten Viertels unsers Jahrhunderts nicht allein eine eigenthümliche, sondern sogar eine höchst merkwürdige Erscheinung abgibt. Er starb viel zu früh, im J. 1824, aber hätt' er auch nur das eine Bild: den Untergang der Méduse gemalt, so hätt' er für ewige Zeiten gelebt. Diese Schiffbruchsschilderung erschien im J. 1819 und ist das bedeutendste Werk jener Zeit; es zeigte mit Einem Male den Durchbruch des Genies durch die enggezogenen Schulschranken und offenbarte so den Geist unsrer Tage. Das Wrack, in der Mitte ein abgebrochener Mast und ein Segelfetzen, treibt auf hochgehender See; die bleichen Gestalten darauf sind theils vom Hungertode schon ereilt, theils dem Ertrinken geweiht; links hält ein Alter, der wahnsinnig brütend den Kopf stützt, mit der andern Hand noch den geliebten Sohn, der sonst kraftlos ins Wasser gleiten würde; umher liegen Einige in stumpfer Lethargie; rechts sinkt ein junger Mann, dessen Oberkörper verhüllt ist, aber sich wunderschön durch das nasse Tuch durchformt, rücklings ins Meer. In weiter Ferne zeigt sich ein Segelchen, — dorthin blickt Alles, was noch Lust und Kraft zu leben hat, um den Mast drängen sich die Hoffenden; ein Mohr, von den Andern emporgehoben, stehend auf einem Fasse, ist der Oberste der Gruppe, welche sich dunkel gegen das gelbe Himmelslicht loshebt. Das ist ein ganzes Drama, und deutlicher als Shakspere mit seiner gewaltigen Sprache hat der Maler hier mit Pinsel und Farbe gesprochen. Ausser diesem Hauptwerke besitzt die Gall. des Nationalpalastes zu Paris zwei grosse Reiterfiguren von Géricault, einen vom Feinde verfolgten, wild auf einem Schimmel dahinsprengenden Husaren, und einen Kürassier neben seinem hochbäumenden Rosse, das er parirt. Aus beiden Stücken leuchtet uns derselbe Geist entgegen, der auf dem Wrack der Fregatte Medusa über dem Wasser schwebt! Sonst finden sich noch mancherlei Soldatenstücke von ihm (Kavallerieangriffe u. dergl.); auch hat er geistvolle

Federzeichnungen und eine Sammlung kleiner nach der Natur gemalter Pferdestudien hinterlassen, die wol einzig in ihrer Art sind. Bekanntlich war Géricault unter allen französ. Künstlern derjenige, welcher die Natur des Pferdes und seine Struktur am Besten und ebenso malerisch als wissenschaftlich wiederzugeben verstand. Dass er nach seinem grossen Geschichtbilde des Schiffsunterganges sich auf das Pferdestudium warf, statt in der Geschichtmalerei fortzufahren, geschah aus Groll gegen das kritische Publikum, das zwar seine Herrschaft über die Darstellungsmittel nicht verkennen konnte, aber die Grausigkeit des Gegenstands nicht goutiren mochte. — Man hat dem grossen, zu früh verblichnen Meister ein Denkmal auf dem Père-Lachaise gesetzt und am Fussgestelle den Schiffbruch der Medusa in Bronzerelief angebracht, eine Anerkennung, die man dem Kunstgenie schuldete, welches im Strome unsrer Zeit zu Grabe gegangen ist. Der Untergang dieses Genies war vielleicht beklagenswerther als der jener Vielen beim Schiffbruch, denn Ein Genie wiegt tausend blose Menschen auf!

Gerichtshalle, s. den Art. über die Basiliken.

Gerkammer, ein altdeutscher Ausdruck, womit das zum Priesterschiff der Kirche gehörende Secretarium, die jetzt sogenannte Sakristei, bezeichnet wurde.

Gerling, C., Herausgeber einer zu Köln erschienenen *Sammlung altdeutscher Glasgemälde* in lithogr. und kolorirten Blättern. Zeichner für dieses Werk war Sieberg; die Uebertrager auf Stein waren A. Wünsch und W. Göbels.

Germain, *Saint,* s. den Art. „Germanus."

Germania. Hauptdarstellungen derselben von Ludwig Schwanthaler, Friedrich Overbeck und Filipp Veit. Die Germania des Erstern sieht man im südlichen Giebelfelde der Walhalla bei Regensburg. Die Gestalt thront ruhend immitten des Tympanons; deutsche Krieger führen ihr die den Franzosen entrissenen Bundesfestungen zu; ihr zunächst ist Oesterreich durch den Krieger mit dem Doppelaar auf dem Helmkamme vertreten; die weibliche Gestalt, die er zuführt, ist am Rande im Wappen als die Veste Mainz erkennbar; die folgende Weibsfigur ist eine Versinnbildung der Veste Landau, welche durch Baiern der Germania zurückgebracht wird; ein Krieger Würtembergs ermuntert den hinter ihm sitzenden Helden, sich zur Feier des Festes zu erheben, und der traubenbekränzte Rhein hält in der Ecke Ruder und Schiffschnabel zu seiner durch den Frieden gesicherten Fahrt. Zur Linken der Germania schwingt Preussen, mit der Colonia (Köln) an der Hand, begeisterungsvoll den Lorberkranz; ihm folgen Hannover und Luxemburg, dann Hessen und Sachsen. Die Mosel als Flussgott schliesst dem Rheine genüber das grossartige Ganze ab. Alle diese Figuren (in Marmor) sind von hoher Schönheit und meisterhaftester Meiselarbeit. — Germania und Italia, Gemälde von Overbeck in der Schleissheimer Gallerie. (Steingezeichnet im Piloty-Löhleschen Galleriewerke.) — Italia und Germania, thronende Gestalten zu den Seiten der im Städelschen Museum zu Frankfurt von Filipp Veit gemalten „Einführung der Künste in Deutschland." Diese Seitenfiguren des grossen Fresko's begrenzen den Schauplatz, auf dem mit erneuter Kraft sich aus den antiken Ueberlieferungen eine originelle Kunst zu hoher Blüte entfaltet hat. Die Gestalt der Germania ist das Beste vom ganzen Fresko Veits. Der Meister hat dieselbe in einem Oelbilde wiederholt, welches für das Leipziger Museum erworben worden ist. — Beiläufig mag das Gedenkblatt miterwähnt werden, das Adolf Schrödter den „deutschen Grundrechten" gewidmet hat. Ueber zwei Gesetztafeln, auf welchen die Grundrechte wörtlich verzeichnet stehen, erscheint Germania mit der jungen Freiheit und dem neu errungenen Rechte; zu ihren Füssen der gefallne Drache der Zwietracht (der sich aber leider wieder erhoben hat durch die Schuld fluchwürdiger Sonderbündlerei). Unten an den Tafeln stehen als Hüter deutschen Rechts und deutscher Freiheit die Eintracht und Stärke. — Eine Germanien bedeuten sollende Figur kommt bereits auf römischen Kaisermünzen vor, z. B. auf Münzen des Hadrian, wo sie wie eine Minerva ohne Helm erscheint. Ironisch genommen passt dies Bild heute besser denn je; ja Germania stellt sich heute als streitbare, aber baarhaupte Minerva dar, die um ihren verlornen Helm kämpft und den klassischen wiederverlangt, da ihr ein octroyirter borussischer viel zu eng wäre.

Germanicus, der mannigfach in Kunstdenkmalen verherrlichte Sohn des durch seine Feldzüge in Germanien berühmten Drusus, war Neffe des Kaisers Tiberius, Bruder des nachherigen Kaisers Claudius, Adoptivbruder, Schwager und Vetter des Drusus Cäsar (Sohnes Tibers), Gemahl der ältern Agrippina, Vater des Caligula und der jüngern Agrippina, und Grossvater des Nero. Ein Liebling des ganzen Hofes, war er zugleich der Günstling des Volkes, da letzteres ihn als Sohn des hochverehrten Drusus schätzte, von dem man, wenn er zur Regierung gekommen wäre, die Wiederherstellung des republikanischen Roms erwartet hätte. Germanicus starb

schon in seinem 32. Lebensjahre, im J. 19 nach Kristus. Die Züge dieses Brudersohnes des Tiberius gibt eine der bessern Büsten im kapitolinischen Museo wieder. Der Kopf hat im Ganzen eine grosse edle Form, nur dass die Ausführung der einzelnen Theile etwas Eckiges, Steifes, Kraftloses verräth. Nase und Brust sind modern. — Auf einem schönen Cameo in der Pariser Samml. findet sich die Schmeicheldarstellung des Germanicus und der Agrippina, wie sie als Triptolemos und Demeter Thesmoforos durch die Länder fahren. S. die Abb. im Art. *Agrippina.* — Auf einer Silberschaale aus Aquileja im Wiener Antikenkabinet sieht man das treffliche Relief, wo sich Germanicus anschickt an einem Altare dem Zeus und der Demeter, der Proserpina und Hekate (die sich im obern Felde befinden) zu opfern, um dann als neuer Triptolemos den Drachenwagen zu besteigen. — Ferner kommt Germanicus auf der *Gemma Augustea* sowie auf der *Gemma Tiberiana* vor. Auf der ersten hat er *honores triumphales*, auf letzter geht er unter Tibers Auspicien (im J. 17) nach dem Orient. Vergl. den Art. *Gemma.* — Am Fusse des Kapitols errichtete Tiberius dem geliebten Germanicus einen Triumfbogen, wo vielleicht die vom jüngern Kleomenes gearbeitete Statue stand, welche jetzt in Paris aufbewahrt wird und nach gewöhnlicher Annahme den Germanicus mit den Attributen der Tapferkeit und der Beredsamkeit darstellt.

Germanische Alterthümer. S. die Artikel: *Gräberfunde* und *Sammlungen.*

Germanische Baukunst, die Kunst des Spitzbogenstyls (Gothik), welche vom 13. bis 16. Jahrh. vornehmlich in Frankreich, England und Deutschland geblüht hat. Dieser in Deutschland zu höchster Schönheit ausgebildete Baustyl, der Wunderstyl der mittelalterlichen Kathedralen, hat bereits im Art. „Altdeutsche Kunst" nähere Besprechung gefunden und wird noch weiter im Art. „Kirchenbaukunst" besprochen werden, daher wir uns hier lediglich auf allgemeine Bemerkungen und auf chronologische Aufzählung der wichtigsten Denkmale beschränken, welche glänzendes Zeugniss von diesem Style in den verschiedensten Ländern Europens geben.

Frankreich.

Die ältesten Gebäude germanischen Styles, in welchen uns die erste Entwicklung desselben entgegentritt, trifft man in Isle de France, in der Champagne und in Burgund, sowie in den Nachbardistrikten der angrenzenden Landestheile. In den dortigen zahlreichen Monumenten dieser Art stellt sich der Gegensatz des Spitzbogenstyls gegen den romanischen Styl um so entschiedner und schärfer heraus, je schlichter und anspruchloser diese Bauten auftreten. Die Eigenthümlichkeit der französischen Gothik, wie sie besonders in den nordöstlichen Gegenden erscheint, besteht vornehmlich darin, dass an ihren Denkmalen die Grundtypen des Styles in einer gewissen Einseitigkeit und Rohheit hervortreten, dass sie noch nicht harmonisch ineinander geschmolzen sind, und dass Reichthum und Mannichfaltigkeit wesentlich nur durch eine nicht selten überladende Dekoration hervorgebracht werden. Dies Gepräge herrscht auch da, wo durch eine grössere Leichtigkeit in den Verhältnissen eine gewisse höhere Wirkung der Formen erstrebt wird, und selbst in den spätern Zeiten, wo sich anderweitige Einflüsse zeigen, bleibt ein mehr oder minder willkürliches Ausschmücken der Massen ersichtlich.

In Frankreich verschwindet zuerst die byzantinische Grundform des Pfeilers (im Innern der Kirche, zwischen den Schiffen) und es erscheint statt derselben die aufstrebende lebendigere Grundform der Säule. In schwerer und fast uranfänglicher Weise, als kurze gedrückte Säule ohne Gliederung, sehen wir diese Form in den ältesten gothischen Kirchen Frankreichs, z. B. in Notredame zu Paris; später wird die Säule höher und es lehnen sich Halbsäulchen als Träger der Gewölbgurte an dieselbe an, in einer Weise jedoch, dass jene — an sich auch noch rohe — Grundform hier karakteristisch vorherrschend bleibt. Dies ist ein sehr eigenthümliches Element der französischen Gothik; es erscheint dort unstreitig früher als die verwandten Motive in Deutschland. Sehr auffallend bleibt es freilich, dass jene Säulenform in Frankreich ohne alle Vorbereitung, ohne dass eine Ahnung von Uebergangsmotiven sichtbar würde, an die Stelle des byzantinischen (in späterer Zeit reichgegliederten) Pfeilers tritt. Die Vermuthung oder vielmehr der folgerichtige Schluss liegt sehr nah, dass dieser plötzliche Wechsel durch äusserliche Umstände, durch fremden Einfluss veranlasst sei. Blicken wir umher, ein architektonisches System aufzufinden, welches dieser französischen Neuerung als Grundlage gedient haben dürfte, so sehen wir ein solches ziemlich deutlich in den sicilisch-normannischen Bauten des 12. Jahrh. vor uns. Dort sind es Basiliken, der Hauptform nach altkristlich und zunächst nur in kleinen Einzelheiten durch neugriechischen und maurischen Einfluss modificirt. Ganz

eigenthümlich aber ist ihnen, — wol auch durch maurischen Einfluss hervorgebracht, — der Spitzbogen über den Säulen, dem sich dann auch spitzbogige Fenster und Pforten anschliessen. Auf welchem Wege dies eigenthümliche Element der Architektur (Säule und Spitzbogen) nach Frankreich hinübergetragen sein dürfte, um dort in Vereinigung mit den nationalen Principien ein neues Bausystem zu erzeugen, bleibt freilich noch mit genügender Bestimmtheit nachzuweisen. Vielleicht aber hat Frankreich dies Element gar nicht einmal aus erster Hand aus Sicilien; vielleicht ist es zuerst nach den Niederlanden hinübergetragen, wo dasselbe das ganze spätre Mittelalter hindurch mit ungleich grösserer Einseitigkeit und ganz ohne Verbindung mit den Principien des Gewölbbaues erscheint. — Die Grundform der Säule macht sich auch in den französischen Kathedralen der Folgezeit in auffälliger Weise bemerklich. Die an die Säule angelehnten Halbsäulchen treten mit ihr in keinen organischen Zusammenhang; selbst zwischen den Gewölbgurten und der Säule und ihren Halbsäulchen erscheint der Zusammenhang (die Entwicklung der einen Form aus der andern) schwer, sogar den Bögen fehlt es an einer vollendet bewegten Bildung des Profiles. Alles dies bleibt, wie leicht und kühn auch die übrigen baulichen Verhältnisse in späterer Zeit werden, in der Architektur des nordöstlichen Frankreichs stereotyp; eine weitere innere Entwickelung findet hier nicht statt. Nur einige wenige Gebäude, wie z. B. St. Ouen zu Rouen, sind davon auszunehmen; aber die neuen, welchen Gliederformationen, die bei diesen erscheinen, sind nicht aus einer stetigen Fortbildung des nationalen Elementes hervorgegangen, vielmehr, wie es scheint, durch fremden Einfluss (möglicher Weise durch den Einfluss unserer spätgothischen Bauten) hervorgebracht. — Wie anders aber gestaltet sich das Verhältniss in Deutschland! Mögen wir auch die Grundform der Säule für das Innere der gothischen Kirchen aus Frankreich erhalten haben, schon in ihrer ersten Anwendung (wie z. B. in der Elisabethkirche zu Marburg) tritt sie uns in einer mehr organischen Verbindung mit den an sie gelehnten Halbsäulchen entgegen; von der so lebenvollen, so klar bewegten, so völlig harmonischen Durchbildung aber, in welcher dies Princip wenige Jahre später im Kölner Dome, in der Katharinenkirche von Oppenheim und in vielen andern Gebäuden erscheint, findet sich in Frankreich keine Spur. — Was die Bildung der gothischen Fasade anbetrifft, so ist diese ohne Zweifel Frankreich zunächst ganz eigenthümlich; auch hat sie sich dort im weiteren Verlauf zu einer besondern und grossartigen Pracht gestaltet. Deutschland wird auch dies Motiv von Frankreich erhalten haben; aber eben so sehr, wie das Princip des Inneren, hat es auch dies künstlerische Element zu einer ganz neuen, ungleich mehr organischen und ungleich bedeutsameren Erscheinung umgestaltet. Indem es die lästigen Arkadenreihen der französischen Fasade abwarf, schaffte es der freien Entwickelung, der selbständigen Gliederung der Strebepfeiler Raum und gelangte es dahin, jene Wirkung eines stetigen Emporsteigens bis in die äusserste Spitze zu erreichen, welche der Triumf der gothischen Thurmarchitektur ist. — Noch ist ein Wort von einer der zierlichern Eigenthümlichkeiten des gothischen Kathedralstyles zu sagen, von jenen Kapellenreihen, welche bei der Mehrzahl der französisch-gothischen Dome den Chor umgeben. Der Kapellenkranz um den Chor ist in Frankreich vorzugsweise zu Hause und scheint auch dort am Frühesten vorzukommen; in der Normandie (Caen etc.) mag er sich zuerst und am Konsequentesten ausgebildet haben. Jedoch muss bemerkt werden, dass dazu auch in Deutschland ein Vorbild sich findet in den kleinen Nischen des Chors oder des Chorumganges vieler spätbyzantinischer Kirchengebäude, und dass die Kapellenreihen ganz ausgebildet auch bei uns schon an einem gothischen Gebäude frühster Zeit (am Chore des Magdeburger Domes aus den ersten Jahren des 13. Jahrh.) erscheinen. Nicht minder sind dieselben an einzelnen Bauten des vollendet gothischen Kirchenstyls, z. B. am Kölnerdome, angewandt. Dass sie im Allgemeinen bei uns seltner vorkommen als in Frankreich, möchte man nicht als einen sonderlich drückenden Mangel betrachten. Im Gegentheil will es scheinen, als ob die reiche Vollendung, welche der Grundriss des gothischen Gebäudes durch sie erhält, mehr nur auf dem Papiere als in den ausgeführten Bauwerken sichtbar werde; für den Gesammteindruck des Innern wenigstens haben sie nur untergeordnete Bedeutung. — Fassen wir nach alledem das Resultat kurz zusammen, so würde man sagen müssen, dass Frankreich allerdings in der Entwicklung der Gothik ein sehr wichtiges Mittelglied ausmacht, dass es ohne Zweifel Einfluss auf Deutschland ausgeübt hat, dass dieser Einfluss aber keineswegs ein ausschliesslicher (nur ein mittelbarer, bedingter) gewesen ist und dass im Gegentheil die Blüte der Gothik Deutschland angehört. Auch wenn wir nach England, der dritten unter den drei Grossmächten der germanischen Baukunst, hinüberblicken, bleibt das Resultat ungeschwächt. (S. Franz Kug-

lers Bemerkungen über die französiche Gothik bei Gelegenheit einer Beurtheilung von Michiels Etudes sur Allemagne, im Stuttgarter Kunstblatte.)

Wie Deutschland, so erhebt auch Frankreich die Klage um die zu früh gefallene Gothik. Die alten gothischen Dome blieben unvollendet liegen und statt ihrer erhoben sich neue Prachtpaläste in einem halb gothischen, halb italischen Style, welchen der Konflikt zwischen der ältern heimischen Bauweise und dem neuen ausländischen Geschmack erzeugte. Das auffallend schnelle Unterliegen der alten Bauweise ist zum Theil der geringen Achtung zuzuschreiben, worin die heimischen Künstler standen, die den gewöhnlichen Handwerkern beigesellt waren und wie diese im Taglohn arbeiteten. Die Gleichgültigkeit ging soweit, dass die geschriebene Geschichte uns kaum einige Namen von alten französischen Werkmeistern aufbewahrt hat, die doch in ihrem Fache ebenso tüchtig waren wie die gleichzeitigen italischen Baumeister. Denn dass z. B. Robert von Luzarches und Robert von Coucy, die Meister der Kathedralen von Amiens und Rheims, in einem Range stehen mit *Buschetto* und *Arnolfo di Lapo*, den Architekten der Dome von Pisa und Florenz, wird Niemand zu leugnen vermögen. Zum Glück reden die Steine und verkünden laut Thatsachen und Namen, welche von den spätern Schriftstellern aus unseliger Gleichgültigkeit gegen die gute ältere heimische Kunst verschwiegen werden.

Die namhaftesten und bemerkenswerthesten Denkmale französischer Gothik sind: die Kathedrale zu Chartres, muthmaaslich 1145 im Schiff begonnen, 1260 geweiht. (Eine Stirnansicht derselben gibt der beifolgende Holzstich von Aloys Brunner.) — *Notre Dame* zu Paris, 1163 bis 1350. Dieselbe ist mit Ausnahme der aus späterer Zeit stammenden obern Thurmgeschosse und der äussern Anbauten harmonisch nach dem ersten Plane durchgeführt. Die Kathedrale von St. Denis bei Paris, an welchem durch schlechte Restauratoren geschändeten Baue man freilich jetzt wenig Freude mehr hat. — Die Dome zu Laon und Vienne, der Pariser Notredame verwandt. — Stiftskirche zu Mortain in der Normandie. — Kathedrale zu Rheims, 1211 bis 1250. Sie zeigt die konsequenteste Durchbildung des frühgothischen Styles und weist eine Fasade auf, die in Betreff ihrer Verhältnisse, ihrer Anordnung und ihres Schmuckes, vielleicht als die edelste des französischen Kathedralstyles bezeichnet werden darf. Die mit Dünnsäulen umgebnen Rundpfeiler dieses Domes lassen zwischen sich kaum dreimal soviel Weite als ihre Dicke beträgt. Diese Bemerkung macht man auch bei den ähnlichen Rundpfeilern der Kathedralen von Chartres und Amiens. — Die zierliche frühgothische *Notre Dame* in Chalons, welche nächst St. Rémy in Rheims eins der edelsten Beispiele der frühern Behandlung des Kapellenkranzes um den Chor darbietet. (Besprechung und Abbildung dieser Kirche findet man im zweiten, 1845 erschienenen Bande der *Annales archéologiques par Didron aîné*.) — Grandiose Kathedrale zu Bourges, fünfschiffiges Gebäude mit brillanter Fasade. (Frontansicht nach Allom gestochen von J. H. le Keux in *the drawing-room scrap-book* von Mrs. Norton.) — Der Dom zu Séez in der Normandie. — Die edle Kathedrale zu Coutances in der Manche, die neuerdings Wiederherstellung erfahren hat. (Eine Ansicht gibt der Brunnersche Holzstich auf S. 420.) — Dom zu Rouen, 1212 — 1280. Der Chor in so streng durchgebildetem Style wie die Notredame zu Paris. — Kathedrale von Auxerre, 1213 bis 1550 erbaut und dennoch nicht vollendet. (S. das Abbild zum Art. *Auxerre*.) — Die Notredame von Amiens, 1220 bis 1288, von leichten und grossartig schönen Verhältnissen im Innern, mit reicher Fasade, die sich jedoch mit der Rheimser Domfasade nicht messen kann. (Ansicht und Grundriss im Art. *Amiens*.) — Schifflose Kathedrale *Saint-Pierre* zu Beauvais, 13. bis 16. Jahrh. Ihr Chor von sehr schlanken Verhältnissen, ihr Querschiff aus dem Beginne des 16. Jahrh. sehr nüchtern. — *St. Nicaise* zu Rheims, 1229 bis 1297. Von dieser Kirche ist nur die imposante Fasade vorhanden, da der übrige Baukörper im J. 1800 der Zerstörung verfiel. — *St. Jean* zu Soissons, 1229, mit einer Fasade von reicher und im Einzelnen zierlicher Ausbildung. — Die *Sainte Chapelle* zu Paris aus dem J. 1242. — Die Dome zu Genève (Genf) und Lausanne, erster ein strengeres und befangeneres, letzter ein sehr schönes harmonisches Beispiel des französischen Typus der Frühgothik. — Kathedrale zu Bordeaux aus dem Jahre 1252 und *St. Michel* daselbst, welche Kirchen unter britischer Herrschaft erbaut wurden. — Kathedrale zu Tours. — *St. Etienne* zu Paris. — Die Dome von Dole und von St. Pol de Léon in der Bretagne. — Die Kathedralen zu Bayeux und Caën in der Normandie, erste mit etwas älterem Schiff, letzte in ihren Bautheilen vom 13. bis ins 16. Jahrh. reichend. (Eine Ansicht dieser Kirche und ihres ausgezeichneten Thurmes bietet der Brunnersche Holzstich auf S. 421.) — Thurm der Kirche in La Charité an der Loire. — Domkirchen zu Andelys, Lisieux und Louviers in der Normandie. — *Notre Dame* zu Dijon, 1252 bis 1334. (Ansicht im Art. Dijon.) — Dom

(Kathedrale zu Chartres.)

(Kathedrale zu Coutances.)

(*Kathedrale zu Caën in der Normandie.*)

zu Narbonne, 1272 bis 1332. — Kathedrale zu Alby, 1282 bis 1512, von kühner Anlage und schönen Innerverhältnissen. (Grundriss nebst Ansicht des Aeussern und Innern s. im Art. *Alby*.) — Kapelle bei Treport aus dem J. 1310. (Eine Ansicht davon hat man in einer Engelmannschen Lithografie nach der Aufnahme von Villeneuve.) — *St. Ouen* zu Rouen, 1318 bis 1500, das einzige Gebäude im deutschen, völlig reinen Spitzbogenstyle, das Frankreich aufzuweisen hat. — Die Kathedrale zu Toul. — Die Domkirche zu Quimper-Correntin in der Bretagne. — *St. Jacques* zu Dieppe. — *L'Eglise des Chartreux* zu Paris, 1325 gegründet. (Zwei verschiedne Ansichten derselben hat J. Marot gezeichnet und radirt.) Ebendaselbst die Bernardinerkirche und die Kirchen *la Charité, Notre Dame des Champs, St. Sauveur, St. Séverin, St. Sulpice* (von welchen man durch Marotsche Radirungen einen Begriff bekommt). — Kathedrale zu Mende, 1362. — Dom zu Limoges. — Kirchen zu Abbeville, Harfleur und Sérans. — Schlosskapellen zu Meillan (in Berry) und zu Vincennes. — *St. Gervais et St. Protais* zu Gisors, in den jüngern Theilen aus dem 15. Jahrh. — Flamboyante Westfronte der Kirche zu Caudebec an der Seine, 1426. — Kirche zu Villbequier unweit Caudebec, ebenfalls mit Flamboyantdetails. — Südliches Seitenschiff zu Louviers, in reichem Floredstyle, mit baldachinbedachten Flammenfenstern. — *St. Madeleine* zu Troyes mit herrlichen Schmucktheilen (s. Inneransicht im Art. *Flamboyantstyl.*) — Kirche zu Lillebonne. Marienkapelle (*Chapelle de la Vierge*) in St. Jacques zu Dieppe. Kirchen von Carhaix, Châteauneuf du Faon, Folgoet, Hennebon, Landivisian, La Roche und Loc-Ronan in der Bretagne. Bischofskirche zu Chambery in Savoyen, als Franziskanerkirche um 1430 erbaut. — Der südliche Thurm der Rouener Domfasade, 1485 bis 1507. — Der Portalbau des Rouener Domes, 1509 bis 1530. — Der Thurm zu Rhodez, zierlich bunt 1510 erbaut. — Kathedrale zu Brou in Burgund, 1511 bis 1531, ein besonders karakteristisches Beispiel für die Entartung der französischen Gothik. Den Styl „in seinen letzten Zügen" zeigen ferner *St. Maclou* zu Rouen (1512) und der nördliche Domthurm zu Chartres (1514), der mit aller Brillanz der Spätgothik flunkert. — Als seltsame Epigonin der Gothik bleibt die Kathedrale zu Orleans erwähnenswerth, welche in die Zeit von 1601 — 1790 fällt und das merkwürdige Zeugniss ablegt, dass man in dieser traurigen Periode der Geschmacksversunkenheit doch noch eine treue, wenn auch nüchterne Nachbildung der gothischen Baumuster zu bewerkstelligen vermochte.

Eine Sonderart von Gebäuden zeigt sich uns in den sogenannten *Reliquiaires* (Beinhäusern), welche nur in Frankreich zu so glänzender architektonischer Ausbildung gekommen sind. Sie stellen sich meist als vierseitige, mit Stabwerk etc. reich verzierte Kapellen dar. Man nennt beispielsweise das Beinhaus zu Plestin aus dem 15. Jahrh.

Von gothischen Kreuzgängen ist vorzüglich bemerkenswerth der schöne neben der Kathedrale zu Bayonne an der spanischen Grenze. Beachtung verdient auch der Kreuzgang des Klosters neben der Kirche *St. Trophime* zu Arles. Zwei Seiten dieses Ganges sind noch im Rundbogenstyl aufgeführt; die zwei Seiten hingegen, welche sich zum Theil an die 1152 erbaute Kirche anschliessen, sind spitzfenstrig und tragen hohe Kreuzgewölbe.

Glänzende Beispiele französischer Profangothik bieten sich aus dem 14. und 15. Jahrh. Avignon rühmt sich seiner schönen gothischen Stadtmauern von gelben Quadern, mit viereckten Zinnen und vielen blinden Spitzbogenthüren, und weist noch den spitzgewölbten Eingang der frühern päpstlichen Burg auf, der schöne Zinnen und einfachen Altan hat. St. Quentin besitzt aus dem 14. Jahrh. noch sein Stadthaus. Aus dems. Jahrh. sind auch noch Schlösser wolerhalten, z. B. das reichausgeschmückte Schloss Josselin in der Bretagne. (Eine schön gezeichnete Ansicht desselben gibt die Lithografie von Vauzelle.) Vom Palaste von Gaillon finden sich wenigstens noch Reste. (S. die Steinzeichnung von Vauzelle nach der Aufnahme durch Leger in dem vortrefflichen Werke: *L'ancienne France.*) Aus dem Anfange des 15. Jahrh. datirt das Stadthaus zu Douay, wovon Jacottet eine schön lithografirte Ansicht gegeben hat. Ferner gehören gedachtem Jahrh. an: der erzbischöfliche Hof zu Evreux (s. das sehr schöne Steinblatt nach Lemaitre's Zeichnung in der *anc. France*), das Haus Bailli zu Luxeil in der Franche Comté (schön von Douzats gez. und lithogr. in dems. Werke), das reich ausgeschmückte Schloss Meillan in Berry (eins der schönsten Privatgebäude des Mittelalters, wonach Vauzelle ein meisterhaftes Blatt in gen. Werke geliefert hat), der Hof des Hôtel de Cluny und das gothische Haus in der Rue des Bourdonnaies zu Paris, der Justizpalast und das Hôtel de Bourgtherould zu Rouen (zwei der prächtigsten Beispiele spätgermanischer Palast-

Ansicht gegeben hat. Ferner gehören gedachtem Jahrh. an: der erzbischöfliche Hof zu Evreux (s. das sehr schöne Steinblatt nach Lemaître's Zeichnung in der *anc. France*), das Haus Bailli zu Luxeil in der Franche Comté (schön von Douzats gez. und lithogr. in dems. Werke), das reich ausgeschmückte Schloss Meillan in Berry (eins der schönsten Privatgebäude des Mittelalters, wonach Vauzelle ein meisterhaftes Blatt in gen. Werke geliefert hat), der Hof des Hôtel de Cluny und das gothische Haus in der Rue des Bourdonnaies zu Paris, der Justizpalast und das Hôtel de Bourgtherould zu Rouen (zwei der prächtigsten Beispiele spätgermanischer Palast-

baukunst), das Schloss *Fontaine le Henri* bei Caën, das Haus des *Jacques Coeur* zu Bourges und das Schloss von Nantes.

Ein nicht unwichtiger Aufsatz von Verneilh: *Origine française de l'architecture ogivale**), welcher mehre Bände der Didronschen *Annales archéologiques* durchläuft, weist die Frankreich gebührende Priorität im Spitzbogenstyl nach, setzt die Hauptentwicklungsepoche in die Jahre 1150—1180 und stellt über die Verbreitung dieses französisch-gothischen Styles folgende zum Theil wenig bekannte Data zusammen:

1174. Neubau des Domes von Canterbury, des ältesten englischen Spitzbogenbaues, durch Willelmus von Sens, der in einem Concurs über die Architekten verschiedner Länder gesiegt hatte.

1263—1278 wird die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal durch einen aus Paris gekommenen Baumeister erbaut, und zwar auf Verlangen des Dechanten „*opere francigeno*" d. i. in gothischem Style. (Die chronikalische, für gleichzeitig zu erachtende Notiz darüber hat Verneilh bei Dusommerard: *les arts au Moyen Age, archit. chap. V. p.* 35. abgedruckt gefunden; vergl. übrigens unsre Mittheilung im weiter unten folgenden Abschnitte über Deutschland.)

1287 reist Pierre Bonneuil mit zehn Gefährten von Paris nach Upsala, um den dortigen Dom zu bauen.

1343 gründet Matthias von Arras den Dom zu Prag. (Daran schliesst Verneilh die leichtfertige Notiz, dass auch Peter Arler, der den Prager Dom 1386 vollendete, ein Franzose gewesen sei; er lässt diesen Meister, der ein Sohn des in Bologna angesiedelten Heinrich Arler aus Schwäbisch-Gmünd war, in Boulogne geboren werden, wofür er Bologne (Bologna) hätte schreiben müssen, um das Richtige zu sagen.)

1386 soll Filipp Bonaventura aus Paris der erste Architekt des Domes zu Mailand gewesen sein, derselbe habe jedoch sammt seinen französischen Gehilfen einer Intrike weichen müssen. (!)

1390 soll der Franzose Hardouin (Arduin) San Petronio in Bologna begonnen haben. (?)

1422 begann Jean Amel aus Boulogne (Johann Amelius) den Dombau zu Antwerpen.

„Allerdings", schreibt Verneilh, „hätten sich die Dinge schon im 14. Jahrh. geändert, denn als die Bürgerkriege Frankreich schwächten, seien die deutschen Baumeister aufgekommen, da habe ein Kölner die Domthürme zu Burgos in Spanien und ein deutscher Meister den Dom zu Mailand gebaut."

England.

In gleicher Frühe wie in Frankreich, und nicht ganz ohne von dorther gekommenen Einfluss, entwickelte sich der Spitzbogenstyl in England, wo er alsbald eine sehr eigenthümliche, von der französischen Behandlungsart völlig abweichende Richtung nahm. Während die Franzosen meist an den rohen Grundformen des neugebornen Styles festhielten und über dem Streben nach prunkenden Massen die fleissigere Durchbildung der Bauformen vernachlässigten, gewahren wir hingegen bei den Engländern einen merkwürdigen Sinn für grosse Mannichfaltigkeit der Gliederung und Theilung der Formen, für hohe Zierlichkeit alles Schmuckwerks. Indess kam die Gothik auf britischem Boden, wenn wir einzelne Ausnahmen abrechnen, gleichwie in Frankreich zu keiner vollständig organischen Durchbildung, denn der Formenreichthum, womit die britischen Bauten des Spitzbogensystems geschmückt erscheinen, beruhte auf einem (schon im normannischen Uebergangsstyle hervortretenden) mehr oder minder willkürlichen Formenspiel, in das wesentlich nur ein trockner Schematismus den nöthigen Zusammenhang bringt. Die kirchlichen Hauptgebäude sind in der Regel von langer Streckung und infolge davon durchschnitten von zwei Querschiffen, wodurch der Wechsel der Grundformen wesentlich gesteigert wird. Gewöhnlich streckt sich an der Ostseite noch eine besondre Kapelle hinaus, die man Lady Chapel (Marienkapelle) nennt. Mag diese vorhanden sein oder nicht, so geschieht der Chorabschluss sehr selten polygonisch, indem die Ostseite in der Regel höchst nüchtern durch eine gradabgeschnittene Wand mit grossem Fenster abschliesst. Ein hoher, massiv quadratischer Thurm erhebt sich aus der Mitte des Kreuzes, da wo die Seitenarme das Hauptschiff durchschneiden. Gemeiniglich ist dieser ohne Dachspitze und flach, jedoch krönen alsdann die vier Eckpfeiler verzierte Spitzsäulchen; auch aus dem Geländer erheben sich zuweilen in der Mitte der vier Seiten

*) In der Debatte über das technische Wort *ogive* wird dessen erste Bedeutung „Strebepfeiler, *contrefort*" dargethan.

kleinere der Art. Das Portal oder der Haupteingang ist sehr niedrig und einfach gehalten, um dem darüber befindlichen grossen Fenster freien Platz zu lassen. Dieses nimmt meist die ganze Breite der Giebelseite kleinerer Kirchen ein und bei den grössern, welche zwei Seitenthürmchen haben, den Raum zwischen diesen. Ausnahmen finden indessen statt, so z. B. an der Kathedrale von Peterborough, wo die ganze Fasade eine hohe Vorhalle von drei offenen Bogen im Spitzbogenstyl bildet. In Deutschland oder Frankreich trifft man dagegen über dem Portal meist ein grosses rundes Fenster oder kleinere, die nebeneinander stehen. In den Formen der einzelnen Theile fällt in England der gedrückte Spitzbogen auf, der sowohl an Thüren als Fenstern häufig vorkommt; unangenehm ist diese Form, da sie mit den durchgängig in die Höhe strebenden Verhältnissen dieser Bauart nicht in Harmonie ist. Der obere Theil der grossen Fenster hat meist das Eigenthümliche, dass die senkrechten Linien vorherrschen und ihm dadurch das Ansehen von einem Geflechte geben. Eigen ist es auch, dass die Zinnen nicht nur auf gleiche Weise, wie bei den Burgen, an vielen Kirchen, sondern selbst da vorkommen, wo sie keinen Zweck haben und nur als Verzierungen dienen. Dieses ist selbst bei der berühmtesten Kirche Englands, der Kathedrale zu York der Fall. Von grosser Schönheit sind öfter die Eintheilungen der Gewölbe: fächerförmig breiten sich die Rippen von der Säule nach der Mitte der Gewölbe aus, wo sie von Kreisen durchschnitten werden und so bei den schönen, in der Mitte herabhängenden Verzierungen einen ganz eigenthümlichen, reichen Anblick gewähren.

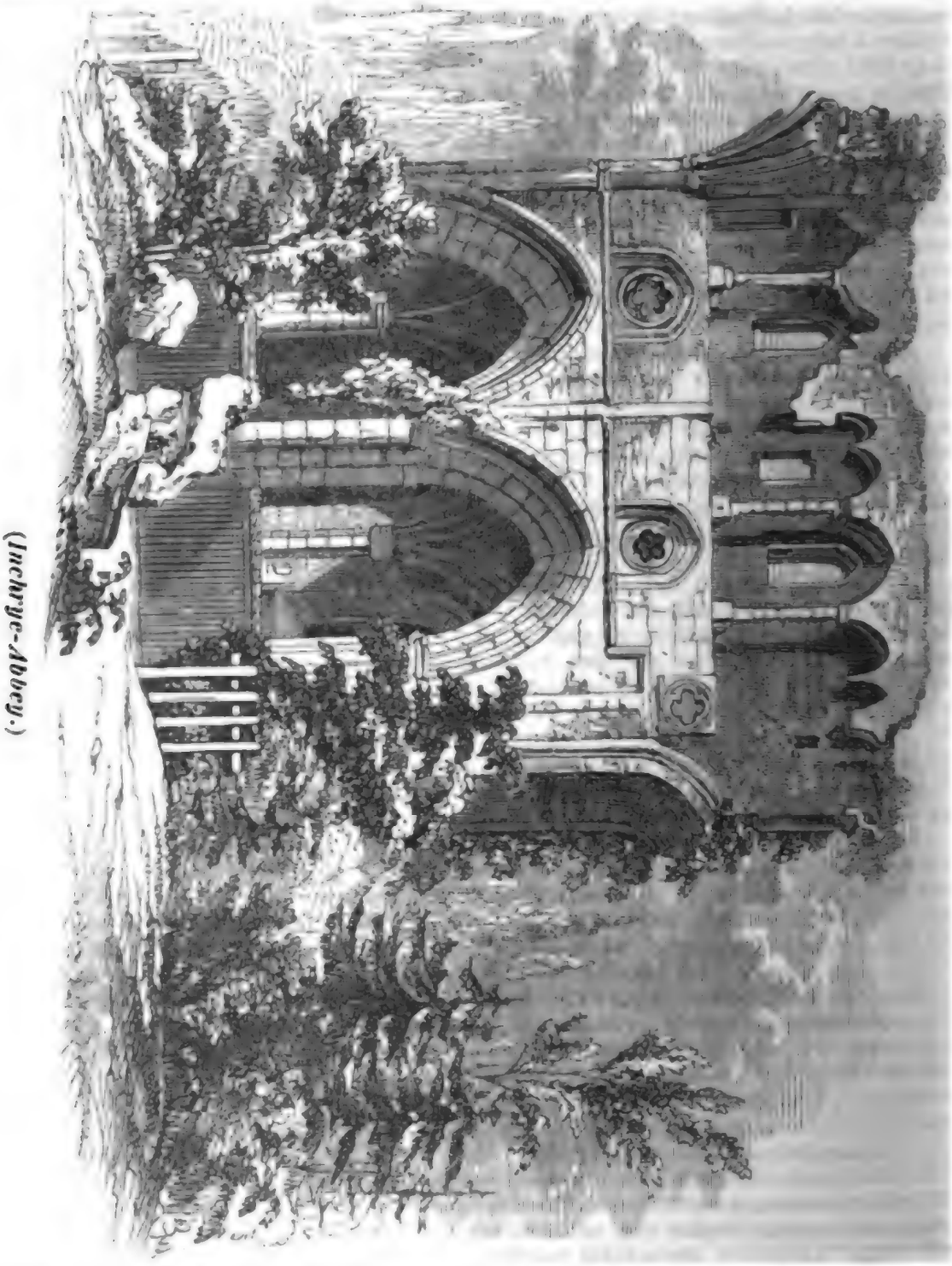
Eine reizende Stylfrische zeigen die Werke der englischen Gothik des 13. Jahrh., wie denn überhaupt ein Baustyl seine vorzüglichste Anmuth entfaltet, wenn man noch das naive Ringen und Streben in demselben wahrnimmt. Je mehr die Freiheit des Styles schwindet und die Sache vom Anfang bis Ende einem schon fertigen Systeme unterthan wird, um so kälter wird auch der Eindruck der Bauten bei allen sonstigen Vorzügen derselben. Die spätere Ausbildung oder vielmehr Ausartung des Spitzbogenstyles, wo die bogenförmigen Glieder öfter in geschwungene Linien übergehen und der Reichthum der Verzierungen vorherrscht, nennen die Engländer den *flowred style*.

In England, wo seit der Eroberung der Normannen keine Kriege mit fremder Hand zerstört haben, sind die Gebäude aller gothischen Perioden auf eine bewundernswürdige Weise erhalten. Es gibt nur Ruinen aus der gewaltsam richtenden Zeit Heinrichs des Achten über die sich auflehnenden Aebte. Seit achtzig Jahren etwa haben die Besten der Nation dem Studium dieser Monumente sich zugewandt. Die wolerhaltnen Archive waren dabei für die Zeitbestimmungen besonders ausgiebig. Und so ist es daselbst möglich, die chronologische Reihe in einer Reinheit zu verfolgen, wie es auf dem Continent bei den vielfachen Hemmungen während der Bauzeit, bei der her- und hinüberwirkenden Werkthätigkeit nicht ansässiger Gilden, bei den grossen Verwüstungen der letzten Jahrhunderte nicht möglich ist.

Es gibt ein vortreffliches Buch vom Architekten Thomas Rickman: *An Attempt to discriminate the styles of Architecture in England* (London, Longman, 4. Ausg. 1835), worin der gothischen Baukunst vier Perioden zugesprochen werden: *Norman style* bis zu Heinrich dem Zweiten 1189. *Early English style* bis zu Eduard dem Ersten 1307. *Decorated English style* bis zu Eduard dem Dritten 1377. *Perpendicular English style* bis 1600. Diese Eintheilung ist in England ziemlich allgemein angenommen, obschon feinere Kenner die von Rickman beschriebenen Hauptäste des gothischen Stammes noch reicher auszuzweigen verstehen möchten. Ein andres gutes Werk dieser Art ist das von John Britton: *A chronological history and graphic illustration of christian architecture in England, embracing a critical inquiry into the rise, progress and perfection of this species of Architecture etc. with an alphabetical list of Architects of the middle Ages etc.* (London 1827, 4. bei Longman und Co's.) Sodann ist empfehlenswerth das Werk von M. H. Bloxam über Englands alte Kirchenbaukunst, welches sich durch populären Vortrag und einen reichen Inhalt von Detailzeichnungen auszeichnet, die den verschiedensten Baudenkmalen Englands entnommen in einer Reihe von dritthalbhundert Figuren zum Belege der im Texte entwickelten Ansichten aufgeführt werden. Eine Uebertragung des Bloxamschen Werks nach dessen siebenter Auflage hat Dr. Emrich Henssimann in Pesth besorgt und unter dem Titel: „die mittelalterliche Kirchenbaukunst in England" zu Leipzig 1847 erscheinen lassen (in 8., mit schätzbarem Vorwort und Anmerkungen, nebst 56 Tafeln mit 215 Figuren). Ein vortreffliches Denkmälerwerk sind August Pugin's *Examples of gothic architecture, consisting of a series of plans, elevations, sections and details, selected from some of the most admired edifices in England, illustr. by E. J. Wilson.* Von dems. Pugin erschienen *Gothic ornaments selected from various*

buildings in England and France. Ein englisches Kunstwörterbuch über die Gothik, worin die altenglischen Ausdrucksweisen durchgehends auf Quellen nachgewiesen werden, hat man unter dem Titel: *A Glossary of terms used in Gothic Arch.* (Oxford 1840, third Ed.)

Als die wichtigsten Denkmale englischer Gothik werden bezeichnet: die Kathedrale zu Canterbury (östliche Hälfte, der noch romanische Formen mit den germanischen vermischt zeigende Chor etc. aus den Jahren 1174—1185, die westlichen



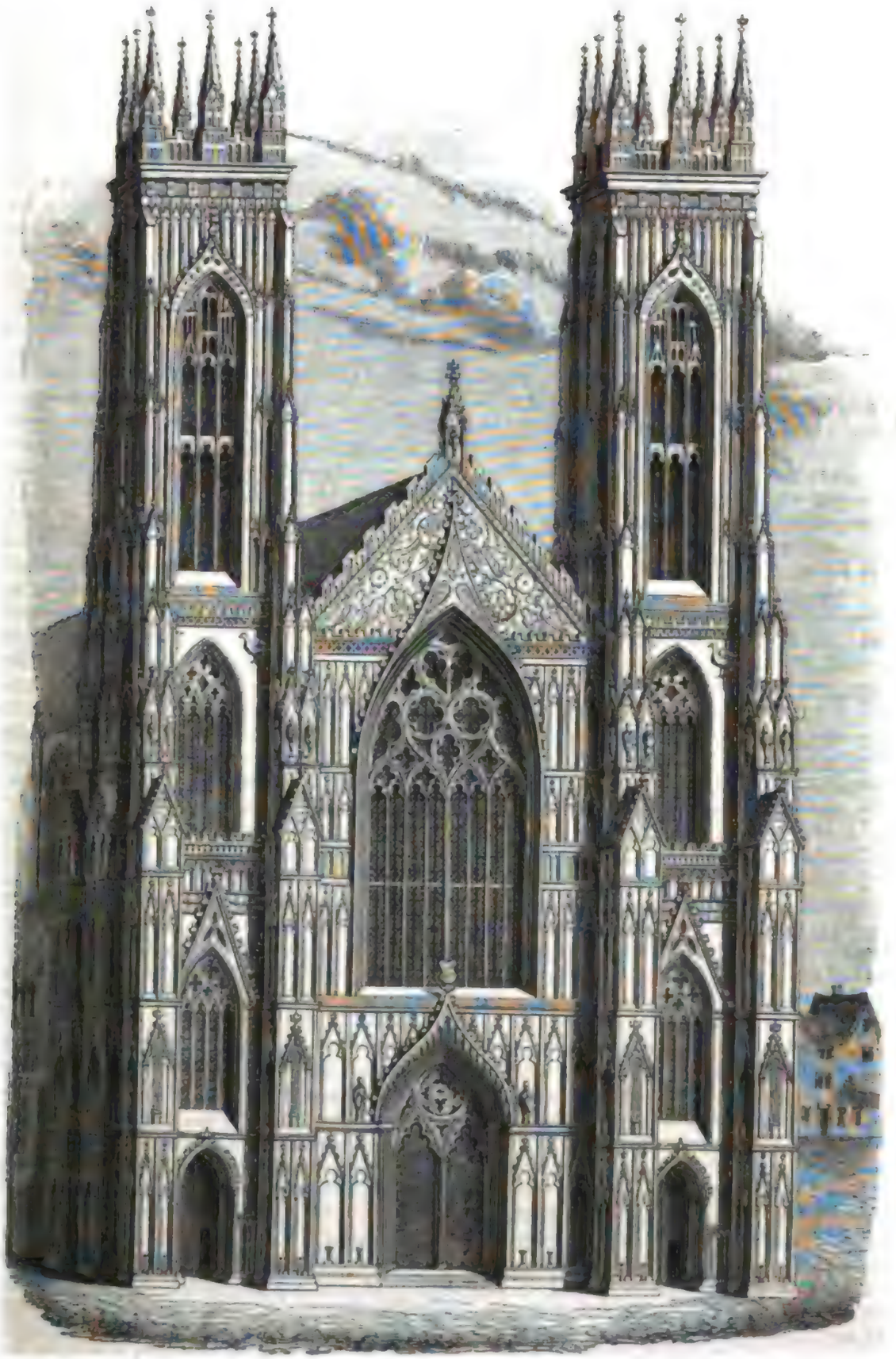
(Inchrye-Abbey.)

Theile seit 1376, s. die südwestliche Ansicht im Art. *Canterbury*); die Londner Templerkirche (1185—1240, Rundbau nach Art der Heiligengrabkirchen mit angefügtem rechtwinkligen Langhause von drei gleich hohen Schiffen, jener noch übergangsstylig, dieses hingegen in seiner ganzen Behandlungsweise ein sehr bezeichnendes Beispiel für die Eigenthümlichkeiten der englischen Frühgothik); die 1213 bis 1239 durch Bischof Joceline errichtete Westfronte der Kathedrale zu Wells, bedeutend durch die harmonische Anordnung ihres Schmuckwerks, mit Blindarkaden und

der Nordflügel aus den Jahren 1250—60); Chor der Elyer Kathedrale; die östlichen Theile des Domes zu Winchester; die Domfasade zu Peterborough; der Domthurm zu Chichester (vollendet 1244); das Kapitelhaus der Oxforder Kathedrale und die Wellser Bischofspalasthalle, welche letztre namentlich von ausserordentlicher Schönheit und Frische des Styles ist. In der Anordnung des Grundrisses nähert sich dem französischen System die im J. 1245 begonnene Westminsterabtei zu London, die seitens der Bildung des Einzelnen aber die englische Behandlung nicht verleugnet. (Die östlich angebaute Begräbnisskapelle Heinrichs des Siebenten ist ein Werk überschwänglichster Schmuckarchitektur der Spätgothik; der Oberbau der Westminsterthürme aber datirt gar erst aus der Zeit um 1700, ist jedoch immer noch in einer gewissen Nachahmung germanischer Formen ausgeführt.) Der grössere Theil der Lincolner Kathedrale zeigt im Mittelschiffe und in den Kreuzarmen noch ungetheilte lanzettförmige Fenster, ähnlich den Domfenstern zu Salisbury, während der Chor auffallend die imposanteren Formen der folgenden Epoche an sich trägt. Die Kath. zu Worcester gehört auch grösstentheils dem frühen Style an, abgesehn von den vielfach vorkommenden Abänderungen und Zugaben von späterem Datum. — Als interessante Ruinen englisch-gothischer Bauten des 13. Jahrh. sind anzuführen: die Kapellenreste des Schlosses Holyrood zu Edinburgh, die wunderschönen Abteireste von Melrose in der Grafschaft Roxburgh etc. etc. (Einen Theil der letztern geben wir abbildlich auf S. 427.) — In die Zeit von 1280 bis 1370 fallen die wesentlichen Theile der Exeter Kathedrale, die sich wie jene zu Salisbury als ein Ganzes aus einem Gusse darstellt, und zwar in einer gewissen strengern, doch von den englischen Grundprincipien sich nicht entfernenden Organisation des germanischen Bausystems. — Die edelste und reinste Durchbildung des englisch Gothischen findet man im Schiffe und Kapitelhause der Yorker Kathedrale, welche Theile aus den Jahre 1291 bis 1330 stammen; der Chor, erbaut 1361 bis 1405, ist wol reicher, aber auch willkürlicher und nüchterner in den Formen, und noch mehr trifft dies Urtel die Prachtfasade, welche von 1402 datirt (s. unsern Holzstich von Aloys Brunner). Georg Moller sagt bei Betrachtung dieser Kirche: „die Hauptformen derselben, der niedrige Dachgiebel und die flachen Thürme, gehören offenbar einer ursprünglich südlichen Bauart an; das ganze System der Verzierung ist dagegen nördlichen Ursprungs und steht mit jenen Hauptformen in offenbarem Widerspruch; der spitze Giebel, welcher das Mittelfenster krönt und in allen Verzierungen des ganzen Aufrisses sich wiederholt, harmonirt auf keine Weise mit dem flachen Giebel des Daches; ebensowenig Uebereinstimmung mit den übrigen Theilen des Gebäudes haben die Plateformen der Thürme, welche sich mit Pyramiden endigen mussten, da alle Thürmchen der Strebepfeiler diese pyramidale Form haben; alles dies zeigt die nicht sehr verständige Vermischung zweier ganz heterogener Baustyle und gibt für die Originalität der englischen Kirchenbauart um so weniger ein günstiges Vorurtheil, da zur Zeit der Erbauung der Kirche von York die deutschen Kirchen schon die vollkommenste Ausbildung der Kunst zeigen."

Die spätern Theile dieser Kathedrale führen uns hinüber in die Periode des aus den Schranken seiner Gesetzmässigkeit tretenden Styles, wo neben der Neigung zum Flachen und Breiten die buntspielige Schmückerei der Fenster und Gewölbe sich immer mehr geltendmacht, welches Streben endlich in der glänzendsten Ausbildung des Gewölbes seine höchste Befriedigung findet.

1306 bis 1332. Kathedrale zu Bristol, lediglich aus Chor und Querschiff bestehend, noch in ziemlich einfachen und gemessnen Formen erbaut. — Thurm der Marienkirche zu Oxford, der noch die schlanke achteckige Spitze über dem viereckigen Unterbau hat. (Die Kirche selbst fällt ins 15. Jahrh.) — 1322 bis 1328. Achteckbau immitten der Elyer Kathedrale. 1321 bis 1349 die schöne Marienkapelle ob dem Chore derselben Kirche. — Der schöne Domchor von Lichtfield. — 1367 bis 1405 der Dreischiffbau des Domes zu Winchester, besonders wegen seiner schönen reichverzierten Wölbung merkwürdig. Die Fenster haben die sonst öfter vorkommende Eigenheit, dass der Spitzbogen nicht mit ihm parallel laufenden Gliedern eingefasst ist, sondern dass die obere Einfassung eine durch ganz gerade, aneinander laufende Linien die Spitze eines stumpfen Winkels bildet, wodurch die Hauptform etwas Gedrücktes erhält. (Laut Kugler ist das Domschiff zu Winchester nicht eigentlich neugebaut worden, sondern durch eine merkwürdige Umwandlung vorhandner Bautheile romanischen Styles entstanden.) — 1373 bis 1395 der Thurm der Michaelskirche zu Coventry. Dies ausgezeichnete Monument verdankt man der Freigebigkeit zweier Brüder, Adam und William Botnor, welche in jedem Baujahre hundert Pfund dafür ausgaben. Der hohe Gipfel des Thurmes stammt indess aus späterer Zeit und wurde nicht vor 1432 begonnen. — 1376 ff. die in den Formen noch ziemlich



(*Kathedrale zu York.*)

der Nor-
lichen
der Dc
Kath-
ausr
ris-
s
F

la
etwa
lich ne
Bautheile romanischen Styles entstanden.) — 1373 bis 1395 der Thurm der Michaelskirche zu Coventry. Dies ausgezeichnete Monument verdankt man der Freigebigkeit zweier Brüder, Adam und William Botnor, welche in jedem Baujahre hundert Pfund dafür ausgaben. Der hohe Gipfel des Thurmes stammt indess aus späterer Zeit und wurde nicht vor 1432 begonnen. — 1376 ff. die in den Formen noch ziemlich

einfach und gemessen erscheinenden Westtheile des Domes zu Canterbury. — 1381 der Kreuzgang der Kath. zu Gloucester. Dieser bietet ein frühes Beispiel von der sehr reichen Gewölbart, die aus hängenden mit geblättertem halbhervortretendem Rippenwerke verzierten Halbkegeln besteht und wegen ihrer Aehnlichkeit mit einem ausgebreiteten Fächer als „Fächergewölbe" bezeichnet wird. — 1397 bis 1399 Wiederaufbau oder Erneuerung der Westminsterhalle unter König Richard II. Man rühmt die gewölbte Eingangshalle, deren Fronte über dem Bogen gerad geschlossen ist; die Ecken sind mit Vierblatt gefüllt, darin Schilde und andres Reliefwerk angebracht sind. Das grosse Fenster über dem Eingange und das der Westseite ist durch Stäbe in Abtheilungen gesondert, welche von einem horizontalen Stabe durchschnitten werden. Das Holzdach mit höherem Giebel als die gewöhnlichen dieser Periode ist bemerkenswerth wegen seiner kunstvollen Construktion. Die Zwischenräume zwischen den Spannriegeln, Biegen und Sparren sind mit Schnitzwerk verziert, und im Ganzen ist dies Dach vielleicht das älteste aus der Epoche des blühenden oder nach englischem Sonderausdruck „perpendikulären" Styles. — 1398: die Kapelle zu Knowle in Warwickshire, ein einfacher, ganz von einem Privaten, dem Lincolner Canonicus Walter Cooke, aufgeführter Bau, der durchaus im Style dieser Epoche gehalten ist und aus einem mit Feldern verzierten Thurme an der Westseite, drei Schiffen und einem Chore besteht. Im Aeussern ist die Trennung des Chores vom Mittelschiffe durch eine etwas niederere Gallerie des Chores, als die des Schiffes ist, hervorgehoben. Diese Gallerie entzieht das niedere Dach dem Anblicke. Der Chor hat dieselbe Länge wie das Schiff (die Kapelle ging gleich nach ihrer Errichtung an ein Collegium über), die Maurerarbeit an der Kapelle selbst ist durchweg einfach und ohne Felderverzierung. — 1405: die Skirlawkapelle in Yorkshire, erbaut vom Bischof Skirlaw, aus einem Thurme im Westen, einem Schiffe und dem Chore bestehend. Im Aeussern sind die beiden letztern Theile nicht gesondert, wogegen sich im Innern ein Schirm dazwischen befindet. Der Thurm hat diagonal gestellte Streben mit Schlussvialen, ähnliche Vialen steigen aus der Mitte der Brustlehne an jeder Seite auf; an der Westseite hat der Thurm im Untergestocke ein grosses Fenster, darüber eine Nische mit Baldachin für eine Statue, und an jeder Seite des Stockwerks für das Glockenhaus befindet sich ein Doppelfenster, das auch horizontal getheilt ist; jeder Fenstergiebel hat perpendikuläre Stabdurchbrechungen, was sehr gewöhnlich ist; von eigenthümlicher Zeichnung aber ist die durchbrochene Thurmgallerie. Die Kapelle wird durch einfache Spitzbogenfenster mit perpendikulärer Stabverzierung in den Giebeln beleuchtet, und zwischen den Fenstern befinden sich einfache Streben von drei Stockwerken, die durch Abdachungen verbunden sind; oben steigt eine Viale über die Gallerie empor; diese ist einfach und hat ein horizontales Ueberschlaggesims unter sich; das Dach ist von unten nicht zu sehen, und dieser Umstand sowie die Horizontale der Gallerie schaden dem Eindrucke, den das Gebäude sonst machen würde. An der Nordseite des Chors ist die Sakristei angebracht, die gewöhnlich an dieser Stelle und nur als Ausnahme in der Kirche zu Compton in Warwickshire an der Südseite steht. — 1412: Kirche zu Catterick in Yorkshire. — 1422 die von Thomas West, Lord de Warr, gegründete Collegiatkirche zu Manchester, ein grosses aber einfaches Gebäude des blühenden Styles, bestehend aus einem Thurme, drei Schiffen und einem Chore mit Umgang, einem Kapitelhause und mehren dem Chor angehängten Kapellen. — 1435: Wiederaufbau der jetzigen Collegiatkirche zu Fotheringhay in der Grafschaft Northampton. — Kapelle des Merton-College zu Oxford, von einfach schöner Architektur, mit grossem Reichthum an grossen bemalten Glasfenstern. Prachtvoll ist das Nordfenster mit seinen vielen Einzelfiguren von Heiligen; es nimmt fast die ganze Breite der Vorhalle ein. Für England aber besonders merkwürdig ist das durch seine Verhältnisse und den Reichthum der Verzierung ausgezeichnet schöne Ostfenster, das „Katharinenradfenster" genannt. In Deutschland kommen solcherweis eingetheilte reiche und schöne Fenster öfter vor, doch in England soll es deren nur drei geben, wovon das hiesige das vorzüglichere ist. — 1441 bis 1530 die Kapelle des Kings-College zu Cambridge, das schönste Gebäude der englischen Gothik blühenden Styles. Der Grundplan bildet nur ein einfaches langes Viereck von 316 Fuss Länge auf 84 Fuss Breite. Das Aeussere zwar macht keinen Anspruch auf vorzügliche Pracht, — schlicht erheben sich die Strebepfeiler zwischen den breiten grossen Fenstern und endigen sich in eine verzierte Spitze; an den vier Ecken stehen Thürmchen, gleichfalls mit verzierter und zwar kuppelartiger Spitze gekrönt; über der niedern Thüre des Einganges nimmt den grössten Theil der Fasade ein grosses Fenster ein; desgleichen ist auch auf der Hinterseite ein schönes grosses Fenster. Doch grade diese sparsam, aber am rechten Orte geschmückte Einfachheit des Gebäudes und die ge-

diegne Ausführung in einem schönen gelblichen Sandsteine erfreuen und befriedigen schon beim Anblicke des Aeussern; tritt man aber in das Innere, welches ein einziges, 80 Fuss hohes Schiff bildet, das nur in der Mitte durch ein Gitter getrennt ist, so kann man nicht satt werden, den Reichthum und die Schönheit des harmonischen Ganzen und jeder aufs Sorgfältigste ausgeführten Einzelheit zu bewundern. Ein jeder einzelne Theil wächst und entwickelt sich wie nach einem inwohnenden Gesetze. Verfolgt das Auge vom Boden bis zum reichverzierten Gewölbe die verschiedenen Glieder, so zeigt sich bei aller Pracht doch eine so folgerichtig durchgeführte Einheit, ein so ausgezeichneter Sinn für das Schöne, dass in dieser Hinsicht die bis zur Ueberladung reichverzierte Heinrichskapelle in der Westminsterabtei beiweitem nachstehen muss. Besonders ist die sehr flach im Spitzbogen gewölbte Decke von vorzüglicher Schönheit in der fächerförmigen Eintheilung. Auch erfreut die Anordnung, dass im Chore die säulenförmigen Pilaster sich erst in einer gewissen Höhe von Tragsteinen aus erheben, um nicht, hinter den Chorstühlen verborgen, so zu sagen verloren zu gehen. Der Plan dieser herrlichen Kirche wird dem Baumeister *Cloos* zugeschrieben, dem unter Heinrich VI. die Oberleitung aller königlichen Bauten anvertraut war. Unter Heinrich VII. ward die Kapelle vollendet und Heinrich VIII. schmückte sie reichlich besonders durch die schönen Glasfenster aus. (Im Testamente Heinrichs VI. vom J. 1447 finden wir specielle Anordnungen für die Kings-College-Chapell zu Cambridge, und nicht weniger denn fünf aufbewahrte Verträge, der frühste vom J. 1513, der jüngste vom J. 1527, enthalten Contrakte über die Ausführung verschiedener Theile dieses berühmten Baues.) — Nach 1446: die Crosby-Halle zu London mit kunstreich ausgebildetem Sprengwerk, dessen Balken und Füllungen in den Formen der glänzenden Schmuckgothik behandelt sind. — 1450: Herrichtung der Beauchampkapelle und der Marienkirche in Warwick. Die Streben der Kapelle haben einen ungewöhnlichen Vorsprung aus der Hauptmauer und sind zu dem Zwecke so construirt, um den Seitendruck der Gewölbe aushalten zu können, doch wird ihr schwerfälliges Ansehn durch zahlreiche Felderverzierung leichter gemacht. (Streben mit Felderschmuck findet man z. B. auch an der St. Neotskirche in Huntingdonshire, am New-College zu Oxford, an den Ecken der Westseite von St. Laurentius zu Evesham etc.) — 1473: Magdalene-College zu Oxford. Es hat besonders in seinem geräumigen Hofe noch ganz sein alterthümliches Ansehn. Einen eigenthümlichen Reiz erhält dieser durch die ringsum auf Strebepfeilern stehenden, ehedem bemalten Figuren sinnbildlicher Art. Ausserdem ist in diesem College bemerkenswerth die schöne Kapelle mit ihrem Thurme. — 1482. Vollendungsjahr der Halle des Elthamer Palastes bei London, von welcher dasselbe gilt, was oben bei der Londner Crosby-Halle bemerkt worden. — Georgenkapelle in Windsor-Castle, eins der ausgezeichnetsten Gebäude des reichen Schmuckstyles, schon unter Eduard III. gegründet, doch späterhin, besonders unter Heinrich VIII., sehr erweitert und verschönert. — 1500 bis 1515, Bauzeit der Thurmspitze der Kirche zu Louth in Lincolnshire. Diese in den Baurechnungen *broach* (Bratspiess) genannte Spitze wurde geraume Zeit nach dem ursprünglichen Bau aufgesetzt; sie hat an den Kanten aufsteigende Blumen und kostete in Allem 305 *L.* 7 *s.* 4 *d.* — Aus dem J. 1500 datiren auch die Pläne des Bischofs King zum Wiederaufbau der Abteikirche zu Bath. Nach Kings Tode ward der Bau von den Prioren Bird und Hollowaye fortgesetzt; doch war die Kirche, als das Kloster im J. 1539 übergeben wurde, noch nicht beendigt. Sie zeigt einen augenscheinlichen Rückschritt der Baukunst; ihre Details sinken auf den Nullpunkt der Güte, die Ausführung ist grob, die Fensterdurchbrechungen sind abscheulich, viele Giebel haben nicht einmal das Blattwerk, und das Ganze mit seinen breitgesperrten Verhältnissen gähnt uns an wie die versteinerte Langweiligkeit. Am Ostende jedes Seitenschiffes ist eine Vorhalle, welche seltene Anordnung sich an der Congresburykirche in Sommersetshire und an der Kirche zu Hillesden wiederholt. — Das direkteste Gegentheil eines solchen Nüchternheitsbaues ist die prachtvolle Heinrichskapelle an der Westminsterabtei zu London, ein Gruftkapellenbau, wozu Heinrich VII. im J. 1502 den Grund legte und wofür derselbe in seinem letzten Willen vom J. 1509 noch mehre die Beendigung betreffende Anordnungen gab. Diese erst unter Heinrich VIII. fertig gewordne Begräbnisskapelle ist berühmt als das reichste und üppigste Beispiel englischer Prunkgothik; sie ist innerlich und äusserlich ganz bedeckt mit Felderverzierung, Nischen, Statuen, heraldischen Devisen und andern Schmückereien. — Um 1507 fällt der Bau der St. Neotskirche in Huntingdonshire, eine schmucke Gemeindekirche, welche aus einem felder- und pfeilerverzierten Thurme, drei Schiffen, einem Chore und zwei an die Seitenschiffe sich anschliessenden Kantoreikapellen besteht. — Eins der vollkommensten Beispiele aus der Spätzeit der kirchlichen Gothik Englands bietet

im Kleinen die Kirche zu Whiston in Northamptonshire, erbaut von der Familie Catesby. Sie hat einen Thurm, um welchen Vierblatt und andres Ornament läuft und der in Vialen an den Ecken ausgeht; das Mittelschiff wird von den Seitenschiffen durch Bögen in rechtwinckligе Abtheilungen geschieden, in den Ecken befindet sich Blattwerkverzierung; im hohen Kreuze sind keine Fenster und die Fenster der Seitenschiffe und des Chores haben stumpfe aus vier Mittelpunkten beschriebene Bögen. Das Holzdach ist ein gutes Beispiel aus dieser Zeit. — Endlich muss als ein Kleinod der brillanten Spätgothik die Halle des Christ-Church-College zu Oxford vom J. 1529 in Erwähnung kommen. Diese elegante, vom Kardinal Wolsey errichtete Halle hat zierliches Sprengwerk und vor sich ein Treppenhaus, in dessen Mitte die reichgeschmückte Wölbung durch eine einzige Säule unterstützt wird, die sich in ihren Rippen schirmartig darüber verbreitet und durch andre durchkreuzende Linien und Ornamente der Gothik einen überaus reichen und schönen Anblick gewährt.

Die Reformation setzte der Lust am Kirchenbau für einige Zeit Grenzen, und die Einführung der aus den klassischen Ordnungen gebildeten sogen. Renaissanceformen, die man mit gothischen Formen und Details untermengte, führten zu jenem Verfalle, der die spätere Zeit des 16. Jahrh. karakterisirt.

Die Burgen des Mittelalters in England, sowie auch die alten Häuser sind denen in Deutschland sehr ähnlich; nur die mehr gruppenweis zusammengestellten Fenster, sowie auch die Erker in der Mitte der Gebäude mit vielen nebeneinander stehenden Fenstern haben öfter etwas Eigenthümliches. Auch fallen die Wohnhäuser, mit Ausnahme einiger Schlösser, durch ihre Kleinheit und Einförmigkeit auf. Aber die Engländer haben die mittelalterliche Bauart bei ihren Häusern nie ganz aufgegeben und seit einem Jahrhundert durch Erbauung grosser Schlösser und vieler Landsitze in diesem Style, denselben mit neuer Liebe gepflegt. Die grossartigste Gelegenheit für Wiederaufnahme der gothischen Palastarchitektur ergab sich beim Neubau der Parlamentshäuser zu London. Dieser bewundernswürdig von Mr. Barry durchgeführte Riesenbau trägt das Gepräge derjenigen Gattung des Germanischen, die in England am Volksthümlichsten geworden ist; er zeigt den Tudorstyl in seiner reichsten Ausbildung und Blüte, jenen den gedrücktesten Schweifbogen aufweisenden Prachtstyl, der sich um Mitte des 15. Jahrh. auf englischem Boden entwickelt und in den ersten Decennien des 16. Jahrh. unter Heinrich VII. und VIII. seinen üppigsten Glanz entfaltet hat. Man that hier wohl, diesen mit den geschichtlichen Erinnrungen des Landes verwachsenen Styl zu wählen, der unleugbar viel Eigenthümliches und Schönes hat und sich besonders noch dadurch empfiehlt, dass er der bildwerklichen Ausschmückung bedeutenden Spielraum lässt und herrliche Flächen darbietet. Ein andrer erfreulicher Grossbau ähnlichen Styles sind die von R. S. Pope angegebenen New-Law-Courts zu Bristol, deren reiche und geschmackvolle Architektur den Londner Parlamentshäusern wol nichts nachgibt. — Auch die edlere kirchliche Gothik ist in England neu zu Ehren gekommen, besonders durch die Bemühungen Pugin's. Es wird hier nur an Bauten erinnert wie die katholischen Kirchen zu Manchester und Lambeth, die jüngst geweihte Katholika zu London, die neue Kathedrale von St. John in Newfoundland, im *early English* nach den Zeichnungen des Mr. George S. Scott errichtet etc. etc.

Deutschland.

Die deutschen Lande empfingen den Spitzbogenstyl in einem gewissen Grade der Ausbildung aus Frankreich. Er trat in Deutschland plötzlich und unvermittelt neben die Werke des romanischen Styles, erweckte in seiner jungfräulichen Frische ein neues Leben und Schaffen und umgestaltete sich rasch zu einem deutschen Architekturstyle. Es war um Mitte des 13. Jahrh., als das Spitzbogensystem in Deutschland allgemein zu werden begann.

Man vereinigt sich immer mehr in der Ueberzeugung, dass die Bauwerke des sogen. Uebergangsstyles, weit entfernt eine allmälige, etwa gar schon im 10. und 11. Jahrh. anhebende Hinüberleitung zu der spätern Gothik zu bilden, vielmehr zu einer so späten Zeit entstanden sein müssen, wo theils im Auslande, theils aber auch im Inlande bereits vollständige Beispiele des gothischen Styles vorhanden waren, von welchen man, zumal da wo das Bauwesen noch ganz in den Händen der meist conservativen Geistlichkeit beruhte, dies oder jenes Einzelne entlehnte, um dadurch dem erstorbenen Romanismus wieder Leben zu geben. Diese Periode, wo das Romanische in Deutschland sich mit gothischen Elementen neu zu beleben wusste, wo zum Theil schon aber auch völlig strenggermanische Gebäude von Denen, die einem entschiednen Fortschritte huldigten, aufgeführt wurden, dürfte in manchen, besonders den nördlichen Gegenden wol das ganze 13. Jahrh. umfassen. Desshalb scheint es

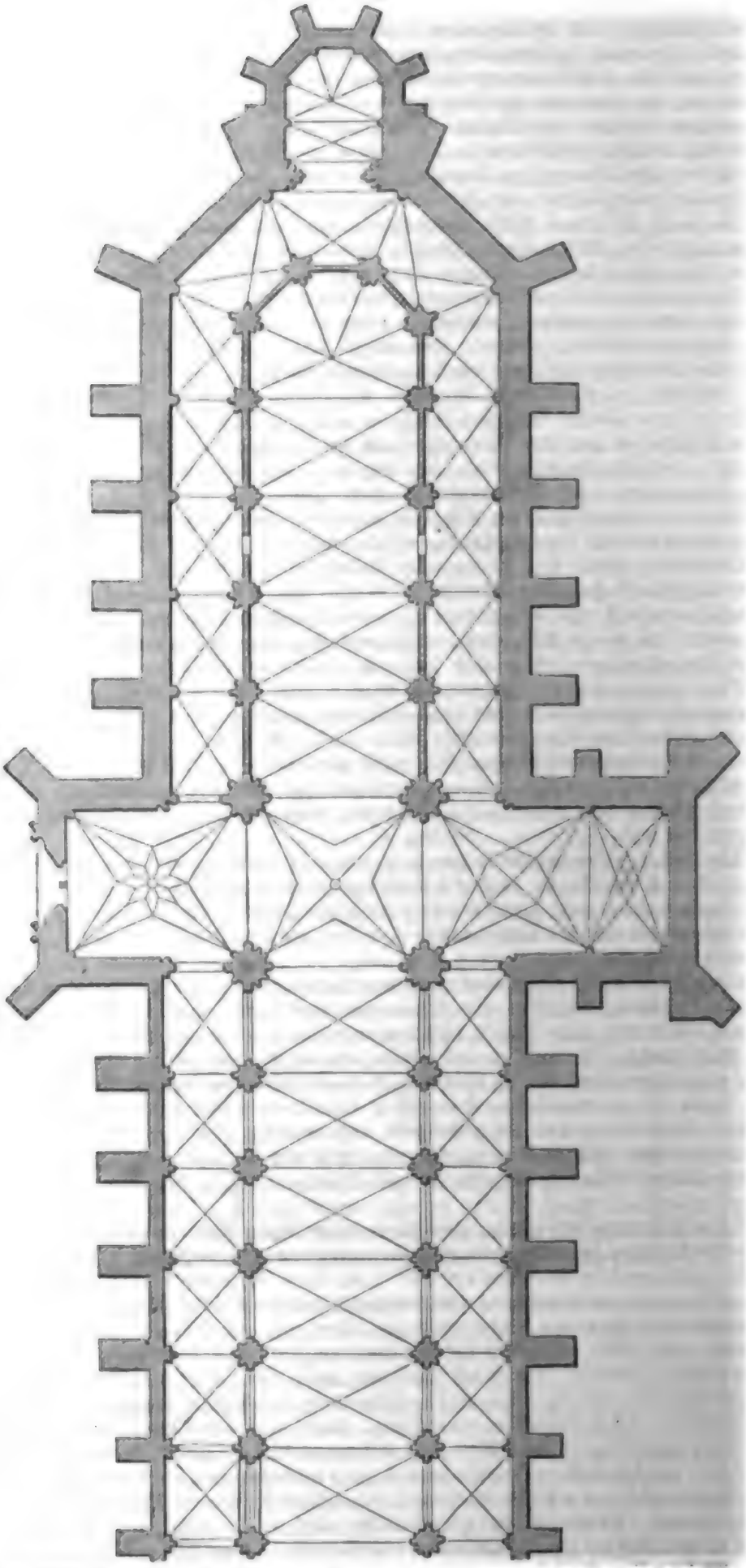
immer der Prüfung vom artistischen Standpunkte aus werth zu sein, ob nicht solche Gebäude wie die Dome zu Bamberg, Merseburg und Naumburg, die zwar im 11. Jahrh. gegründet wurden, nach der gewöhnlichen, durch historische Zeugnisse indess nicht unterstützten Annahme um den Schluss des 12. oder im Beginn des 13. Jahrh. in ihrer gegenwärtigen Gestalt errichtet worden sein sollen, vielmehr erst dem weitern Verlaufe des 13. Jahrh. angehören? Urkundlichen Nachrichten gemäss wurde für die „*restauratio*" des Domes zu Bamberg (s. Lang: Regesten III. S. 437) und für die „*reaedificatio*" des Domes zu Merseburg (s. Neue Mittheil. des Thüringisch-Sächs. Vereins VI. 4. S. 76) im J. 1274 gesammelt, und zu Naumburg war man im J. 1249 auf Vollendung des Dombaues bedacht, wobei gewöhnlich, und wie es scheint mit Recht, auf das Westchor des Domes Bezug genommen wird, welches im frühgermanischen Style gebaut ist, nicht unwahrscheinlich indess eine fast direkte Fortsetzung des romanischen Langhauses, natürlich aber unter den Händen andrer und vielleicht fremder Bauleute bildet. (Vergl. Kunstblatt 1844, Nr. 52.) Beiläufig wird bemerkt, dass um die damalige Zeit ein einflussreiches Mitglied des Naumburger Domkapitels in Paris studirte (s. *Sagittarii historia bipartita Eccardi II. rec. Buder.* S. 77), welche Notiz zwar nichts Sicheres schliessen lässt, aber doch der Vermuthung französischen Einflusses auf den Westchorbau zu Naumburg einigen Raum gibt. Vergl. Otte's Mitth. im Kunstblatte 1847, Nr. 29, die „Uebersiedelung des gothischen Baustyls aus Frankreich nach Deutschland" betreffend.

An dem 1207 gegründeten Chore des Magdeburger Domes mit seinem Kapellenkranze besitzt Deutschland wol das älteste Beispiel vom primitiven französischen Kathedralstyle. Der Baumeister kannte offenbar das neue französische System, wusste jedoch in eigenthümlicher Weise das altherkömmlich Einheimische mit dem in der Fremde Neugeschaffenen zu verschmelzen. So enthalten die Details ein Gemisch alter und neuer Elemente, während die Grundconstruktion bereits das germanische Strebepfeilersystem sich beinahe völlig zu eigen gemacht hat, und daher ist es gewiss auch ganz richtig, wenn Prof. Kugler, der gewöhnlichen Ansicht entgegen, wonach das Magdeburger Domchor den romanischen Bauten beigezählt wird, in der deutschen Vierteljahrschrift (1842. Heft 3. S. 277) dasselbe gradezu als „ein gothisches, doch stark mit romanischen Formen versetztes Gebäude" bezeichnet, in eigenthümlichem Gegensatze zu den meisten andern Bauwerken der Uebergangsperiode, die man nur als romanische Gebäude, versetzt mit germanischen Elementen, klassificiren kann.

Der Einfluss des französisch-germanischen Systems zeigt sich ferner in der Kirche zu Ruffach im Elsass, in der Liebfrauenkirche zu Trier, in der Anlage des Kölner Domes und der Altenberger Abteikirche, in der Fasade des Strassburger Münsters, in der Choranlage der Prager Veitskirche und der Gmünder Heiligkreuzkirche etc. etc.

Eben weil die Deutschen das in seinen Grundzügen bereits feststehende System überliefert bekamen, konnten sie schon von vornherein auf die vollkommnere Ausbildung desselben ihr Augenmerk richten, und sie waren um so berufener zur vollen edeln Durchbildung des Spitzbogensystems, da sie in den letzten Bauten romanischer Art schon eine hohe Stufe im stylistisch Schönen erstiegen hatten. Es thut uns keinen Abbruch, dass der germanische Baustyl in Frankreich und England etwas früher als bei uns zur Entfaltung und allgemeinen Anwendung gekommen ist; unsre Vorvordern errangen den höhern Ruhm, diesem Style die Vollendung gegeben und ihn mit Freiheit des künstlerischen Geistes in verschiedenartigen Richtungen durchgebildet zu haben.

Die Entwicklungsvollendung des deutschen Styls fällt in den Zeitraum 1300 bis 1360. Die vielfältigen Bemühungen des vorangegangnen Jahrhunderts hatten für diese Periode das glänzendste Resultat erzielt. Um diese Zeit stellt sich uns ein deutsches Münster mit seinen tausend und abertausend grössern oder kleineren Einzeltheilen, die alle beherrscht sind von einer einzigen Idee, als ein grosses Ganzes durchaus in Einem Gusse dar. Für grössere Kirchenbauten hat sich die Form des lateinischen Kreuzes geltendgemacht, während kleinere auch ohne Querschiff vorkommen. Der Chor ist entweder einfach oder auch mit einem niedrigen Umgange verbunden, an welchen sich zuweilen Kapellen anreihen. Meist hat der Chorschluss polygonische Form, seltner gradlinigen Abschluss. Das Langschiff ist entweder einschiffig oder in drei, selten in fünf Schiffe getheilt, und dann entweder so geordnet, dass das Mittelschiff die Nebenschiffe an Höhe überragt, oder dass Höhengleichheit der sämmtlichen Schiffe stattfindet. Dreischiffige Querschiffe sind in Deutschland nur am Kölner Dome und an der Danziger Marienkirche bekannt. Der Thurmbau, die Krone und der Stolz des Ganzen, bildet gewöhnlich die Westfasade und besteht bei Kathedralen



(*Grundriss der hohen Stiftskirche [Kathedrale] zu Halberstadt.*)

aus zwei Thürmen, bei Pfarrkirchen aus einem einzigen Thurme. Klosterkirchen entbehren meist dieser grössern Thurmbauten und nehmen mit Dachreitern oder sonstigen Nebenthürmchen vorlieb. — Auch das gesammte Innre des Münsterbaues, die untern Räume der Portalthürme nicht ausgeschlossen, bildet ein grosses Ganzes; Vorhallen, Schiffe und Chöre stehen untereinander in passendster harmonischer Verbindung. Dasselbe gilt denn auch von allen untergeordneten Bautheilen. Im Gegensatze zum griechischen Tempel mit seiner blos äussern Architektur, sehen wir an unsern Heiligthumen eine äussere, innere und obere, und die letztere, das Gewölbe nämlich, maasgebend für die Haltung der untern Substruktionen, welche die Last zu tragen haben. Aeussere Strebepfeiler sind sonach die Hauptträger des Ganzen. Um ihnen einen Druck nach der innern Seite, zur Begegnung der nach Aussen schieben-

(*Maaswerk eines Chorfensters des Erfurter Domes.*)

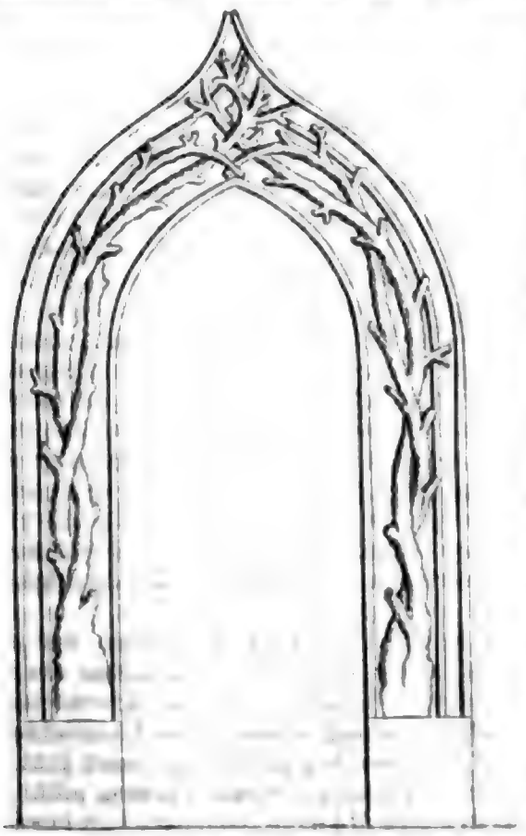
den Gewölbe zu geben, war ihre aufwärtssteigende Verjüngung nothwendig. Ihre Masse ist dann meist durch Maaswerk und Thürmchen belebt, zuletzt durch Ausspitzung in Thürme und Thurmbündel gekrönt, dieses Schmuckwerk aber so angeordnet, dass es erst in abgemessener Höhe beginnt und nach der Krönung hin an Reichthum und Leichtigkeit wächst. Am Körper grossartiger Kirchen sind mit diesen lothrechten Pfeilern Schwebestreben verbunden, welche dann an den Pfeilern der niedrigern Chor- und Schifftheile ihre Widerlagen finden und zur Unterstützung des höhern Mittelraumes sich nach diesem emporwölben, welche Anordnung die Anlage stärkerer lothrechter Pfeiler neben den Mittelschiffen umgeht und auch eine leichtere Masse in den Arkaden unter der Last des Mittelschiffs zulässt. — Zwischen die Strebepfeiler wird die Umfassung der Fenster eingespannt, die nach einem bestimmten

Gesetze der Einziehung durch Rundstäbchen, birnförmige Stäbe, Plättchen und Hohlkehlen belebt wird, neben den Pfeilern jede starre Mauer verdrängt, in der Mitte der Mauerdicke die geringste Weite hat und nach dem Innern der Kirche hin sich wieder in gleicher Behandlung wie nach Aussen erweitert. Die grosse Oeffnung der Fenster wird durch das Fenstergitter in Maaswerk architektonisch zerlegt, und dies in der Weise, dass sämmtliche Gliederungen des Maaswerkes mit den innersten Gliederungen der Fensterumfassung correspondiren. Ueber dem durch tiefe Hohlkehlen unterschnittenen Hauptgesimse läuft eine maaswerkdurchbrochene Gallerie hin, welche mit den obersten Thürmchen der Strebepfeiler, den sogen. Vialen, in Verbindung steht. Um die Füllungsmauer zwischen den Fenstern und dem Dachgesimse mit ihrer Starrheit und zugleich auch den zu horizontalen Abschluss mittels des Galleriewerks zu beseitigen, werden über den Fenstern der hohen Schiffe und Chöre Spitzgiebel mit Maaswerk, Pflanzen und Pflanzenkrone gegeben, welche gleichsam die Fensterarchitektur fortsetzen, die dahinter liegende Dachgallerie meist verdecken oder durchschneiden und so auch den Räumen zwischen den Pfeilern eine zugespitzte Krönung zuführen. — Eine verwandte Anordnung erhalten auch die Thurmbauten der Westseite, nur mit dem Unterschiede, dass in ihnen die Hauptpforten sich befinden, in bestimmter Höhe das Viereck des Thurmes in ein Achteck übergeht, über den abgezweigten Dreiecken sich besondre Thürme und Thurmbündel zu Spitzpyramiden entwickeln und ungefähr in der Höhe, wo diese letztern enden, auch das Oktogon mit einer Gallerie und Vialenkrönung sowie mit Spitzgiebeln über den obersten Fenstern schliesst. Hinter dieser Krönung erhebt sich zuletzt als Schluss des Thurmes die von Maaswerk durchbrochene achtseitige Pyramide, mit Pflanzen längs ihrer aufsteigenden acht Kanten hin, und einer einfachen oder doppelten Kreuzblume zur krönenden Schlusszier. Die Einschrägung der Portale ist wie die der Fenster durch abwechselnde Stäbchen, Hohlkehlen und Plättchen gegliedert, während die Architektur über den Portalen durch Giebel mit Maaswerk, Pflanzen und Krone einen zugespitzten Schluss gewinnt. — Das Innre der Kirche steht mit dem Aeussern in consequentester Verbindung. Die Fenster formen sich ganz so wie im Aeussern. Die Strebepfeiler treten zwischen den Fenstern ins Innre vor, doch nur in der Form eines halben, über Eck gestellten Quadrats, und sind zertheilt in drei Hauptstäbe und zwei geringere, die untereinander durch Plättchen und Hohlkehlen zu einem gemeinsamen (nach demselben Gesetz wie die Fensterumfassungen gegliederten) Körper verbunden erscheinen. Ueber den drei Hauptstäben sitzen die Längen- und Quergurte, und über den kleinern Zwischenstäben die schwächern Kreuzgurte des Gewölbes auf. Sie sind als eine fortlaufende Bewegung der lothrechten Pfeiler zu betrachten und nehmen in der Mitte der Kreuzgurte die Schlusssteine auf. Diese fortgesetzte Bewegung würde im Widerspruch stehen mit dem Begriff des romanischen Kapitells, daher statt dessen eine gemeinsame Blätterkrone um die Wendungen des Pfeilers umherläuft, welche nebst ihrem Kämpfergesims durch die zusammenhängende Masse der Pfeiler und Gurte gleichsam nur durchschnitten wird. Ist diese Behandlung für ein einschiffiges Bauwerk, oder auch bei Anordnung mehrer gleich hoher Schiffe, ausreichend, so wird sie nothwendig zusammengesetzter, sobald ein überhöhtes Mittelschiff in Anwendung kommt. Die freistehenden Pfeiler zwischen den Schiffen erhalten alsdann der auf ihr ruhenden Last des Mittelschiffs halber einen bedeutendern Umfang, sind vielfältiger gegliedert, und eine grössere Anzahl dieser Gliederungen ist oberhalb des Laubkranzes und Kämpfergesimses durch den Arkadenbogen fortgeführt, um die Fensterbrüstung des Mittelschiffs kräftig genug zu unterstützen. Diese Fensterbrüstung wird am Aeussern durch die Dächer der Nebenschiffe verdeckt, im Innern aber durch Maaswerk mit der Fensterarchitektur in Uebereinstimmung gebracht. Wieder nach dem Gesetze der Fensterumfassung, doch in viel zarteren Formen sind zuletzt die Gewölbgurte gegliedert.

Werfen wir daneben einen Blick auf die in die germanische Stylzeit fallenden Profanbauten, so finden wir, dass diese immer etwas später als die kirchliche Architektur ihre Ausbildung erreichten und auch nicht durchweg den Spitzbogen zur Anwendung brachten, da dieser an ihnen vielmehr mit der Horizontale, dem Rundbogen und Segment abwechselt, je nachdem die Innerräume mit einer dieser Formen am Besten übereinstimmen.

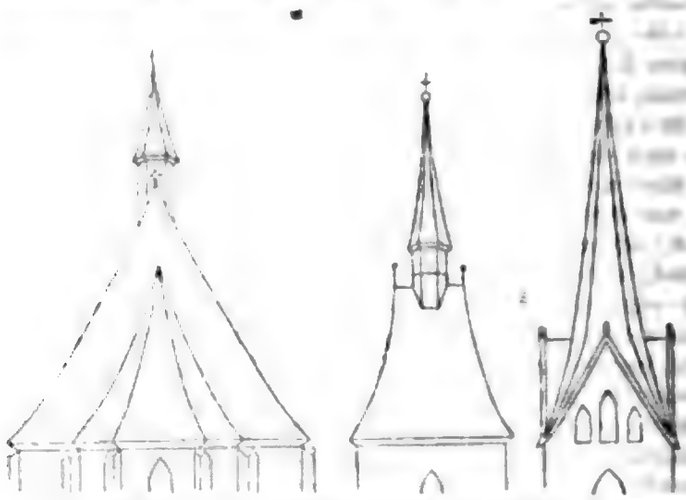
In der Spätzeit des deutschen Baustyles (1400 — 1500) verliert sich die Eleganz der Formen und die lebendige Bewegung aller Theile. Es tritt ein Streben nach Neuerungen im Style ein, was aber nur zur Verflachung der Formen und zur Disharmonie der Bautheile führt. Die hervorspringendste Eigenthümlichkeit der Kirchenbauten dieser Periode besteht darin, dass der Kirchenkörper, der überall zuwachsenden Gemeinde halber, fast immer drei gleich hohe Schiffe erhält, wodurch die

grössere Breite der Arkadenpfeiler beseitigt, eine freiere Bewegung besonders nach der Kanzel hin gewonnen und überhaupt die Wirkung des Innerraumes überaus begünstigt wird. Für das Aeussere hat die Höhengleichheit der Schiffe eine gemeinschaftliche Bedachung und massig hohe Strebepfeiler zur Folge. Im Gegensatz zu den Stiftskirchen haben diese Bauten geringere Länge und bedeutendere Breite, also einen gleichmässigen Raum um einen bestimmten Punkt herum, nämlich um den für die Gemeinde wichtigsten, die Kanzel. Die Pfeiler sind zu dieser Zeit insgemein weniger gegliedert, zuweilen sind sie nur platte Cylinder und fast immer entbehren sie der Pflanzenkrone und des Gesimses. Aus den Stäben der Pfeilergliederung wächst dann unmittelbar das Netzwerk der Gewölbe heraus, gleichwie Zweige sich zu theilen pflegen. Statt der einfachen Kreuzgewölbe machen sich mehr und mehr die Netzgewölbe geltend, wiewol sie selten völlig befriedigen, da sie einestheils zu gedrückt angelegt sind, anderntheils viele ihrer Graten unmittelbar in die Mauerflächen der Kirchenwände einspringen lassen, wodurch das Bedürfniss einer organischen Verbindung fühlbar wird. Die Fenstergitterung unterliegt meist ganz und gar den in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. aufgekommenen Fischblasenmustern, die man jedoch nur an wenigen Kirchen vortrefflich findet, bis gegen 1500 wieder ein neues Maaswerk ohne Nasen auftaucht, was nicht selten schöne Wirkungen erzielt. Nächst der Fischblase macht sich der gleichzeitig mit derselben aufgekommene Eselsrücken oder Schweifbogen als Hauptverzierung geltend. Es ist dies eine Spitzbogenart maurischer Herkunft, welche merkwürdigerweise in der bunten Formenmenge des sogen. Uebergangsstyles, wo sonst fast alle später angewandten Formen bereits versuchsweise gebildet vorgefunden werden, nicht vorgebildet erscheint. Von den äussern Strebepfeilern im 15. Jahrh. ist zu bemerken, dass sie infolge der gleichhohen Kirchenräume an Höhe und Masse zunehmen und dass ihre Massigkeit durch reichliches Maaswerk, Thürmchen und Baldachine möglichst verdeckt wird, wogegen es aber unangenehm berührt, dass die Vialen und Dachgallerien verschwinden und somit eine leichte luftige Krönung den Kirchen abgeht. Der Hauptschmuck nimmt in dieser Zeit die mittlere Höhe des Kirchenkörpers ein, ja sinkt oft so tief herab, dass er grade die untersten Theile unmittelbar über dem Sockel in Anspruch nimmt. Die Wasserschrägen der Pfeilereinsprünge und Gesimse, früher immer in gradliniger Neigung, erhielten in diesem Jahrhundert meist eine Einbiegung. Unter den Formenbildungen, welche sich in der letzten Hälfte dieser Periode immer mehr geltendmachen, dominiren die Kreuzstäbchen (welche zuerst in der sogen. Uebergangsperiode erscheinen, im 13. und 14. Jahrh. nur hie und da vorkommen, von 1450 an aber so allgemein werden, dass sie um 1500 in allem Maaswerke, in Thür- und Fensterumfassungen, ja selbst im Gewölbnetzwerke reichlichst zu Tage treten), die unschönen gewundnen Stäbe (die als ein Nachklang von spätrömischen Säulen um 1200 auftauchen und zuletzt wieder um 1500 an Säulenfüssen, selbst an Säulenschäften und Pfeilern erscheinen, um manches sonst schöne Werk, wie z. B. den Lettner im Halberstädter Dome, zu entstellen) und das Baumzweigwerk, was zwar bei Holzwerken nicht zu verachten, aber in steinerner Anwendung selten zu rechtfertigen ist. (Eine Probe dürren Astwerks, einem sächsischen Bau entnommen, gibt der beifolgende Holzstich. Vergl. noch die später unten folgende Abbildung einer Säulenkonsole von Adam Kraffts Sakramentshäuschen in Fürth.) Diese drei Formenbildungen und die entstellten Eselsrückenmuster geben der Gothik die letzte Wegzehrung bis 1530.



Hinsichtlich der Bedachung bleibt zu bemerken, dass das hohe steile Satteldach die gewöhnliche Deckung des Schiffes bildet; die Ziegel sind grössentheils Hohlziegel (sogenannte Mönch und Nonne), auch Filligziegel. Thürme, die nicht die Ehre einer durchbrochnen Steinspitze erlebten, erhielten entweder jenes vielseitige

Dach, das als ein hohes schlankes Zeltdach in eine Spitze ausläuft, oder ein vierseitiges, in zwei mit metallnen Knöpfen besetzte Ecken auslaufendes, das sogen. Walmdach. Thurmdächer letzter Art findet man besonders in der Leipziger Ge-



(*Satteldach. Walmdach. Zeltdach.*)

gend. Bedeckt sind sie mit Ziegeln, Schiefer oder Blech. Häufig sind ausser den Hauptthürmen noch kleine achteckige Thürme mit hohen spitzen Zeltdächern, welche auf den Firsten der Dächer des Schiffs oder den Vorlagen sitzen, sogenannte Dachreiter, wie sie beifolgender Holzschnitt auf dem Sattel- und Walmdache zeigt.

Es erübrigt noch Mittheilung zu machen über die eigenthümliche Behandlung, welche der germanische Styl in den auf Backsteinbau angewiesenen Gegenden Deutschlands (in den baltischen Küstenländern und den brandenburgischen Marken, sowie am Niederrheine) erfahren hat.

Wenn der Regel nach die Formen, deren die mittelalterliche Baukunst zu ihren mannigfachsten Zusammensetzungen sich zu bedienen pflegte, durch alle Gegenden Deutschlands jederzeit dieselben waren, so leidet diese Regel doch da eine Ausnahme, wo das dargebotne Material oder der Mangel des zu einer bestimmten Form grade nothwendigen Gesteins die Anwendung der einen Form begünstigte und die einer andern verbot. So leuchtet es ein, dass Tuffstein, Schiefer, grober und feiner Sandstein und zuletzt wieder der gebrannte Thon zu gleichen Formen sich nicht gleichmässig empfehlen konnten. Bei gänzlichem Mangel des Sandsteins im nordöstlichen Flachlande Deutschlands widerstand dort die Anwendung des Backsteins am meisten der strengen Nachahmung feinerer Sandsteingebilde; manche Formen wurden durchaus unmöglich und eben dieser Umstand rief besonders fürs Ornament eine eigene Art hervor, wenn auch der Ziegelbau sonst in der Hauptsache mit der jederzeitigen Baukunst des übrigen Deutschlands Gleichförmigkeit hielt.

Vergleichen wir (schreibt im Kölner Domblatte ein gewiegter Kenner der deutsch-mittelalterlichen Bauten, Georg Gottfried Kallenbach) die Gothik in Backstein mit der in Sandstein, so begegnen sich beide in den ganz gleichen Formen, wie solche die Zeit von 1250 bis 1280 schuf. Während die Sandsteinweise von 1280 bis 1300 ihre vollkommenste Durchbildung erhielt, hing der Backsteinbau fast bis 1500 an jenen primitiven Formen fest, weil eben die aufs Abpassen allein beschränkte Formenbildung die Hinterschneidungen schon nicht wiedergeben konnte. So musste die reichere Zusammensetzung mehr oder weniger erzwungen, steif und willkürlich bunt ausfallen und mit seltener Ausnahme der im Sandstein vorkommenden Leichtigkeit und organisch verbundenen Ganzheit entbehren.

Die Gesammtform der Backsteinkirchen ist in den meisten Fällen jener der anderen Kirchen gleich. Kreuzkirchen und Kirchen ohne Querschiff, Schiffe zu dreien und mehren von gleicher Höhe und wieder niedrigere Nebenschiffe, senkrechte und auch schwebende Strebepfeiler kommen an beiden Gattungen vor. Den Chorschluss findet man zuweilen in gewöhnlicher Art vielseitig, zuweilen gradlinig, auch gibt es einige eigenthümliche Chorbildungen in Backstein, welche im Sandsteinbau nicht so leicht vorkommen dürften. Der oblonge Chor der Stettiner Johanniskirche wird nämlich durch sieben Seiten eines Zehneckes eingeschlossen, wodurch der Chorschluss mehr Ausweitung erhielt, als der Chor selbst. Etwas Verwandtes findet man

an der Berliner Klosterkirche. Die Fensterfülle trägt mit zu der frappanten Wirkung dieser Chöre bei. An der Anklamer Nikolaikirche fehlt ein Chor, drei gleich hohe Schiffe laufen neben einander hin, und alle drei endigen am Ostende in Vielecke. Die östliche Endigung des Prenzlauer Münsters verbindet wieder in sehr kunstreicher Weise drei vielseitige Schlüsse mit den gradlinigen, so dass ein grosser reicher Dachgiebel über ihnen Platz finden konnte.

Die Tragepfeiler in den Schiffen sind meist achtseitig ohne jede weitere Gliederung, zuweilen an den Ecken mit schmalem Stab- und Hohlkehlenwerk eingefasst, noch seltener reich gegliedert durch eine Verbindung starker und schwächerer Cylinder mit Hohlkehlen, wie z. B. die Pfeiler im Marienmünster zu Prenzlau. Die äusseren Strebepfeiler endigen mit einer schlichten Wasserschräge, selten nur kommen Thürmchen vor. Zuweilen fehlen die äusseren Pfeiler ganz, und innere Pfeiler verstärken die Mauern zwischen den Fenstern, wobei alsdann die äusseren Mauern glatt und schwach erscheinen. Durchbrochene Gallerien sind nie zu finden, dagegen zuweilen Giebelchen, welche mit Thürmchen abwechselnd eine Art von Zinnen bilden. Die Gewölbeform hält mit der in Sandstein Schritt. Bis 1350 sind einfache Kreuzgewölbe an der Ordnung, nach dieser Zeit finden sich schöne Sterngewölbe und von 1400 abwärts Netzgewölbe, welche wieder gleich denen in Sandstein immer bunter werden. Das Profil dieser Gurte ist den jederzeit gewöhnlichen ziemlich gleich. Die Fensterdurchbrüche bestehen zuweilen in einfachen Einschrägungen, meist aber doch in lebhafter Gliederung, indem von den Ziegeln theils die Ecken abgefasst, theils Hohlkehlen eingeschnitten, theils Rundstäbchen angebracht sind, — eine Abwechselung, welche auch beim vielfach vorkommenden Nischenwerk und anderen geschmückten Theilen viel Anmuth erreicht. Die Backsteinformung ist für Abwechselung dieser Art sehr beugsam, nur ist jeder Stein am obern Ende nebst aller seiner Gliederung etwas weiter als unten, weil man ihn bei der Anfertigung sonst schwer aus der Form bringen würde.

Das Fenstergitter besteht meist nur aus senkrechten graden Stäben, welche oberhalb in den Spitzbogen schiessen, zuweilen auch zwischen je zwei Stäben eigene kleine Spitzbögen bilden, deren Spitzen den obern grossen Spitzbogen berühren. Selten nur findet sich ein reiches Fenstermaaswerk, und dieses wiederum an den Fenstern der schönen und reichen Kirche zu Prenzlau.

Die Portale vertiefen sich in mehren rechtwinkeligen Stufen, und die graden Flächen dieser Stufen enthalten eine Menge Hohlkehlen, welche mit Stäbchen abwechseln. Diese Portalart, an Kirchen wie an Häusern vorkommend, hat diesemnach eine von den Portalen in Sandstein sehr abweichende Gliederung.

Thürme stehen am Eingange einzeln, auch zu zweien, und sind mit den Kirchen grade so verbunden, wie im Sandsteinbaue. Ausser dem ihnen eingebauten Portale und den in die Thürme etwa treffenden Kirchenfenstern wird ihre Mauerfläche durch Nischenwerk unterbrochen und verziert. Zuweilen vertieft sich dieses nur um einen Stein, zuweilen aber in vielen Gliederungen gleichwie an den Fenstern. Die Grundfläche der Nischen hat gewöhnlich Kalkbewurf, zuweilen auch wohl schwarz glasirtes Maaswerk, welches dann aber diesem Bewurf eingesetzt ist.

Reiches Nischenwerk kommt an den Doppelthürmen der Marienkirche zu pomm. Stargard vor, Maaswerk dagegen, meist Rosetten, hat sich an diesen Thürmen nur spärlich erhalten, ist vielleicht auch nie vollständig dagewesen. An diesen Thürmen, auch mehren anderen, geht in gewisser Höhe das Viereck in ein Achteck über, mit achtseitigen kleinen Thürmen auf den vier Ecken, doch hat das Achteck immer nur geringe Höhe, auch fehlt einem solchen Thurme stets die folgerichtige, reiche, luftige und kühne Durchführung, welche man an den edlen Bauten in Sandstein zu finden gewohnt ist.

Den Spitzgiebeln ist fast immer der reichste Schmuck zugedacht, und an diesen finden wir das Maaswerk oft und somit zuweilen äusserst glänzende Erscheinungen. Zunächst wird ein solcher Giebel seiner Breite nach in drei, fünf und mehr Theile zerlegt, und in jedem dieser Theile eine tiefe, reich gegliederte Nische angebracht. In Wohnhäusern nimmt die Grundfläche dieser Nische dann Fenster oder Fensterluken auf, der Giebel steigt gewöhnlich zu seiner Höhe mittels mehrer Staffeln empor, und hiermit ist eine Architektur geschlossen, von welcher sich hin und wieder noch Beispiele finden, z. B. in Stralsund, Greifswalde, Stargard, Elbing und Thorn.

Gehören hingegen die Giebel mit ihren alsdann viel breitern Nischen den Kirchenbauten an, so ist meist für eine ungleich reichere Ausführung gesorgt. Achtseitige, zuweilen viereckige, über Eck gestellte Thürmchen laufen alsdann zwischen den Pfeilern aufwärts, überragen die Dachschrägung und enden in Spitzen, während

sie aus der Mauermasse mit der Hälfte ihres Körpers hervortreten. Noch reicher werden diese Giebel, wenn die Nischen ein Maaswerk aufnehmen, das auch zuweilen die Dachlage überragt und dann in den überragenden Theilen durchsichtig gehalten ist. Giebelmaaswerk letzter Art schmückt zwei (gleich nach 1400 erbaute) Kapellen neben der Katharinenkirche zu Brandenburg an der Havel, doch ist die Gesammthaltung an diesen Werken etwas steif. Dagegen ist der Backsteingiebel des Prenzlauer Marienmünsters nicht allein sehr glücklich ausgeführt, sondern reicher und prachtvoller als irgend ein bekannter Sandsteingiebel. Das Maaswerk ist frei von der massiven Giebelmauer, doch überragt es diese nicht an Höhe.

Das Maaswerk in gebranntem Thone besteht zunächst in einzelnen Vierpässen, die je nach ihrer Grösse in einem oder mehren Theilen geformt und gebrannt sind. Durch Abzweigung vom Viereck, Dreieck oder Fries mittels der gothischen Nasen konnten diese Figuren nicht gegeben werden, die Pässe bestehn daher für sich und man begnügte sich nur ihre Kanten abzufassen. Bei der Gitterzusammensetzung ist eine sehr beliebte Form die, dass zunächst ein Kreis mit abgefassten Kanten gebildet wird, welcher die obersten Theile der Nische unterm Spitzbogen einnimmt sowie deren ganze Breite, welche immer geringer ist als die Höhe. Im Innern dieses Kreises werden acht oder zwölf kleine Vier- oder Sechspässe umhergestellt, jeder wieder mit abgefassten Kanten und tiefer liegend als der Vorderrand des Kreises. Den innersten Raum zwischen den Pässchen nimmt dann ein grösserer Acht- oder Zwölfpass ein und schliesst die solcherart entstandene Rose.

Aus denselben kleinern oder grössern Ornamentstücken werden auf diese Art sehr abwechselnde Erscheinungen erzielt und ausser den Giebeln auch noch Friese damit geschmückt, welche da, wo der Giebel aufsitzt, oft unterm Dachgesimse, auch reichlich um die Thürme umherlaufen. Im Vergleiche mit den kunstreichen Sandsteinwerken erscheint diese gewöhnliche Schmückungsart freilich sehr handwerksmässig, indess erheben sich einzelne Werke nicht nur über solche Handwerksmässigkeit, sondern Bauten wie das Münster zu Prenzlau sind den Besten in Sandstein an die Seite zu stellen, namentlich ist der Giebel dieser Kirche von einer solchen Prächtigkeit, dass man nicht einmal die Verwandtschaft mit der sonst gewöhnlichen Backsteinweise an ihm wiedererkennen möchte.

Uebrigens macht sich noch ein besondrer Schmuck der Backsteinarchitektur bemerklich, indem an den reichern Theilen schwarz, bisweilen auch anderfarbig glasirte Ziegelschichten mit den gewöhnlichen wechseln, wozu noch der Kalkputz in den meisten Nischen kommt, auf welche Art ein sehr abwechselndes Farbenspiel gewonnen wird. Freilich kommen die schwarzen horizontalen Streifen besonders in den leichtern aufstrebenden Theilen mit diesen in Widerspruch. — In Kallenbachs „Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst" (München 1844. 45.) sind neben dem Aufrisse der Ostseite des Prenzlauer Münsters und dem Aufrisse eines ungemein reichen Wohnhauses zu Greifswalde so viele Theile von Grundrissen und Ornamenten mitgetheilt, als zur klaren Einsicht in diese eigenthümliche vaterländische Kunst vonnöthen ist.

Von dem in den nordöstlichen Gebieten des deutschen Vaterlands herrschenden Style erscheint die niederrheinische Backsteingothik als eine einfachere, aber höchst verständige und belangreiche Abzweigung. Unterhalb Köln berühren sich nämlich zwei grundverschiedne Style der Gothik, der französisch schmucke Bruchsteinbau, wie er im Kölner Erzstifte und weiterhin in Belgien vorkommt, und die strengere norddeutsche Form, die durch den Backstein bedingt wird. Der nördlichste Punkt des erstern ist die Kapitelkirche zu Xanten, die sich genau an den Kölnerdom anschliesst; zwei Stunden davon gegen Norden, in Kalkar, steht das schönste, in sich zur grössten Harmonie vollendete Modell des Backsteinbaues. Während beim Bruchsteinbau, wo der Steinmetz künstein konnte, das Einzelne durchs feinste Detail belebt ward, galt es beim Backsteinbau in Plan und Gliederung eine Grossartigkeit zu erstreben, welche schon an sich erfreuend wirkt und sich der Zierlichkeit im Kleinen entschlagen darf. Verfolgen wir dies ins Einzelne (schreibt Gottfried Kinkel in einem Aufsatze über die kirchlichen Ziegelbauten am Niederrheine), so gewahren wir sogleich, dass es dem Backstein schwer wird, das ausgebildete System der äussern Strebepfeiler und Strebebogen in sich aufzunehmen. Jene fordern eine Bekrönung durch aufgesetzte Pyramiden oder Knospenthürmchen, welche in Backstein sich nicht wohl ausführen lassen; aber auch die Strebebogen machen bei den kleinen Einheiten des Ziegelsteins Schwierigkeiten. Daraus ergibt sich die Nöthigung, dem Gewölbe des Mittelschiffs auf andere Weise eine Seitenstütze zu geben. Dies kann nur dadurch geschehen, dass man die äussern Umfassungsmauern höher baut als bei Bruchsteinkirchen, so dass die auf ihnen ruhenden Gewölbe der Nebenschiffe zugleich

zur nöthigen Stützung des Mittelschiffs ausreichen. Daraus erfolgt dann, dass die Nebenschiffe selbst höher werden müssen als beim Bruchstein, dass also das Mittelschiff nicht so stark sich über sie erhebt. Diesen Eindruck erhält man sehr entschieden bei allen Kirchen des Niederrheins. Das Mittelschiff hat über den Dächern der Nebenschiffe meist nur sehr kleine Fenster, im Innern ist die Wand desselben durch blinde Fenster gefüllt, und manchmal hat die eine Seite gar keine Lichtöffnungen, sondern nur geblendete Nachahmungen derselben, ein Stabwerk nämlich, das statt mit Glas nur mit Mauersteinen gefüllt ist. Von hieher kommt also dem Mittelschiff nicht das Hauptlicht; dieses dringt vielmehr durch die sehr hohen und schlanken Fenster in der Umfassungsmauer der Nebenschiffe ein, die bei der doppelten Beleuchtung des Bruchsteinbaues nur die zweite Rolle spielen. Damit hängt denn zusammen, dass diese Kirchen bei verhältnissmässig geringerer Höhe den Eindruck stattlicher Breite machen, indem das Auge mit dem Raume des Mittelschiffs sogleich auch die Breite der hohen Nebenschiffe zusammenfasst, und es gewinnt sich hierdurch eine Freiheit und Luftigkeit im Innern, die einen gewissen Ersatz für das aufgeopferte Prinzip des Aufstrebens gewährt. Als Hauptdenkmale dieser Anordnung mögen die bedeutendern Kirchen in Emmerich, Kleve und Wesel genannt werden. Noch einen Schritt weiter geht dann dies Prinzip, indem die Nebenschiffe ein paarmal ganz ebenso hoch wie das Mittelschiff sind; hier ist dann der geschilderte Styl zur vollen Consequenz durchgedrungen, eine Form, die sich im nordöstlichen Preussen, in Westfalen und Hessen sehr häufig, in Belgien einmal zu St. Croix in Lüttich, am Niederrhein zweimal, in der Klosterkirche (nicht Kapitelskirche) zu Kleve und zu Kalkar, vorfindet.

Ein Weiteres ist dann der Thurmbau, der im Allgemeinen denselben Gesetzen wie das System der Strebebogen und Strebepfeiler unterliegt. Beim Bruchsteinbau lässt er sich ähnlich wie jene beleben, indem er sich in eine ganz in Knospenthürmchen verblühende Pyramide nach oben verjüngt und mit dem durchbrochenen Steinhelm organisch abschliesst. Dies ist in Backstein wiederum ganz unmöglich. Wir sehen daher die niederrheinischen Thürme eine einfachere Gestalt annehmen. Sie bestehen aus starken viereckigen Massen, welche unverjüngt in mehreren Stockwerken emporsteigen. Oben sind sie mit einer Gallerie und bisweilen mit einem Zinnenkranz abgeschlossen; auf den vier Ecken stehen kleine einfache Thürmchen, zwischen denen sodann der Helm mit hölzerner Dachrüstung und mit Schiefern gedeckt emporstrebt. Der Helm ist selten sehr schlank; meistens bildet er eine sanftansteigende vierseitige Pyramide. Das an ihm herablaufende Regenwasser wird durch vier oder acht als Unthiere geformte Wasserspeier herabgegossen, welche sich unter den erwähnten vier Eckthürmchen befinden. An dem ganzen Thurm, und zwar an einer Kante desselben, läuft eine Wendeltreppe herauf, die nach aussen als eine runde Röhre, von kleinen Fenstern durchbrochen, vortritt. Sie stört die Symmetrie des Quadrats, das der Grundriss bildet, aber selten hat man sich Mühe gegeben, sie im Innern des Thurmes zu verstecken. Natürlich konnte man kein sonderliches Interesse haben, die ziemlich zierlosen Massen solcher Thürme zweimal anzubringen; in der Regel kommt daher nur Ein Thurm an jedem Kirchengebäude vor, welcher dann in der Fasade steht. Sein unteres Stockwerk ist vorn durch die Kirchthür und durch das grosse Spitzbogenfenster durchbrochen, welches die deutsche Gothik über dem Portal an der Stelle der französischen Rose anzubringen liebt; dies untere Stockwerk ist gewöhnlich von der Höhe und Breite des Mittelschiffs und bildet dessen erstes Kreuzgewölbe. Der Thurm erscheint so ins Innere der Kirche hineingezogen; zu beiden Seiten lehnen sich an ihn die etwas niedrigern Dächer der Nebenschiffe an. Dadurch ist für die Längenperspektive des Innern sogleich ein Bedeutendes gewonnen, während aussen die Dachlinie des Mittelschiffs, die immer etwas Geistloses hat, durch den Thurm verkürzt wird, in den sie hineinverläuft. Das zweite Stockwerk des Thurmes ist auf den vier Seiten meist nur mit blinden Fenstern ausgesetzt, deren zwei oder drei auf jeder Seite nebeneinander liegen. Sie sind mit Stabwerk verziert, welches meist aus Sandstein gebildet ist und sich gelblich von dem rothbräunlichen Ziegel abhebt. Dies Stabwerk ist in den Formen der späten Gothik gebildet; besonders kehrt an ihm, wie auch an den Fenstern der Schiffe, das Fischblasenmuster wieder, welches seit dem 14. Jahrh. so allbeliebt geworden ist. Das dritte Stockwerk endlich hat eine gleiche Vertheilung der Fenster, nur dass diese als Schallöcher für die Glocken offen sind, wenigstens jedesmal das mittelste. Ueber diesem Stockwerk sitzt dann die besprochene Gallerie mit den Wasserspeiern und Eckthürmchen auf. Kleinere Kirchen haben nur zwei Stockwerke an ihrem Thurm, wo dann natürlich schon das zweite mit Schallfenstern durchbrochen ist. Nur einmal ist ein Ansatz gemacht worden zu der mehr organischen Gliederung, nämlich an dem

ausnahmsweise in Tuffstein ausgeführten Riesenthurm von St. Algund in Emmerich, wo das dritte Stock in dem regelmässigen Achteck des deutschen Kathedralstyls aufgesetzt, also ein Uebergang aus dem Viereck in die schlanke Spitze angestrebt worden ist. Aber auch in diesem Material und bei dieser Form war es unmöglich, die Masse so edel zu vergeistigen, wie dies nur ein Helm von durchbrochenem Stein vermag. Ueberhaupt ist bei den Thürmen des Niederrheins von eleganter Verjüngung, von jenem reizenden Verblühen und Verklingen des Bruchsteinbaues keine Rede, aber sie machen dennoch in ihrer schlichten Stärke und Solidität einen guten Eindruck; sie sind wie ihr Land, unpoetisch aber praktisch und tüchtig.

In allem Bisherigen sehen wir bedeutende Annäherung an jenen Styl der spätern Gothik, wie ihn die benachbarten belgischen Bauten aufweisen. Besonders die jüngsten derselben, welche Mechein besitzt, zeigen nächste Verwandtschaft. Wir finden dieselbe ins Breite gezogene Massenhaftigkeit, wir finden die trotzig emporragenden, mit mächtigen Widerhaltern ausladenden Einzelthürme in der Fasade und die schlichte Gestalt des Aeussern. Nur dass Belgien im Innern reichere Verzierung liebt und deren fähig ist, da ihm (neben den Ziegeln) in seinen wallonischen Gebirgen ein trefflicher Bruchstein zu Händen ist, jener blauliche mit weissen Adern durchlaufene Kalkstein nämlich, den man im ganzen Vesdrethal zwischen Aachen und Lüttich auf der Eisenbahn durchfährt.

Im Innern sind die Kirchen des Niederrheins sehr einfach. Die Pfeiler erscheinen viel schlichter detaillirt und profilirt als am Oberrhein; ihre Durchschnitte zeigen vier gradlinig abgeschnittene Ausladungen als Träger der vier Hauptgurten, zwischen diesen Rippen liegen acht Hohlkehlen, zwischen je zwei Hohlkehlen immer eine rechtwinklige Einkerbung. Die Kapitelle sind auffallend nüchtern gebildet; sie bestehen aus einem runden Kranz, auf welchem vereinzelte Blätter vorstehen. Schöner ist die ein paarmal vorkommende Form einer völligen Rundsäule, an welche dann ein Paar fast ganz frei vortretende Säulchen als Gurtträger wie angeklebt sind. Die Pfeiler oder Säulen sind ziemlich gedrängt gestellt, ihr Abstand ist durchgehends kleiner als die Breite der Nebenschiffe; die Kreuzgewölbe haben daher keine quadratische, sondern eine stark ins Rechteck gezogene Form. Hin und wieder finden sich Netzgewölbe, deren Muster jedoch meist sehr einfach gehalten sind. Statt des Kapitells ist oft die in der spätern Gothik, z. B. in St. Pierre zu Löwen, in der Wiesenkirche zu Soest, in den beiden Hauptkirchen von Nürnberg, nicht seltene Gestalt gewählt, dass die Gurte unmittelbar und ohne Blätterkranz aus Pfeiler oder Säule hervorspriessen.

Endlich zeigt sich die Einfachheit dieses Styls noch in der Einrichtung, dass bei den meisten Kirchen desselben das Querschiff nach aussen gar nicht vortritt, sondern nur im Innern angedeutet ist. In der Regel hat man sich mit dem einen Eingang in der Westfasade begnügt, oder auch wohl ganz kleine Thüren in die Nord- und Südmauer unter eins der Fenster der Nebenschiffe eingelassen. Selbst dies könnte mit dem Material zusammenhängen: man mag es schwer gefunden haben, ausser der Westfront noch zwei andere stattliche Portale in Backstein aufzurichten.

Während demnach in Belgien und England die sinkende Gothik in schweigendes Ornament verblüht und sich selbst ins Roccoco aufopfert, wird man in Deutschland nüchtern und besonnen: man sieht, dass bei zunehmendem Auseinanderfallen des Reichs, der Kirche, des Volksthums das Grösste und Ideellste nicht mehr erreicht werden kann, und man sucht daher das Mögliche in anspruchloser Tüchtigkeit herzustellen. Diese bewusste und beabsichtigte Schmucklosigkeit tritt während des 15. Jahrh. auch in solchen Theilen unsers Vaterlandes zu Tage, welche nicht auf den Backstein angewiesen sind. Es ist als hätte man statt des frühern architektonisch-ornamentirenden Reichthums die eben damals so herrlich emporblühende Bildnerei und Malerei zur Ausschmückung des Innern als Ersatz herangezogen. (Vergl. Kunstblatt 1846, Nr. 37—39.)

In Folgendem geben wir eine chronologische Uebersicht über die deutschen Bauten, welche während der dreihundertjährigen Herrschaft der Gothik entstanden und in mehr oder minder erfreulichem Zustande uns noch erhalten sind.

Chor und Querschiff des Magdeburger Domes, begonnen 1208 oder 1211. — Schiff von St. Gereon zu Köln, 1212—1227. (Diese Bauten zeigen uns den germanischen Styl noch im Kampfe mit dem romanischen.)

1227—1244. Liebfrauenkirche zu Trier. Die höchst eigenthümliche, an die altkristlichen Centralbauten erinnernde Grundform dieser frühgermanischen

Kirche zeigt ein griechisches Kreuz mit verlängertem, fünfseitig geschlossenem Chore und je zwei dreiseitig geschlossenen niedrigen Kapellen zwischen den gleichfalls dreiseitig geschlossenen Kreuzarmen, so dass sich das Ganze als ein mit Halbpolygonen umkränztes Zwölfeck gestaltet.

1235—1283. Elisabethkirche zu Marburg, das Hauptbeispiel des frühgermanischen Styles in Hessen. Dieser ausgezeichnete, offenbar aus selbständiger Erfindung hervorgegangene Bau ist das älteste gothische Kirchengebäude mit Schiffen von gleicher Höhe; die Frontseiten der Kreuzflügel sind wie der Chor selbst fünfseitig geschlossen; die Fenster stehen in zwei Reihen übereinander. Auf diese Kirche waren schon der neuen deutschen Heiligen wegen, über deren Gebeinen sie sich erhob, Aller Augen gerichtet; diess mochte wesentlich mitwirken, dass der Bau vielfache Nachahmung fand. Auf Anlass der Elisabethkirche verbreitete sich das Kirchensystem mit Höhengleichheit der Schiffe über einen grossen Theil Deutschlands, namentlich über den ganzen Norden und Osten. Es bildete dies eine eigene Gattung des gothischen Styles, welche ausschliesslich Deutschland angehört und sich später auch über die südlichen und westlichen Gegenden ausbreitete. Zwar ist diese Gattung weniger für reichen Schmuck und buntes Formenspiel geeignet, wol aber hat sie in technischer Beziehung und für den Gebrauch grosse Vorzüge. — In Hessen selbst folgten dem Vorbilde der Elisabethkirche z. B. die Klosterkirche zu Haina, die Kirchen zu Frankenberg, Wetter, Alsfeld, Grünberg, Wetzlar und Friedberg, die alle mit einzelnen Halbsäulen besetzte Rundpfeiler haben, die Martinskirche in Kassel etc.

Schiff der Klosterkirche zu Nienburg an der Saale, ganz dem Systeme der Marburger Elisabethkirche entsprechend.

1235—1491. Dom zu Halberstadt, mit Ausnahme der ältern Westfasade. Das Langhaus ist eins der alleredelsten Bauwerke, welche die Gothik in Norddeutschland zu Stande gebracht hat. Grundriss s. oben S. 434. Weitere Mittheilung bringt der Art. *Halberstadt.*

1240 bis 50. Marienkirche zu Stargard, Bauwerk der Tempelherren, ausgezeichnet durch die Höhe des Gewölbes, durch die Kühnheit der Bogen und durch die Zierlichkeit und Schlankheit der unterstützenden Pfeiler. Ohne Kreuzgang oder sonstige Vor- und Rücktritte bildet der höchst einfache Plan der Kirche ein Oblongum, das sich an der Morgenseite in einem Halbkreise abschliesst. Zu äusserst umher läuft an den Seiten und um das Chor ein zwanzig Fuss hohes Gewölbe, das zur Linken vierzehn, zur Rechten dreizehn Fuss, hinter dem hohen Chore aber nur neun Fuss tief ist; in demselben sind jetzt an den langen Seiten Emporen angebracht. Auf dieselbe Art ziehen sich die sechzig Fuss hohen und neunzehnthalb Fuss breiten Seitengänge in einem Halbkreise um das Chor, wo deren Tiefe sich bis auf elf Fuss verringert. Von den achtzehn Pfeilern, welche das Hauptschiff bilden, sind die beiden vordersten von ungeheurer Stärke und sehr unregelmässiger Form, die übrigen sechzehn achteckig bei einem Durchmesser von fünf Fuss, kleine Abweichungen nicht mitgerechnet. Je sechs derselben stehen zu beiden Seiten in grader Linie, dann treten die zwei nächsten etwas gegen die Mitte vor, und die beiden äussersten, wozwischen jetzt der hohe Altar angebracht ist, nähern sich einander bis auf eine Entfernung von etwa sieben Fuss. Die ganze Anordnung ist ebenso einfach als der Eindruck der sich nahetretenden reichgeschmückten Säulen majestätisch und Ehrfurcht gebietend.

1245—1274. Stadtkirche zu Ahrweiler im Rheinland, mit spätgermanischen Emporen. Die Querarme dieser Kirche sind zu polygonen Seitenchören gestaltet.

1247—1343. Marienkirche zu Reutlingen, das einzige Gebäude, das Schwaben aus der ersten keuschen Knospenzeit des rein germanischen Styles vollendet und erhalten besitzt. Der Grundriss zeigt eine Länge von 127½ Fuss, Quer- und Nebenschiffe und gradlinigen Chorschluss. Obschon am ganzen Baue keine höhere Durchbildung sichtbar ist, gewährt er doch durch seine guten Verhältnisse, durch seine ernsten und wolgemessenen Formen einen sehr bedeutenden Anblick. Der prinzipwidrige Chorschluss in englischer Weise fällt auf; ebenso geschlossen ist aber bereits der Chor der vor 1245 entstandenen Nonnenklosterkirche Gnadenthal bei Schwäbisch-Hall. Der aus dem Mittelschiff emporsteigende Hauptthurm ist etwas zu massig, indess wächst er gut und stattlich aus sich heraus. Die achtseitige massive Pyramide mit Dornen an den Sparrenecken hat oben noch einen kleinen Umgang, worauf sie sich vollends in die bekrönende Blume spitzt. 1726 brannte das Innere der Kirche aus, daher die moderne Wölbung. Nur das Chorgewölbe ist noch das alte.

1248. Gründung des Kölner Domes, des höchsten Meisterwerkes der ge-

sammten mittelalterlichen Baukunst, an dessen Vollendung aber noch unser Jahrhundert zu arbeiten hat. Nur den 1322 geweihten Chor hat uns das das Mittelalter vollendet überliefert. Die Domgrundform ist die des Kreuzes mit drei Thürmen an der Abendseite und vier um das von sieben polygonen Kapellen umkränzte Chor sich herumziehenden Seitenschiffen. Die Pfeiler von rundem Kerne sind mit Halbsäulen von verschiednem Durchmesser besetzt. (Ein Paar der schönsten Knäufe der Pfeiler

legen wir in Abbildung vor.) Der Bau wurde bis ins 16. Jahrh. im Geiste, wenn auch nicht streng in der Form des ursprünglichen Planes fortgeführt, so dass er eine dreifache Entfaltung des germanischen Styles wahrnehmen lässt. Erstes Stadium: die untere Hälfte des Chores bis dahin, wo das Mittelschiff sich über die Nebenräume erhebt. Zweites Stadium: der obere Theil des Mittelschiffes im Chore. Drittes Stadium: das System von Strebethürmen und Bögen, die sich über den Seitenräumen des Chors erheben. Die auf uns gekommenen Baurisse der Westfronte gehören nicht dem ursprünglichen Plane, sondern der letzten und zugleich bedeutendsten Um- und Ausbildung desselben an. (Literatur: *Sulpiz Boisserée*, Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln, 1823; von demselben Herausgeber Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes, in neuer Auflage 1843 erschienen. *M. J. de Noel*, der Dom zu Köln, 2. Aufl. 1837. Die Originalzeichnungen der Thurmfasade, herausgegeben von *Georg Moller*, 1837. Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues, eine Schrift des jetzigen Dombaumeisters *Zwirner*, 1842. *Kugler* in der deutschen Vierteljahrschrift 1842, Heft 3. *Johannes Kreuser*, Kölner Dombriefe, an Zwirner gerichtet, 1844.)

1250—1500. Dom zu Metz, nah verwandt mit dem Kölnerdome. *Al. de Laborde, les monumens de la France, pl.* 199.

Nach 1250 sind die dem spätromanischen Querschiffe sich anschliessenden Schiffe des Langhauses des Freiburger Münsters zu setzen. Auch das unterste Drittel (der Querbau) des Thurmes, der an der Vorderseite über dem Haupteingange emporsteigt, fällt in selbe Zeit.

1251—1268. Imposante Kirche der frühern Benediktinerabtei, jetzigen Gelehrtenschule Pforta bei Naumburg. Sie zeigt den deutschen Styl in seinen reinen Anfängen. Namentlich muss die einfach und edel gehaltne Westseite hervorgehoben werden. (S. Abb. u. Beschr. in den von Dr. Ludwig Puttrich und G. W. Geyser dem Jü. herausgegebnen Denkmalen der Baukunst des Mittelalters in Sachsen.)

In gleiche Zeit mit der Schulpforter Kirche ist der Westchor des Naumburger Domes zu setzen.

Frauenkirche zu Arnstadt. In diesem Gebäude lernt man einerseits eine sehr interessante Ausbildung des spätromanischen, andrerseits eine fast noch merkwürdigere eigenthümlich reiche Ausbildung des frühgothischen Baustyles kennen. Der Chor, der zu den letztern Theilen gehört, und namentlich das Innere desselben, bildet eins der schönsten Stylbeispiele, die wir aus jener Epoche in Deutschland haben. (Vergl. Puttrichs *Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den fürstlich Schwarzburgischen Landen*, wo diese Kirche auf zehn Tafeln dargestellt ist.)

1251—1317. Katharinenklosterkirche zu Stralsund, mit runden und achteckigen Pfeilern.

1255—1265. Chor der Abteikirche zu Altenberge bei Köln, in der Anlage dem Kölner Domchore verwandt, in allem Detail aber sehr einfach, mit Rundpfeilern ohne Gurtträger. Die übrigen Theile dieser höchst interessanten Cisterzienserkirche datiren später; die Weihung fand erst 1379 statt. Aus dem Verfalle, in den sie in neuerer Zeit gerathen war, ist sie durch vollständige Wiederherstellung unter Leitung des Kölner Bauinspektors Biercher errettet worden. Die beträchtlichen Kosten hat der König von Preussen getragen.

1260. Weihjahr der Minoritenkirche zu Köln.

1262—1278. Die edel entwickelten Styl zeigende Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, Werk eines französischen Baumeisters. Der Wimpfener Dechant Burchard de Hallis († 1300) schreibt in seinem über das Unternehmen seines Amtsvorgängers, des Dechanten Richard von Dietensheim, berichtenden *Chronicon ecclesiae Wimpensis* (abgedruckt bei Schannat, *Vindemiae litt.*): „*Monasterium a R. P. Crudolfo constructum, praenimia vetustate ruinosum, ita ut jam in proximo ruinam minari putaretur, dirutt accitoque peritissimo architecturae artis latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Franciae, opere Francigeno Basilicam ex sectis lapidibus construi jussit.*“ Auf diese für gleichzeitig zu erachtende Notiz hat Dr. Franz Hubert Müller aufmerksam gemacht, der die Stelle in seinen 1832 erschienenen Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde (I. S. 73) mittheilte. Für die direkte Abkunft unsers gothischen Kirchenstyles aus Frankreich legt diese Notiz besondres Gewicht in die Wagschale.

1262—1317. Katharinenkirche zu Oppenheim mit eigenthümlich gestaltetem Chore von schlichten frühgermanischen Formen; das Schiff in reicher Ausbildung des Styles, die sich besonders in der herrlichen Pfeilergliederung und in dem prächtigen Schmuckwerke der Fenster der Seitenschiffe geltendmacht. Uebrigens bietet der St. Katharinenbau das an einer Kirche reingermanischen Styls vielleicht einzige Beispiel eines Mittelthurmes dar. Der an der Westseite angebaute zweite Chor, der 1439 geweiht ward, ist jetzt eine Ruine. Ein Prachtwerk über diese Kirche hat Fr. H. Müller herausgegeben.

1267. Kirche zu Altenberg an der Lahn.

1271. Klosterkirche zu Berlin in einfach strengem Style mit mancherlei besondern Eigenthümlichkeiten; die Pfeiler viereckig mit vier Halbsäulen als Gurtträgern; die Arkadenbögen breite Gurte in romanischer Weise; die Chornische über die Flucht der Seitenwände des Chors hinaustretend.

1274. Gründung der Marienburg an der Nogat, des ausgedehntesten und grossartigsten Schlosses aus der Ritterzeit. Man unterscheidet das „alte Schloss“, das der Landmeister Konrad v. Thierberg im 13. Jahrh. erbaut hat, das „mittlere Schloss von 1309 (in welchem Jahre der Hochmeister Siegfried v. Feuchtwangen den Sitz des deutschen Ordens von Venedig hieher verlegte) und das „niedere Schloss“ von 1335.

1274. Baubeginn der Domkirche zu Meissen, die jedoch erst im Verlaufe des 14. und 15. Jahrh. zu ihrer jetzigen Gestalt gebracht worden ist. Sie hat mit wolgebildeten Gurtträgern besetzte Pfeiler von viereckiger Grundform. Die Schiffe sind gleich hoch. Die Fensterarchitektur, wie alles andre Detail, karakterisirt die verschiednen Epochen der Ausführung. S. *Schwechtens* Werk über diesen Dom, und *Puttrichs* Baud. d. Mitt. in Sachsen, B. II. Lief. 1—3.

1275 oder 76 wurden die drei Langschiffe des Strassburger Münsters vollendet.

1275—1486. Dom zu Regensburg. Der Chor zeigt noch strenge Formen; die spätgermanische Fasade ist sehr reich geschmückt und hat zwei unvollendet gebliebene Thürme auf den Seiten. Das neuerdings von allem eigeschlichnen Fremdartigen gereinigte Innere macht durch die edeln harmonischen Verhältnisse, durch die reichgegliederten Pfeiler und die grossen breiten Fenster einen ausserordentlich erhebenden und feierlichen Eindruck. Diese Kirche, der schönste Schmuck Regensburgs, ist überhaupt einer der schönsten gothischen Dome von ganz Deutschland.

1276. Stiftskirche zu Kyllburg im Kreise Bittburg, im Eifelgebirge. Vor einigen Jahren wurde das Dach des dortigen Kreuzganges, eines der ausgezeichnetsten Werke dieser Art im gothischen Style, zur Ersparung der Unterhaltungskosten abgetragen, zufolge welcher Operation denn natürlich die Gewölbe einstürzten, so dass nun bereits die Hälfte des Bauwerks in Trümmern daliegt.

Kirche zu Marienstadt im Nassauischen, mit Chorumgang und Kapellenkranz.

1276. Gründung der Mariaschneekirche zu Wien durch Ottokar von Böhmen. Vollendet ward dieselbe 1330 von Karl Scheinpfeil. An ihrer Westseite drei schöne Eingangsthüren.

1277. Baubeginn der Strassburger Münsterfasade durch Meister Erwin von Steinbach, der bis zu seinem 1318 erfolgten Tode (also 41 Jahre lang) dem Baue vorstand.

1278. Lambertskirche zu Münster und Jakobsk. zu Greifswalde.

1278. Aegidienkirche zu Braunschweig, ein durch seine Innerwirkung ausgezeichnetes Gebäude. Jetzt ist die Kirche ein Tempel der Künste geworden, indem sie zu Kunstausstellungen und Musikaufführungen dient.

1280. Erneuung der Haupttheile des Domes zu Havelberg im Brandenburgischen.

1285. Barfüsserkirche zu Erfurt, mit herrlichen Pfeilern und schönem Gewölbe. Die neuerliche Wiederherstellung dieser Kirche ist technisch auf das Trefflichste gelungen, welches Verdienst dem Professor Pabst an der Erfurter Kunstschule gebührt.

1286—1337. Liebfrauenkirche zu Frankenberg in Kurhessen.

1288—1298. Kirche zu Juditten, die Aelteste im Samlande.

1290. Dom zu Verden im Hannöverschen.

1291—1332. Seitenkapellen des Mainzer Domes.

Dom zu Schwerin, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. erhöht und erweitert und erst im dritten Viertel des 14. Jahrh. vollendet. Er hat eine Erhebung von ungefähr 100 Fuss unter den Gewölben und gehört zu den reinsten und edelsten Bauwerken des reinen und grossen Spitzbogenstyls in den Ostseeländern, indem er durchweg aus Einem Gusse und Einem Gedanken gebildet erscheint.

Um 1300 sind die höhern Theile des Freiburger Thurmes zu setzen, das zweite Drittel (der Achteckbau) und die achtseitige reich durchbrochene Pyramide. Letztere ist die Schönste unter allen zur Ausführung gekommenen gothischen Thurmspitzen; sie macht einen Eindruck von Leichtigkeit, Kühnheit und Eleganz wie keine andre. Die Höhe dieses Wunderwerks, dieses „Stolzes der germanischen Baukunst", beträgt 385 rh. Fuss.

1300. Chor der Kirche zu Hirzenach im Rheinland.

Marienkirche zu Lübeck, mit niedrigen Abseiten.

1300—1419. Barbarakirche zu Kuttenberg in Böhmen.

1303—1370. Marienkirche zu Treptow in Pommern.

Kirche zu Dobberan an der Ostsee, Bauwerk von Peter Wiese.

1306—1309. Schlosskapelle zu Marienburg in Preussen.

1306—18. Langhaus der Osnabrücker Marienkirche.

1309. Baubeginn des „mittleren" Baues des Deutschordensritterschlosses und Hochmeistersitzes Marienburg. Dieser mittlere Bau enthält die bedeutsamsten Räume des kolossalen Gebäudekomplexes. Vergl. das Prachtwerk über Marienburg von *Frick*.

1310. Erweiterung der im 13. Jahrh. gegründeten Nikolaikirche zu Pritzwalk im Brandenburgischen. 1451 ward die Kirche abermals erweitert und 1501 renovirt.

1311. Baubeginn der Stralsunder Nikolaikirche. Niedrige Seitenschiffe.

1314. Baubeginn der Marienkirche zur Wiese (Wiesenkirche) in Soest. Begründer dieses ausgezeichneten Werkes unter den westfälischen Denkmalen der Gothik war Meister Johannes Schendeler. Neuerdings ist ihrem Verfalle durch Wiederherstellung auf Kosten des Königs von Preussen vorgebeugt worden.

1315. Gründung der Burgkapelle auf Rheinfels. Ruine.

1315—1338. Chor des Domes zu Frankfurt am Main.

1316. Marienkirche zu Kolberg in Pommern.

1317. Baubeginn von St. Steffan und St. Quintin zu Mainz.

1318 od. 61. Der wunderschöne Erker des Pfarrhofes bei St. Sebald in Nürnberg.

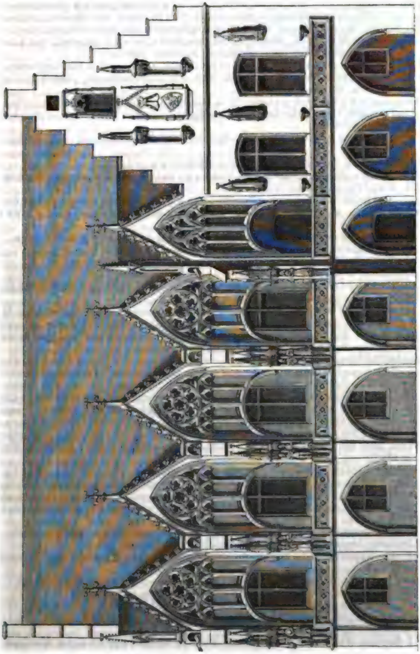
1320. Thurmbau der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Der Domchor und die Katharinenkirche zu Lübeck.

1321. Gründung der Steffanskirche zu Helmstedt.

Baubeginn der Liebfrauenkirche zu Esslingen. Berühmt ist der 230 F. hohe Thurm dieser Kirche, der ästhetisch und construktiv ein wahres Meisterwerk heissen darf. Vergl. den Stadtartikel.

1325. Rathhaus zu Braunschweig. Das Gebäude ist zweifüglich. Der prächtige Aufriss (s. unsern Holzstich von Al. Brunner) lässt dies Bauwerk als das beachtenswertheste Rathhaus auf deutschem Boden erscheinen. Die freistehende



(Rathhaus zu Braunschweig.)

Vergitterung läuft vor beiden Flügeln hin, und der zweite Giebel ist dem in unsrer Abbildung mitgetheilten sehr nah verwandt.

Dem 14. Jahrh. entstammen auch die Rathhäuser zu Aachen, Breslau, Halberstadt, Münster, Nürnberg, Prag, Pressburg und Regensburg.

1326, nach Andern erst 1359, wurde der Chor der Wiener Steffanskirche gegründet.

1327: Weihjahr der durch ihren zierlichen Chor namhaften Kirche zu Weissenburg in Franken.

1327 — 1387. Marienkirche zu Bamberg.

1328. St. Wernerskirche ob Bacharach, jedem Rheinreisenden als die schönste und reizvollste Ruine des gesammten Rheinthales bekannt. Der Ueberrest

dieser zierlichen Kirche, die nicht weiter als in zwei polygonisch abschliessenden Chören zur Vollendung gekommen war, zeigt eine Reinheit der edelsten gothischen Formen, die sie in eine Klasse mit den vorzüglichsten und musterwürdigsten Denkmalen dieses Baustyls setzt. Eine Ansicht des Baues, wie er gewesen, ist uns nur durch Merians Abbildung der Belagerung von Stahleck erhalten.

1330. Katharinenkirche zu Danzig mit reich und schön angeordnetem Giebel an der Hauptfasade, aus welchem sich der Glockenthurm, jedoch mit einer neuern Bedachung, stattlich emporhebt.

Pfarrkirche zu Schweidnitz in Schlesien, berühmt durch ihren 320 Fuss hohen Thurm, dem diese Höhe den nächsten Rang nach den 329 F. hohen Magdeburger Domthürmen verleiht.

1330—36. Frauenkirche (Sandkirche) zu Breslau mit schöngebautem Schiffe.

1331. Weihung der Stiftskirche zu Oberwesel.

1333. Das Hochkreuz bei Godesberg, unfern Bonn, Heiligenhäuschen.

1334. Kapitelskirche zu Kleve.

1335 erweiterte Dietrich von Altenburg die Vorburg und die Hauptordenskirche zu Marienburg. Derselbe begann auch den Bau dasiger Annakirche, welche die Gruft der Deutschordensmeister enthält.

1335. Gründung des zweithürmigen Domes zu Königsberg in Preussen.

1336. Baubeginn des Thurmes der Stiftskirche zu Wetzlar.

1338. Jodokuskirche (Jobstkirche) zu Landshut in Baiern.

1339—1510. Ulrichskirche zu Halle an der Saale.

1340. Katharinenkirche zu Osnabrück. Mainbrücke zu Frankfurt.

1340—78. Liebfrauenkirche zu Münster.

1343. Baubeginn des Prager Domes unter dem französischen Baumeister Matthias von Arras. 1385 gerieth der Dombau ins Stocken. Was bis dahin ausgeführt ist (der Chor und der Unterbau eines Thurmes vor dem Südflügel des Querschiffes) verdankt man dem Peter Arler aus Schwäbisch-Gmünd.

Grundsteinlegung zu dem mächtigen Backsteinbaue der Danziger Marienkirche. Der Grund wurde unter Ludolf König von Waitzau, damaligem Hochmeister des deutschen Ordens, gelegt und es vergingen 160 Jahre, bis der Bau vollendet stand. Wie alle andern Kirchen Danzigs aus der Ordenszeit hat sie gradlinigen Chorabschluss. Sie stellt sich als der bedeutendste Kirchenbau im eigentlichen Preussen heraus. Die Kreuzform ist nicht ganz regelmässig; die Strebepfeiler treten nach innen hervor und dazwischen sind Kapellen angebracht. (Ein treffliches baugeschichtliches Werk über die Oberpfarrkirche von St. Marien erschien von Dr. Theod. Hirsch in Danzig 1843.)

1346. Die beiden stattlichen, reich mit Skulpturen geschmückten Portale, welche die Augsburger Domkirche an der Nord- und Südseite ihres höhern Baues aufweist, da wo sich dieser an den ältern Bau anschliesst. Diese Pforten sind, sowie alle Gewölbe dieser Kirche, durch Konrad von Randegg (Custos des Domes) erbaut worden.

1346 ward der Stockthurm zu Danzig angelegt. 1508 empfing derselbe die sehr malerische Ausschmückung mit Thürmchen und Fahnen.

1348. Die Kaiserburg Karlstein, drei Meilen von Prag, nach dem Plane des Matthias von Arras erbaut.

Aus ders. Zeit datirt die Emmauskirche in der Prager Neustadt.

1349—1353. Der edle Chor des Erfurter Domes.

1350. Die Marktkirche zu Hannover, den H.H. Jakob und Georg geweiht.

Demselben Jahre gehören das Haus Nassau zu Nürnberg und das Rathhaus zu Regensburg an.

1351 begann Heinrich Arler die Heiligkreuzkirche zu Gmünd in Schwaben. Die Anlage macht dem Vater des Erbauers der so höchst grossartig wirkenden Domkirche zu Prag alle Ehre. Arler war es wohl, welcher durch den stattlichen Gmünder Bau den schwäbischen Kirchenbauten, namentlich der auch von Waagen gewürdigten Nördlinger, Dinkelsbühler — so wie der Schwäbisch-Haller Kirche das Vorbild gleich hoher Schiffe und in den Chor sich fortsetzender, also einen Umgang darin bildender Säulen gegeben hat. Sein Gmünder Kapellenkranz so gut wie der seines Sohnes zu Prag gehört — gleich dem Kölner — der französischen Art an, welche dem Arlerschen Genius überhaupt entsprochen zu haben scheint, indem dieser in beiden Bauten das Grosse, Schwungvolle, Luftige aber Abstrakte und Nüchterne des französischen Wesens wiedergibt. Die Fortsetzung der Säulenreihe in das Chor hinein ist auch entschieden nicht prinzipgemäss, ja, wie

St. Godehart in Hildesheim beweist, romanischer Gedanke. Chor und Schiff werden dadurch nicht gehörig auseinandergehalten; und ersterem fehlt der organische und beruhigte Schluss: denn die Säulen endigen nicht, sondern gehen unstät und doch unlebendig mit dem Auge um. Bei alledem bleibt die Gmünderin eine prächtige Kirche.

1353. Der Chor am Münster und das Rathhaus zu Aachen. Erbauer Beider war der damalige Aachener Bürgermeister Gerhard, Freiherr von Schellart, genannt *Chorus* (wahrscheinlich in Anspielung auf seinen Chorbau).

1355—61. Liebfrauenkapelle zu Nürnberg, erbaut durch Georg und Fritz Ruprecht, mit bildwerklicher Schmückung der Vorhalle durch Sebald Schonhofer.

Derselben Zeit gehört der „schöne Brunnen" zu Nürnberg an. Auch haben dieselben Meister, die wir eben bei der Frauenkirche genannt haben, ihn ausgeführt und geschmückt. Das achtseitige Spitzthürmchen, das seinen architektonischen Theil bildet, gehört in seinen Gesammtformen wie in einzelnen Theilen zu dem Zierlichsten und Anmuthigsten, was je die Gothik hervorgebracht hat. 1822—24 ist er durch Bandel und Burgschmiet wiederhergestellt worden.

1356—1431. Der höhere Theil des Augsburger Dombaues mit dem Chore gen Osten, unter Bischof Markard von Randegg in reinem schönen Style begonnen und unter Bischof Peter vom Domcustos Guerlich vollendet. Die Länge dieses nach Art des Kölnerdomes rund mit den herumgeführten niedrigern Seitenschiffen abschliessenden „höhern Baues" beträgt 139 Fuss, die Breite 132 F. 6 Z., die Höhe 93 Fuss. Die Widerlagen sind durch einen giebelförmigen Abschluss mit der ähnlichen Form der Seitenschiffe des ältern „niedrigern Baues" etwas in Uebereinstimmung gebracht. Den äussern Hauptschmuck dieses Höhenbaues bilden die schon 1346 errichteten Portale.

1357. Baubeginn der Moldaubrücke zu Prag, deren erster Baumeister Peter Arler war. Die Thürme derselben datiren vom 15. Jahrh.

1360 vollendete Peter Arler von Gmünd den Chor der Bartholomäuskirche zu Kollin in Böhmen.

1361—1377. Der westliche Chor von St. Sebald zu Nürnberg. Der Grundriss (s. folg. S.) theilt den Bau durch seine Pfeiler in einen mittlern und einen umlaufenden äussern Raum. Die Höhe dieser Räume ist gleich. Der Innerraum ist mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, der äussere dadurch, dass Dreiecke sich zwischen die Vierecke schieben, mit sieben Seiten des Sechzehnecks. Pfeiler und Gewölbe halten sich das Gleichgewicht; äussere Strebepfeiler klammern das Ganze zwischen sich ein. Die innern Tragpfeiler sind viereckig mit abgeschrägten Ecken, und an ihren vier Hauptflächen mit Cylindern verbunden. Während über die ganze Breite der Pfeiler deren Verbindungsbögen aufliegen, entwickeln sich aus den Cylindern allein die Quer- und Kreuzgurte der Gewölbe, welche wieder an der äussern Umfassungsmauer auf Wandpfeilern ruhen, die für jedes Gurt einen Stab als Träger vorspringen lassen. Wird die aufwärtsgehende Bewegung der innern Tragpfeiler in der Uebergangsperiode noch durch Kapitäl und Kämpfergesims, während der gothischen Blütezeit durch Laubfries und Gesims geschlossen, und über diesem die Gurt- und Gewölbe-Bewegung aufgesetzt, so sehen wir hier dagegen, bei Wegfall der Laubkrone und des Gesimses, die Gurte ohne Weiteres aus ihren Tragcylindern herauswachsen, welche Weise im 15. Jahrh. fast allgemein beliebt war.

1362. Der grössere Kreuzgang des Basler Domes. Der kleinere nach dem Rheine zu ist jünger und zwischen 1400—86 entstanden.

1363: Weihjahr des Schiffs des Magdeburger Domes.

1364. Der Kapellenthurm zu Rottweil. Ueber diesen imposanten Thurm, dessen Untertheil freilich zu hoch und schwer ist für das luftige Achteck darüber, berichtet Dr. Heinrich Merz in Nr. 84 des Kunstblattes 1845.

In dieselbe Zeit fällt der mit glasirten Ziegeln eingedeckte obere Thurmbau der Gmünder Johanniskirche, wo das Missverhältniss zwischen Ober- und Unterbau noch stärker ist als am Rottweiler Thurme.

1369. Kapelle zu Fornich im Rheinland.

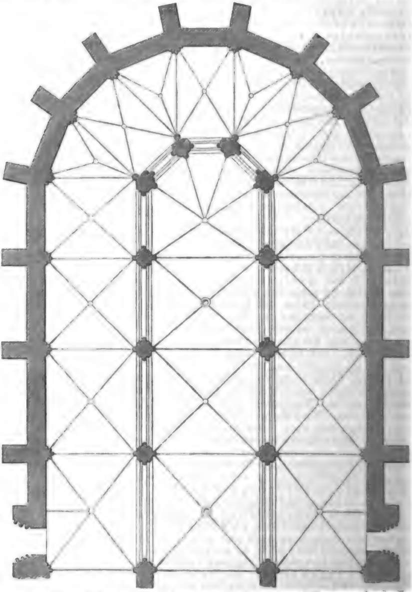
1369—1384. Die Klosterkirche auf dem Oybin bei Zittau.

1373—1453. Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber. Durch seine schönen Formen gibt sich der zehnfenstrige Ostchor als der älteste Theil des 280 F. langen Gebäudes kund. Wie an der Wiener Stephanskirche erheben sich hier, da wo der Chor beginnt, zwei Thürme mit durchbrochenen Spitzen, von welchen die eine etwas stumpfer und kürzer ist als die andre.

1377—1441. Die schöne Liebfrauenkirche zu Würzburg. Als Baumei-

ster derselben bis 1409 werden genannt: Meister Weltz der Steinmetz und Eberhard Friedberger von Frankfurt.

1377. Baubeginn des Ulmer Münsters. Dieser Bau wurde als ein durch zwei Pfeilerreihen in drei gleich breite Schiffe getheiltes Langhaus angelegt. In der Verlängerung des Mittelschiffs gegen Morgen ist der gleich breite Chor und in der Verlängerung desselben Schiffs gegen Abend die Halle des Fasadethurms. Am Ende des Langhauses in den Ecken zwischen demselben und dem schmälern Chore sollten noch zwei kleinere Thürme sich erheben. Hundert Jahre später waren der Chor und das Langhaus unter Dach, der Fasadethurm bedeutend höher über dasselbe, bis zum Anfange des Achtecks, und die Seitenthürme bis zum Dachsims des Mittelschiffs aufgebaut. Seitdem steht der Fortbau still und das Riesenwerk scheint das Schicksal fast aller seiner Zeitgenossen theilen zu müssen; das Missverhältniss zwischen Kirche und Thurm wird leider noch lange fortbestehn. Erst wenn der Thurm vollendet wäre, würde das Münster die ihm zugedachte Wirkung erreichen, erst dann würde die jetzt



(*Grundriss des Westchors von St. Sebald zu Nürnberg.*)

so schwer scheinende Masse des Langhauses am Thurme sich wolgefällig ansetzen, denn auch bei diesem Baue, so grossartig die Kirche an und für sich ist, sollte doch der Thurm nicht allein durch seine Höhe, sondern auch und hauptsächlich durch seinen architektonischen Reichthum sich vor allem Andern auszeichnen. Den wahren Eindruck des vollendeten Baues gibt die Fantasie am Deutlichsten, wenn man sich die zu Grunde gelegten Hauptverhältnisse vergegenwärtigt. Nimmt man nämlich die Breite des Mittelschiffes (50 Fuss) als Einheit an, so findet man, dass die Länge des Langhauses gleich deren fünf, die Länge des Chores gleich deren zwei und die Thurmhalle als Quadrat gleich einer dieser Einheiten ist. Das ganze Gebäude ohne Mauerdicke und Pfeilerausladungen ist mithin gleich acht Einheiten lang und deren gleichfalls im Innern, ohne Pfeilerstärke von je 7 Fuss, gleich drei breit. Die Höhe des Mittelschiffs ist fast gleich drei Einheiten, die der Seitenschiffe die Hälfte davon und die Chorhöhe fast gleich zwei Einheiten. Der vollendete Thurm würde genau zehn solcher Einheiten zur Höhe erhalten und die Seitenthürme würden wol bis zur Hälfte desselben gestrebt haben. (S. die „vergleichende Darstellung der fünf höchsten deutschen Münster" im ersten Berichte des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben vom J. 1843.) Nach diesen grossartigen Verhältnissen würde die äusserste Länge des Gebäudes von ungefähr zehn Einheiten sowie die äusserste Höhe des Mittelschiffs von vier Einheiten sich wol zur Höhe des Thurmes vertragen haben. Die Zahl 5 oder 10 scheint überhaupt möglichst durchgreifend bei diesem Baue beobachtet zu sein, denn der Chor ist mit dem halben Zehneck geschlossen und zehn Pfeiler stehen zu jeder Seite des Mittelschiffs. Auf den zwei obersten Pfeilern steht der Thurm im Innern; verbunden sind dieselben durch einen Triumfbogen fast in gleicher Höhe des durchlaufenden Gewölbes vom Mittelschiff. Die Ausführung der Strebebögen von den Seitenschiffen ans Mittelschiff und an die Thurmseiten unterblieb. So war der Bau bis zum Schlusse des 15. Jahrh. Damals scheint es nöthig geworden zu sein, die offene Thurmhalle gegen Mittag und Mitternacht zu schliessen oder zu unterfahren und das Kellergewölbe unter derselben auszufüllen, indem die Thurmlast für genannte zwei freistehende Pfeilerstützen auf unterwölbtem Grunde wol zu schwer werden mochte. Um gleiche Zeit wurden von denselben Pfeilern gegen die Wandungen der Seitenschiffe starke Verbindungsmauern aufgeführt, wodurch für jedes Seitenschiff eine Halle je der Thurmhalle zur Seite entstand; ferner wurden zu weiterer Sicherung die Seitenschiffe durch runde Schäfte getrennt, welche mit den Pfeilern des Mittelschiffs in gleicher Achsenlinie stehen, sodass statt der bisherigen drei Schiffe nunmehr fünf Schiffe sich zeigen. — Ueberhaupt hatte die lange Bauzeit von über 100 Jahren zur Folge, dass der ursprüngliche Plan wol in Manchem verlassen wurde. So lassen Beobachtungen vermuthen, dass das Gewölbe des Mittelschiffes jetzt höher gesetzt ist als es gedacht oder sogar schon ausgeführt war; die Fenster desselben gingen tiefer herunter und waren wahrscheinlich durch eine innere Umgangsgallerie verbunden. Diese Umwandlungen scheint eine veränderte Bedachung der Seitenschiffe veranlasst zu haben. — Räthselhaft bleibt auch die Vorhalle des Portals, deren reiches Bekrönungsgesims in keinem organischen Zusammenhange mit der Architektur der sie einschliessenden Thurmstreben gesetzt ist, wol aber mit dem Dachsims der Seitenschiffe in gleicher Höhe läuft. Ebenso könnte die Vermuthung Raum fassen, dass die jetzige Länge der Seitenschiffe nicht im ursprünglichen Plane lag, sondern dass der Thurm, gleichwie der Freiburger, auf drei Seiten frei bleiben sollte. Nach der sogen. Originalzeichnung, die wol aber erst zur Zeit Matthäus Böblingers (1474 — 1492) gefertigt sein mag, lässt sich darüber keine Gewissheit entnehmen, da diese Zeichnung blos den geometrischen Aufriss der Portalseite ohne Seitenansicht und Grundriss gibt. Nach derselben besteht der Thurm aus drei wesentlichen Abtheilungen, dem Viereck, dem Achteck und dem Helme. Das Viereck nimmt beinah die Hälfte der Höhe des vollendeten Thurmes ein, die obere und etwas grössere Hälfte ist durch das Achteck und den Helm getheilt, wobei zu bemerken, dass der Helm wiederum etwas höher als das ihm untergesetzte Achteck ist. Es scheint, dass bei diesen geometrischen Verhältnissen die perspektivische Wirkung in der Natur in Rechnung gezogen ward, vermöge welcher dann Gleichheit der Abtheilungen für den Beschauer des Thurms sich ergeben würde. Das Viereck (der bis jetzt ausgeführte Thurmbau) besteht wieder aus drei fast gleichen Stockwerken, wovon das erste bis zur ersten Gallerie unter dem grossen Portalfenster, das zweite bis zur zweiten mit dem Dachsimse des Mittelschiffs gleichlaufenden Gallerie geht und das dritte von dem vollkommenen Kranzumlaufe, auf dem das Achteck aufsitzt, bekrönt wird. Auch bei diesen Verhältnissen ist zu beachten, dass die Perspektive fast drei Abtheilungen erzielt. Das Achteck ist in seiner halben Höhe durch ein reiches wagrechtes Gitterwerk seiner Fensteröffnungen, gleichwie das dritte Gestock

des Vierecks, abgetheilt, und der ein Fünftel seiner Höhe zum untern Durchmesser habende Helm ist durch fünf Gurte, welche mit vorspringenden geschwungenen Giebeln verziert sind, in sechs durchbrochne überhöhte und gleichhohe Stockwerke getheilt. Auf dem Gurte des fünften Gestocks ist noch eine stark ausladende Bekrönung als fünfte Gallerie, und auf dem obersten Gestocke steht als Spitze eine riesige Marie mit dem Kinde. — Ueber die Seitenthürme findet man weder eine Zeichnung noch sonstige schriftliche Nachweise. Da ihre Errichtung durch die Construktion des Gebäudes nicht bedungen ist, auch eine Pfarrkirche, als welche das Münster erbaut wurde, nur einen Thurm haben durfte, so hat man schon vermuthet, dass damit für die Erhebung der Pfarrkirche zu einer Bischofskirche habe vorgesorgt werden sollen. Andre vermuthen in der Dreithürmigkeit eine Symbolisirung der Dreieinigkeit. Thatsache ist, dass die Seitenthürme fast bis zu ihrer halben Höhe stehen und dass der viereckige Stock des Thurmes gegen Mittag (wie ja auch die ganze mittägige Seite der Kirche) mit reicherer Architektur bedacht ist als der gen Mitternacht. Vergl. die Mittheilungen Eduard Mauchs in Nr. 14 des Kunstblattes 1848.

1379. Der Artushof (Junkerhof) zu Danzig, mit drei kolossalen Spitzbogenfenstern in der Vorderseite. Dies für Trinkgelage und Festlichkeiten erbaute Lokal brannte im J. 1476 ab, wurde aber drei Jahre darauf geräumiger hergestellt, erhielt jedoch erst 1552 die jetzige Ausdehnung. Aus letzter Zeit stammt denn auch das aufgesetzte Stockwerk und die reiche Ausschmückung der Fasade. Jetzt dient die auf vier schlanken Granitsäulen schöngewölbte Halle zu den Geschäften der Börse. Erlitt sie hiedurch auch manche Umgestaltung, so bewahrt sie doch im Ganzen ihren höchst originellen Karakter der Ausschmückung, denn noch stehen hier im alten Glanze die Abzeichen ehemaliger Brüderschaften und noch hängen hier alte Rüstungen und Waffen als Zeugen kühner Thaten.

1380. Marienmünster zu Prenzlau in der Mark Brandenburg.

Chor der Kirche zu Kollin in Böhmen.

1382 — 1407. Schloss Kriebstein bei Waldheim in Sachsen.

1388. Die östlichen Theile (der reichgeschmückte hohe Chor) der Moritzkirche zu Halle in Sachsen.

Das Kaufhaus zu Konstanz.

1388 — 1401. Katharinenkirchen zu Wilsnack und Salzwedel (in den Brandenburgischen Marken) mit thürähnlichen Durchgängen in den Strebepfeilern am Chore.

Die Wähinger oder Freisinger Kapelle zu Klosterneuburg von schlanken, hochaufstrebenden Verhältnissen, in welchen sich der Kulminationspunkt der deutschen Baukunst im 14. Jahrh. kundgibt, während die Details, die Kapitelle, Baldachine und namentlich die mit den Säulen durch einen Viertelkreis sich verbindenden Kragsteine, worauf wahrscheinlich Statuen angebracht waren, den Stempel der Uebergangszeit des 14. und 15. Jahrh. an sich tragen. Die Kapelle ist von eigenthümlicher Grundform, indem sie in der Ecke des Kreuzganges erbaut ist und zwei Schenkel eines rechten Winkels bildet. (Lief. I. des neuerdings von L. Ernst und L. Oescher unternommenen Werks über die „Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich" bringt in lithogr. Bl. eine glücklich aufgefasste Inneransicht und karakteristische Details dieser Kapelle.)

1390 — 1429 stand Ulrich Ensinger dem Ulmer Münsterbau vor.

1392 wurde fast von Grund auf der Neubau der Kirche Maria Stiegen zu Wien begonnen. Der Chorbau wurde 1412 vollendet; das Schiff entstand später. Der Grundriss der Kirche ist so unregelmässig, dass er ein Räthsel bleibt. Hervorzuheben sind ihre drei bildwerkgeschmückten Eingänge und ihr besonders kunstreicher Thurm.

1393. Baubeginn des stattlichen vordern Hauptthurmes von St. Severin zu Köln, eines Hauptdenkmals jener einfachern Thurmarchitektur, die bei Besprechung der niederrheinischen Backsteinbauten (S. 441) geschildert worden ist. Sein unterstes Stockwerk mit der von dem mächtigen Fenster gradlinig abgeschnittenen Eingangsthüre bildet den unmittelbaren Eingang ins Hauptschiff, dem es an Höhe und Breite gleich ist, nur dass hier die Nebenschiffe nicht, wie tiefer abwärts am Rheine, neben dem Thurme, sondern erst hinter ihm vortreten. Das viel höhere Obergestock ist auf jeder Seite mit drei Blindfenstern ausgesetzt, von welchen nur der obere kleinere Theil des mittelsten als Schallloch geöffnet ist. Ein spitzbogiger Bogenfries mit vier Wasserspeiern krönt dieses obere Stockwerk, und über ihm steigt auf viel kleinerer Basis der achteckige Helm empor. Die Wendeltreppe ist an der südwestlichen Kante in Form einer vieleckig gebrochnen Röhre angeklebt. (In ähnlicher Einfachheit sind die zwei Thürmchen zu beiden Seiten der Chornische nach oben ausge-

baut, ihre untern Geschosse aber gehören wie die Nische selbst einer ältern Periode an, nämlich dem Uebergangsstyle des 13. Jahrh.) Jener Vorderthurm ist nicht durch die Stadt Köln, sondern durch einen Herrn des Niederrheins errichtet worden. In der von Koelhoff 1499 gedruckten „Cronica van der hilligen Stat van Coelne" heisst es sub Anno 1393: *In demselben Jahr ward der neue Thurm zu St. Severin begonnen des dritten Tages nach St. Urbans Tag durch Herzog Wilhelm vom Berge, ist aber jetzt, Anno* 1499, *noch nicht vollendet, denn vorgenannter Herzog starb in demselben vorgenannten Jahre.* — Offenbar ist der Severinsthurm nicht von einer Kölner Bauhütte geplant, vielmehr spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, dass er von einem Bergischen Baumeister, der natürlich im Styl seiner Heimath baute, angelegt worden ist.

Vor 1400: der von Ruprecht III. herrührende Theil des Heidelberger Schlosses, der Ruprechtsbau mit der alten Kapelle, welchen Friedrich der Siegreiche vergrösserte. Malerischer Zeuge vom vergrösserten Bau ist der „gesprengte Thurm."

Der Chor und die Thürme der Steffanskirche zu Breisach in Baden.

Hauptkirche zu Botzen in Tyrol, mit späterm Thurme (1501—1519). Eine Ansicht bietet der Holzschnitt von Aloys Brunner auf folg. Seite.

1399. St. Andreaskirche zu Halberstadt, ehemals Franziskanerklosterkirche, von schönen grossartigen Verhältnissen. Kirche und Abseiten sind von gleicher Höhe, der Chor ohne Abseiten. Der Bau ist auch ausgezeichnet in akustischer Hinsicht, daher diese Kirche zu grossen Musikaufführungen benutzt wird.

1400. Jakobskirchen zu Brünn in Mähren und zu Stralsund.

1400—1410. Das sogen. steinerne Haus zu Frankfurt a. M. — Erweiterung der h. Geistkirche zu Heidelberg.

1400—92. Steffanskirche zu Kalbe an der Saale.

1401. Stadtkirche zu Koburg.

1401. Katharinenkirche zu Brandenburg, erbaut durch Heinrich Brunsberg von Stettin, mit elegant geschmücktem Aeussern. Die mit Durchgängen versehenen Strebepfeiler treten nach innen hervor.

1403. Pfarrkirche zu Bingen am Rheine, erweitert im J. 1500, wo man die Umfangmauer durchbrach, die Streben als Pfeiler stehen liess und ein doppeltes Seitenschiff ansetzte.

1404—1431. Chor der Koblenzer Liebfrauenkirche. Werkmeister war Johann von Spey.

1405. Vollendung der h. Leichnamskirche zu Elbing.

1407. Rathhausthurm zu Köln, die sogen. Violine, ganz im ortsüblichen Style geschmückter, ja schon überschmückter Gothik. — Die grossartigen Hallen des Frankfurter Römers, erbaut durch Friedrich Königshofen.

1407—1409 baute der Klosterbruder Georg von Salem das Thürmchen zu Kloster Bebenhausen bei Tübingen. Es ist dem Esslinger Liebfrauenthurm ähnlich, aber weniger gediegen.

1408. Springbrunnen auf dem Altstadtmarkt zu Braunschweig.

1410. Rathhaus zu Freiberg im sächs. Erzgebirge.

1410—20. In diese Zeit fällt die schöne Konsolen- und Gallerie-Bekrönung von St. Nikolai zu Frankfurt am M., von welcher wir einen Theil nebst einem durchbrochenen Eckthürmchen auf S. 455 im Holzstich mittheilen.

1412. Marienkirche zu Wittenberg. — Apollonienkapelle zu Stralsund.

1413. Schlosskirche zu Altenburg in Sachsen, in reichem Style. Das Innere ist leider in der Roccocozeit anderweitig ausgeschmückt worden, doch hat sich darin das kunstvolle gothische Chorgestühl erhalten.

1414. Chor der Andreaskirche zu Köln, in reichem, doch schon ausgeartetem Style.

1414. Rathhaus zu Linz in Oberösterreich, freilich restaurirt in stylwidriger Zeit: 1659.

1415. Baubeginn der Stadtk. zu Weissenfels durch Reinhard v. Meissen.

1415—1512. Thurm des Frankfurter Domes.

1417. Kunigundenkirche zu Rochlitz.

1420. Chor der Georgenkirche in Tübingen, ausgezeichnet durch schöne Verhältnisse und eigenthümliche, freilich nicht reine Fensterarchitektur.

1420. Chor der Osnabrücker Marienkirche.

1420—1450. Das Haus Gürzenich zu Köln.

Etwa 1420 begann Hans der Steinmetz († 1432) die stattliche Marienkirche zu Landshut, deren Vollendung ins J. 1478 fällt. Berühmt ist ihr Thurm,

(*Kathedrale zu Botzen.*)

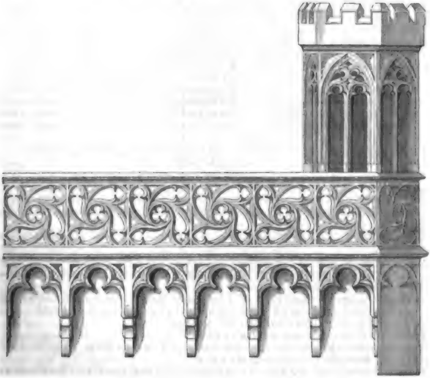
der an der Vorderseite über dem Haupteingange bis zu 448 Fuss emporsteigt und der Allerhöchste in Baiern ist. Beinah die ersten zwei Drittheile seiner Höhe ist er von viereckiger Form, die sich jedoch in den obern Stockwerken verjüngt. Von dortan tritt, ziemlich hoch in einer Stärke fortlaufend, ein achteckiger Aufsatz ein, der in eine zierliche achteckige Spitze ausläuft. Das ganze Verhältniss des Thurmes ist sehr schlank.

1421 — 1502. Das Münster zu Bern, mit unvollendetem Thurme.

1423. Die späten Theile der Cisterzienserkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg, namentlich der hintere Theil des Chors mit dem fünfseitigen Ausbau und der über die Fortsetzung des Hauptschiffs sich erhebende Thurm mit sehr schön durchbrochener Steinspitze.

1423 — 1497. Peterpaulkirche zu Görlitz, mit niedrigen Seitenschiffen.

1424 — 1463. Franziskanerkirche zu Andernach. Leider ist diese schöne Kirche in einen Pferdestall für die Soldateska umgewandelt worden.



1425 — 1439. Oberpfarrkirche (Frauenkirche) zu Ingolstadt, erbaut durch Konrad Glätzel und Heinrich Schnellmeier, welcher Letztere jedoch nur bis 1431, in welchem J. er verstarb, mitwirksam war.

1426 — 1462. Nikolaikirche zu Eisleben.

1428 — 1505. Hauptkirche zu Nördlingen mit 283 Fuss hohem Thurme, der mitten vor dem Giebel dem Chore genübersteht. Mit Ausnahme des Thurmes und eines Portales von sehr guter Form bietet das Aeussere der Kirche nichts Bemerkenswerthes dar; desto schöner aber ist die Wirkung des Innern. Dieses hat die ansehnliche Länge von 254 Fuss; die Breite beträgt im Langhause 76 F. 9 Z., im Chore 63 F. 3 Z. Die drei gleichhohen Schiffe, deren mittleres die doppelte Breite der beiden andern hat, werden von 22 runden Säulen getragen, welche in zwei parallelen Linien bis zum Ende des nur durch zwei Stufen in verschiednen Absätzen vom Langhause unterschiedenen Chores fortgehen, sodass letzter mit einer stumpfen Abrundung von drei Fenstern abschliesst. Ueber dem Eingange befindet sich der mit schönem Steingeländer versehene Orgelchor, dessen Mitte bis zum zweiten Säulenpaar vorspringt. Nur zwölf Säulen des Langhauses haben oben zwei Säulchen mit Kapitellchen, wovon die Rippen sich kreuzend in die Gewölbe laufen und (bis auf die

letzten sechs Bögen mit zwei ineinanderverschränkten Ovalen) unregelmässige Formen bilden. Die Gewölbe selbst sind niedrig gehalten. Der Plan zu dieser Kirche, welche dem Ritter Georg, der Muttergottes und der Maria Magdalena geweiht worden, rührt wol vom Kirchenmeister Hans aus Ulm und von dem muthmaaslich ebendahergekommenen Hans Felber her, welche in den Nördlinger Stadtkammerrechnungen von 1427 — 29 als Leiter des Baues genannt werden. Die Hauptwerkmeister der Kirche waren nacheinander Konrad Heinzelmann, Niklas Eseller (Erbauer der Dinkelsbühler Georgenkirche), Wilhelm Kreglinger von Würzburg, Heinrich Kugler und Steffan Weyrer. Der Letztgenannte hatte den Bau merkwürdigerweise an einer Stelle zu vollenden, welche sonst bei den Kirchen zu den frühesten Ausführungen gehört. Er musste nämlich 1495 — 1505 dem schon 1451 bis zur Wölbung fertig gewesnen und seitdem unter hölzernem Nothdach verbliebenen Chore nachträglich die Gewölbe geben.

1429. Neubau der Kirche zu St. Wolfgang in Oberösterreich (im sogen. Salzkammergute).

1430. Kanzel des Steffansdomes zu Wien, errichtet von Hans Buchsbaum. Als Meister der Bildwerke daran werden angegeben Andreas Grabner und Peter von Nürnberg. — Eine Ansicht dieser kostbaren Kanzel bietet unser beifolgender Holzstich von Aloys Brunner.

Johanniskirche zu Danzig, ein stattlicher dreischiffiger Backsteinbau mit einer Ueberwölbung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.

1431. Trinitatis- oder Franziskanerkirche zu Danzig, ein durch architektonischen Schmuck seines Giebels ausgezeichnetes Gebäude. Das Material zum Bau, der rothe Backstein, wurde durch fromme Spenden zusammengebracht und Maurer und Zimmerleute arbeiteten daran in ihren Feierstunden „um Gottes willen." Trotz dieser Entstehungsart ist die Kirche ein wahres Meisterwerk schöner Ausführung und Ausschmückung im Ziegelbau.

1432 — 1501. Maximuskirche zu Merseburg, mit älterm Thurme.

1433. Leonhardskirche zu Grätz in Steiermark.

1433. Vollendung des Hauptthurmes des Steffansdomes zu Wien. Dieser berühmte Thurm hat eine Höhe von 438 F. und kommt also dem zehn Fuss höhern Thurme der Landshuter Martinskirche am Nächsten. Vor 1842 hatte derselbe nur 434 F. (rh.); die vier F. mehr hat er nach Abtragung der krönenden Spitze durch Aufsetzung der jetzigen eisernen bekommen.

1437 war der südliche Thurm des Kölner Domes bis zum dritten Stockwerk gediehen.

1439 vollendete der zu Anfang des 15. Jahrh. von Köln nach Strassburg als oberster Werkmeister berufene Johannes Hülz den 436 17/72 Pariser Fuss oder 452 rh. F. hohen Münsterthurm.

1440. Baubeginn des Esslinger Thurmes durch Meister Hans Böblinger.

Vollendung der von 1343 an erbauten Moselbrücke zu Koblenz.

1441 — 1469. Stiftskirche zu St. Goar.

1442 — 1517. Rathhaus zu Lübeck.

Dem 15. Jahrh. entstammen auch die Rathhäuser in Ulm, Ravensburg, Stralsund, Tangermünde und Danzig.

1443. Pfarrkirche zu Steyer in Oesterreich, Bau von Hans Buchsbaum.

1443. Martinskirche zu Kassel, mit reichgegliederten Rundpfeilern.

1444. Baubeginn der Stiftskirche zu Stuttgart. Diese Kirche kann man, abgesehn von der Unregelmässigkeit ihres Grundrisses, als Hauptbeispiel für die übrigen schwäbischen Kirchen des 15. und 16. Jahrh. ansehn; das Mittelschiff nur etwas höher als die Nebenschiffe, die Gliederung der Pfeiler in die Arkaden verlaufend, die Strebepfeiler hereingezogen, die Fensterarchitektur immer unreiner wie überall zu dieser Zeit. — Stiftskirche zu Bruchsal im badischen Mittelrheinkreise.

Dreifaltigkeitskirche am Stifte Neukloster zu Wienerisch-Neustadt.

1444 — 1499. Georgenkirche zu Dinkelsbühl, Bauwerk des ältern und jüngern Eseller. S. hierüber den Stadtartikel.

1446 — 1486 bauten Hans und Matthes Kümelke aus Dresden (Vater und Sohn) die Nikolaikirche in Zerbst.

1447 — 1474. Thurm von St. Peter und Paul in Eisleben.

1448. Baubeginn des Lettners im Magdeburger Dome.

1449. Die Kapelle zu Kidderich bei Wiesbaden, beachtenswerth ob mehrer Eigenthümlichkeiten (Altarraum, Kanzel und Thurmspitze). Vergl. *Kallenbachs* Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst, Abth. II. Bl. 20.

1449. Kapelle des Schweidnitzer Rathhauses.

1450. Dom zu Grätz in Steiermark.

1450—1470 baute Meister Albert die Stiftskirche zu Römhild.

1451. Die östlichen Theile der Marienkirche zu Wittstock.

1452. Aus diesem J. datirt der als ein Beispiel eigenthümlicher Dekoration bemerkenswerthe freistehende Giebel der Marienkapelle bei der Berliner Nikolaikirche.

1452—1456. Thurm der Elisabethkirche zu Breslau. Er erhielt durch die 1482 vom Zimmermann Franzke Frobel errichtete Spitze eine Höhe von 416 F. rh., hat aber seit 1529 nur noch 335 F., daher er unter den deutschen Thürmen nun seinen Rang zwischen dem 385 rh. F. hohen Freiburger Münsterthurme und den 329 rh. F. hohen Magdeburger Domthürmen einnimmt.

1453—1536. Marienkirche zu Zwickau in Sachsen.

1454. Kirche zu Oehringen im Hohenloheschen.

1454—1490. Thurm der Nördlinger Hauptkirche. Unten drei durch zierliche Gesimse bezeichnete Stockwerke von viereckiger Form, auf welchen sich in der Mitte drei achteckige Stocks von geringerm Umfang und an den vier Ecken vier schlanke Spitzsäulchen erheben. Die Laterne, womit der Thurm abschliesst, ist erst im J. 1539 aufgesetzt worden.

1455. Rathhaus zu Tübingen. — St. Bernardin zu Breslau.

1458. Pfarrkirche zu Ribnitz im Mecklenburgischen.

Zierliche Dorfkirche zu Gr. Salitz (mit niedern Abseiten), ebenfalls im Mecklenburgischen.

1458—73. Frauenkirche zu Görlitz in der Oberlausitz.

1459—1477. Chor der Lorenzkirche zu Nürnberg, nach dem Plane des Ulmer Meisters Konrad Roritzer erbaut durch Konrad Heinzelmann von Ulm und Hans Bauer von Ochsenfurt.

1460. Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt.

1461. Heil. Geistkirche zu Landshut in Baiern. — Erneurung des Domes zu Stendal im Brandenburgischen.

1461. Rathskeller zu Halberstadt, ein vollkommen erhaltener Holzbau mit schön ausgeführtem Schnitzwerke.

1465. Katharinenkirche zu Zwickau, mit Ausnahme des Thurmes.

1466. Heil. Blutkirche (Hauptpfarrkirche) zu Grätz. — Chor der Steffanskirche zu Tangermünde.

1466. Rathhaus zu Landshut in Baiern.

1467. Liebfrauenkirche zu Worms (mit ältern Theilen). — Kirchthurm zu Spandow, erbaut von Meister Rathstock aus Magdeburg.

1467—1499. In dieser Zeit ward unter dem Abte Melchior von Stammheim die Klosterkirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg bis auf den Chor erbaut. Das Aeussere dieser nächst dem Dome ansehnlichsten Kirche Augsburgs ist ziemlich einfach gehalten. Der 1494 vollendete Thurm hat einen sehr unangenehmen Abschluss in Form eines kolossalen Rettigs. Ungewöhnlich für diese Zeit ist die Anlage eines hohen Mittelschiffs und niedriger Seitenschiffe. Die Wirkung des Innern mit dem schönen siebenfenstrigen Chore, wozu Kaiser Max im J. 1500 mit Kelle, Richtscheit und Mörtelkübel von Silber den Grund legte, würde sehr gross sein, wenn sie nicht durch den übermässig hohen Hauptaltar aus der traurigen Jesuitenzeit sehr gestört würde. Entlang dem rechten Schiff ist noch eine Reihe von Kapellen angebaut. Bei den Gewölberippen wirkt es unangenehm, dass ihre Ausgänge das Ansehn haben, als ob ein Stück abgehauen sei.

1468. Sakramentshäuschen der Dionysiuskirche zu Esslingen.

1468—1488. Frauenkirche zu München. Ihr Baumeister war der Maurer Jörg Gankoffen von Halspach; der Zimmermeister, welcher das Dach construirte, ist unbekannt. Gankoffen starb im Vollendungsjahre des Baues. Die Kirche ist auf Quaderngrunde aus lauter doppelt gebrannten Steinen aufgeführt, die noch heute so fest sind, dass man nur mit Mühe etwas davon herunterschlagen kann. Die Länge der Kirche beträgt 336 Werkschuh, die Breite 128, die Höhe bis ans Gewölbe 115 Schuh und von da bis an den Dachfirst 78, die ganze Höhe mithin 193 Fuss. Die Hauptmauer hat fünf Schuh Dicke, das Gewölbe ist nur einen flachen Stein dick, trotzdem aber sehr fest. Der ungeheure Dachstuhl erforderte das Holz von 140 Flössen, das Floss zu 15—16 Bäumen gerechnet. Am Westende des höchst einfachen Baues steigen zwei riesige, unten viereckige, oben achtseitige Thürme empor, welche fast so hoch sind als die Kirche lang ist. (Auf dem nördlichen Thurme befindet sich ein altes Täfelchen mit einer auf den Kirchenbau bezüglichen Inschrift, wo es am Schlusse heisst: „Landshueter Thurm 413 Schuh hoch, umb 107 Schuh höher als der

hiesige; der Wiener Thurm 464 hoch, um 128 höher; der Strassburger Thurm 578 hoch, um 242 höher als der hiesige.") Das Innre der Kirche hat 22 stützende achteckige Säulen von sieben Fuss Dicke, welche in zwei Reihen stehend das Kirchenschiff in drei lange Theile theilen, so dass der mittlere beträchtlich breiter bleibt als die Seitentheile. Das Flächenmaas der Münchner Frauenkirche kommt dem des Freiburger Münsters am Nächsten; nach Lassaulx' Angabe beträgt es, nach rheinl. Fuss im Lichten berechnet, bei erster 29802 □', bei letztem 30101 □'.

1469 wurde das steinerne, 90 Fuss hohe Sakramenthaus des Ulmer Münsters angefangen. Es hat im Entwurfe wie in der Arbeit mit dem Kraftschen Werke in der Nürnberger Lorenzkirche viele Aehnlichkeit, ist aber von einem ältern Künstler, den man als den „Meister von Weingarten" genannt findet.

1469 — 1495. Hübsche dreischiffige Kirche zu Schwabach.

1470. Thurm der Kathedrale zu Freiburg im Uechtlande, bis zu 250 Fuss emporgeführt. Neuerdings hat man ihn höhergemacht und so der Vollendung entgegengeführt.

1471. Wallfahrtskirche zu Lautenbach im Schwarzwalde.

1471 — 1483. Die Albrechtsburg in Meissen, mit der berühmten Treppe.

Hiernächst erwähnen wir zwei andre sächsische Schlösser, deren Bauzeit wir nicht genauer angeben können: das Schloss Posterstein und das Schloss Wendisch-Leuba, welche beide durch die Formen des fantastischen Burgbaues spätmittelalterlicher Zeit ausgezeichnet sind. Vortrefflich ausgeführte Ansichten davon bietet Puttrichs Werk.

1471 begann Hans Niesenberger aus Grätz den Chorbau des Freiburger Münsters.

1472. Schiff des Erfurter Domes.

1474: Weihjahr des Chores der grossen Wallfahrtskirche zu Klausen bei Trier. — Vollendung des Kapitelsaales des grauen Klosters zu Berlin durch Meister Bernhard.

1477. Kirche zu Schorndorf bei Stuttgart, höchst vortheilhaft sich herausstellend durch ihren Chor, welcher meisterhafte Steinmetzarbeit und schöne, wenn auch nicht mehr reine Fenstertektonik zeigt. Eine treue Abzeichnung dieses Chors bietet *Kallenbach* in seiner Chron. der deutschmitt. Bauk. (Abth. I. Bl. 21.)

1479. Baubeginn der Züricher Wasserkirche, die wegen ihrer Lage an der Limmat so genannt ist und jetzt der Stadtbibliothek zum Lokal dient. Ihr erster Baumeister war Hans Felder aus Oettingen im schwäbischen Ries. Beender dieses nur wie ein Chorbau sich darstellenden Kirchleins war Steffan Rüzendorfer.

1480. St. Annenkirche zu Danzig, an die schon erwähnte Trinitatiskirche anstossend und mit einer ähnlichen, wenn auch minder schönen Giebelverzierung von gebrannter Erde versehn.

Um 1480 erbaute Hans Schmidt das Zerbster Rathhaus.

1482. Der Ulmer Marktbrunnen (*vulgo* Fischkasten) von Jörg Syrlin. Dies Werk wird mit Recht als das nächst dem Münster ausgezeichnetste Kunstdenkmal Ulms bezeichnet. (Auf 11 Blättern in Ferd. Thräns Denkmälerwerke.)

1483. St. Algund zu Emmerich am Niederrheine.

1484 begann Meister Hans Nussdorf den Bau des südlichen Thurmes des Basler Domes. 1500 stand dieser Thurm, den man den Martinsthurm nennt, vollendet.

Marienkirche zu Torgau. — Thurmspitze der Katharinenkirche zu Brandenburg, errichtet von Meister Paul.

1484 — 1500. Dom zu Freiberg im Erzgebirge. S. hierüber den Stadtartikel.

Nach 1484 fällt der Bau des jetzt sogen. Belvedere im Baumgarten zu Prag.

1485. Margarethenkapelle des Peterskirchhofes zu Salzburg.

1486. Kanzel des Strassburger Münsters, errichtet für den berühmten Prediger Geiler von Kaisersberg. Ihr Werkmeister war Johann Hammerer.

1486. Die Kanzel im Basler Dom mit Ausnahme des erst 1596 gefertigten Deckels.

1487 — 1494. Schiessgartenhalle zu Danzig, errichtet durch den Danziger Münzmeister Hans Glothau. Diese ehemals noch reicher ausgestattete Halle wird jetzt zum Theil als Hauptwache, zum Theil als Wohnung des Direktors der Kunstschule benutzt.

1488. Die Sachsenburg bei Frankenberg in Sachsen.

In dems. J. baute Meister Paul von Brandenburg das Kloster zu Neu-Ruppin.

1490 vollendete Hans von Hörde die Pusinnakirche zu Herford.

1491. Wolfgangskirche zu Käfermark in Oesterreich ob der Enns. — Kanzel zu Kiederich (Kidderich) bei Wiesbaden.

1494. Gründung der Stadtkirche zu Wimpfen am Berge.

1495. Der fast 40 F. hohe Prachtaltar im Dome zu Blaubeuern, ein wunderherrliches Werk des Jörg Syrlin, ebenso ausgezeichnet in der Architektur wie im Figurenschmuck. Das Ganze ist stark vergoldet.

1496. Alexanderkirche zu Zweibrücken.

1496—1500. Das 64 Fuss hohe Sakramenthäuschen von Adam Kraft im Chore der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Das 24 Fuss hohe Sakramenthäuschen von demselben Meister in der Michaelskirche zu Fürth. Diesem Werke gehört die Säulenkonsole an, welche wir hier im Holzschnitt beifügen. — Die Sakramenthäuschen zu Kloster Heilsbronn bei Nürnberg, zu Kalchreuth (30 Fuss hoch) und zu Katzwang (21 F. hoch), welche ebenfalls als Kraftsche Werke gelten.

1498 vollendete Blasius Böhrer die Kirche zum heil. Kreuz in Görlitz.

1498—1502 errichtete der Stadtmaurer Heinrich Hetzel die Gewölbe der Danziger Marienkirche.

Zu dieser Zeit etwa entstand der Pohlhof zu Altenburg, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau. (Ansicht davon in Puttrichs Denkm. der Bauk. des Mittelalters in Sachsen.)

1498. Hauptkirche zu Landsberg am Lech. — Sakramenthäuschen in der Johanneskirche zu Krailsheim, ein Werk des Meisters Leonhardt aus der Kraftschen Schule.

1499. Vollendung der Schlosskirche aller Heiligen zu Wittenberg. — Schiff und Chor der Stadtkirche zu Freiburg an der Unstrut. Als Baumeister der „Pfeiler und Gewölbe" dieser Kirche wird unter besagtem Jahre der Meister Peter von Weissenfels genannt.

1499—1525. Annakirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge, erbaut durch Meister Erasmus Jakob von Schweinfurt.

1500. Schiff des Merseburger Domes. — Vollendung des Bremer Domes.

Originell construirte Kanzeln in der Domkirche zu Freiberg und in der Pfarrkirche zu Heidingsfeld. — Sakramenthäuschen in letztgenannter Kirche und in der zu Ochsenfurt.

1502. Annakirche zu Lübeck.

1502—46. Stadtkirche zu Pirna.

1505. Das 46 Fuss hohe Tabernakel zu Schwabach, ein hübsches Werk und die letzte derartige Arbeit des Nürnberger Meisters Adam Kraft, der 1507 im Hospitale zu Schwabach starb.

1510. Vollendung des Lettners im Halberstädter Dome, welches sonst hübsche Werk leider durch die Anbringung gewundner Cylinder und Stäbe entstellt ist.

1510. Sakramenthäuschen im Dome zu Fürstenwalde, aus Sandstein, eins der schönsten Werke dieser Art, wenn es auch nicht mit dem Kraftschen Meisterwerke zu Nürnberg an gesuchtem Reichthum in Vergleich gebracht werden kann. Vergl. den Stadtartikel, wo Abb. davon gegeben ist.

1511. Rathhaus zu Brünn in Mähren.

1511—25. Das Tabernakel im Chore der Georgenkirche zu Nördlingen, in Rothenburger Stein ausgeführt, ein Werk des Baumeisters Steffan Weyrer und des Bildhauers Ulrich Kreitz.

1512—20. Rathhaus zu Posen.

Den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. entstammt auch das Rathhaus zu Stargard.

1513—18. Peterpaulskirche zu Eisleben, mit älterm Thurme.

1514. Annakirche zu Hirschberg im Riesengebirge.

1514—26. Kanzel im Dome zu Merseburg.

1515 erbaute Heinr. Schickard aus Singen die Stadtkirche zu Herrenberg.

1516 erbaute Meister Hans v. Ulm die Kirche zu Kornwestheim bei Ludwigsburg.

1516—1540. Pfarrkirche zu Schneeberg im sächsischen Erzgebirge, angefangen von einem Meister Hans, vollendet von Fabian Lobwasser. Sie ist etwas kleiner als die funfzehn Jahre früher vollendete Annaberger Kirche, stimmt aber im Hauptplane, wie in der Form der zehn Pfeiler, mit derselben überein, nur dass der Chor hier nicht nach den Schiffen in einzelne Kapellen abgetheilt ist, indem er blos wie ein stumpf abgerundeter, durch vier Fenster erhellter Abschluss der Seitenmauern erscheint. Man darf die Schneeberger Kirche, deren Innerwirkung frei, heiter und leicht ist, zu den achtbarsten Bauten unsrer allerspätesten Gothik zählen.

(*Säulenkonsole von Adam Krafts Sakramenthäuschen zu Fürth.*)

1517—20. Aus diesen Jahren findet man noch zu Halberstadt eine ganze Reihe Holzhäuser mit schönem Schnitzwerk. Die hohen spitzen schiefergedeckten Dächer karakterisiren sich durch ihre Luken mit thurmähnlichen Spitzen. Auch aus der ganzen übrigen Zeit des 16. Jahrh. weist Halberstadt geschmückte Holzbauten auf.

1519. Vollendung der grossartigen Kirchengebäude zu Bernau im Brandenburgischen, durch Meister Peter Johann von Lüchow (Luckau?).

1520. Beendung der 329 rh. Fuss hohen Domthürme zu Magdeburg.

1521 baute Meister Klaus Nickel von Berlin die westlichen Theile der Marienkirche zu Neu-Ruppin.

1525. Bildwerkreiches Portal an der Chemnitzer Schlosskirche.

1529. Beendigung des Thurmes der Kilianskirche zu Heilbronn am Neckar durch Hans Schweiner aus Weinsberg. Dieser 225 Fuss hohe Thurm ist bis ⅔ der Höhe viereckig, das Uebrige besteht in einer vielfach durchbrochenen Spitze mit grotesken Reliefdarstellungen und verräth den entschiedensten Einfluss der Renaissance.

1529 oder 30. Liebfrauenkirche zu Halle an der Saale, erbaut von Niklas Hoffmann, in ihrer innern Anlage und Ausbildung unstreitig eins der edelsten, reichsten und grossartigsten Gotteshäuser, die Deutschland aus dem Anfange des 16. Jahrh. besitzt. Ihre vier Thürme sind Reste ältrer kirchlicher Gebäude (der Marienkirche von 1270 und der Gertrudenkirche von 1290), die beim Neubau der Kirche Unsrer Lieben Frauen verschwanden, deren Thürme aber zum Theil in den Bauplan der Letztern hineingezogen wurden, daher sie denn erheblich ältere Formen zeigen.

Diese Kirche beschliesst am Würdigsten die grosse Reihenfolge der gothischen Werke, welche bis zum Eindringen der Renaissance auf deutschem Boden erwachsen und bis heute theils im ursprünglichen, theils in verändertem Zustande erhalten sind. Durch diesen Bau wie durch andre ähnlich befriedigende Bauten und einige herrliche, leider Papier gebliebene Entwürfe aus der Endzeit unsrer Gothik kommt man zu der Ueberzeugung, dass sich die Kunst des Spitzbogenstyles bei uns noch keineswegs überlebt hatte. Indess steht die Thatsache fest, dass dieser nach den Kreuzzügen bei uns heimisch gewordne und volksthümlich ausgebildete Baustyl, den man die herrlichste Errungenschaft deutscher Kunstbestrebungen nennen kann, bei Beginn der Kirchentrennung im 16. Jahrh. trotz seiner noch grossen Fähigkeit zu neuen schönen Entwicklungen plötzlich verlassen und einem welschen Götzen — der Renaissance — geopfert ward. Wer die unmittelbar auf die Gothik folgenden Bastardbauten wie den Thurmbau der Kirche zu Ansbach (1530—50), Wohnhäuser selber Zeit zu Nürnberg etc. etc. betrachtet, dem muss das Aufdringliche der sogen. Renaissance dick genug in die Augen fallen. Die welsche Architektur hing sich der Gothik nur an, um diese zu verzerren und zu verunstalten; sie erborgte eine Zeitlang noch von der Gothik die schönsten Schmuckfedern und warf dieselben erst weg, als man in Deutschland kühl genug geworden war, um unbelästigt von der Erinnrung an den muthwillig aufgegebnen poesievollen Baustyl die schlechteste Auflage der Antike vertragen zu können.

Einzelne Kirchenbauten, welche den germanischen Styl, wenn auch mit starken Modifikationen, festhalten, finden wir freilich noch in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. sowol in katholischen wie in protestantischen Gegenden, aber diese wenigen Spätlinge sind eben nicht mehr als Kunstwerke im Sinne der frühern Zeit, sondern als Spiele egoistischer Laune zu betrachten, welche zum Theil zwar glücklich, zum Theil aber auch sehr unglücklich ausgefallen sind. Schön in ihrer Art ist die Kirche zu Wolfenbüttel, dagegen ist vom gothischen Styl, wie die Zeit ihn verstand und verzopfte, sehr unerquickliche Anwendung gemacht in der 1601—1608 erbauten Kirche zu Freudenstadt im Murgthale. (Herzog Friedrich I. von Würtemberg liess sie durch Heinrich Schickhard d. Jü. errichten, dem er überhaupt die Anlage der neugegründeten Stadt übertragen hatte. Die Kirche ist in zwei einen rechten Winkel bildenden Flügeln aufgeführt und mit zwei Thürmen am Ende der Flügel versehn; ihr Gewölbe ist frei eingehängt!) Ferner bleibt zu erwähnen der Bastardbau der Koblenzer Jesuitenkirche 1609—1615 (merkwürdig sowol durch die Vermischung des altdeutschen und modern italischen Styles wie durch die kühne Gewölbconstruktion über dünnen Mauern ohne Streben); die 1618 im Spitzbogenstyl erbaute Georgenkirche zu Koblenz, die Jesuitenkirche zu Köln 1621 bis 29 (höchst brillant und von grosser Innerwirkung) und die zu Bonn um 1700.

Im Verlaufe des 18. Jahrh. kommen unsers Wissens solche vereinzelte Erscheinungen von Kirchenbauten gothisirenden Styles, wie sie das vorhergegangne Jahrh. noch darbot, gar nicht mehr vor. Nur zwei weltliche Gebäude können citirt werden,

nämlich das Jagdhaus Heideburg bei Dessau (vom J. 1782) und die Franzensburg im Parke zu Lachsenburg (vom Schluss des Jahrh.).

Auf das für die Gothik dürrste Jahrhundert ist das unsrige voll Begeisterung für alte deutsche Kunst gefolgt. Sorgsame und glückliche Wiederherstellung der irgendwie im Zeitenverlaufe gefährdeten Meisterwerke unsrer Vorfahren, verständige Fortführung und glänzende Ausbauung der im Mittelalter unvollendet gebliebenen Riesendome, sowie zahlreiche einfachere und ziervollere Neubauten in selbem Style, — das sind die schönen praktischen Resultate, welche unsrer frischen Begeisterung für unsre alte romantische Baukunst verdankt werden.

Einer der ersten Baumeister, welche in unserm Jahrhundert sich im Gothischen versuchten, war Karl Friedrich Schinkel (geb. 1781 im märkischen Städtchen Neu-Ruppin, gest. zu Berlin 1841). Dass grade dieser Meister, dessen Richtung wesentlich eine hellenistische war, in jüngern wie in reifern Jahren zu wiederholten Malen sich in gothischen Formen zu bewegen suchte, zeugt einerseits von dem ungemeinen Reize, den das Poetische der mittelalterlichen Bauformen auf diesen schöpferischen Geist ausübte, andrerseits aber von der Unbefangenheit dieses grossen Künstlers, der zwar von den Griechen ausging, aber nicht bei den Griechen stehen blieb, sondern eben, je mehr er der hellenischen Kunst ihren Geist abgelernt hatte, um so freier sich auch andern Bauformen zuzuwenden vermochte. Im Kirchlichen (wir erinnern an die Werderkirche zu Berlin und an seinen nicht zur Ausführung gekommenen Entwurf zur Gertraudenkirche) sind seine gothischen Stylversuche freilich nicht zum Glücklichsten ausgefallen. Glücklicher war er in weltlichen Bauten dieses Styls; so versah er das Gymnasium zu Danzig mit einer gothischen Fasade, baute das (später von andrer Hand weitergeführte) prinzliche Schloss am Abhange des Babertsberges bei Potsdam im englisch-gothischen Style und errichtete in modificirter Gothik auch das Burgschloss Kornik oder Kurnik bei Posen, welches so vortrefflichen Eindruck macht. Schinkeln beschäftigte auch stark die Idee des Ausbaues des Kölner Domes; schon 1816 hatte er ein Gutachten über die mögliche Vollendung dieser Kathedrale abgegeben, und seiner steten einflussreichen Fürsprache verdankt man wol hauptsächlich den königlichen Entschluss, dies Riesenwerk durch kräftigen Fortbau der Beendung entgegenzuführen. Einem Meister aus Schinkels Schule, Ernst Zwirner (geb. 1801 zu Jakobswalde in Schlesien), ward die grossartige Aufgabe diesen Ausbau ins Werk zu setzen.

Derselbe Zwirner, der jetzt als Kölner Dombaumeister eine der erhabensten Bauaufgaben erfüllt, hat seine künstlerische Kraft auch in einem Neubaue germanischen Styles dargethan, nämlich in der auf Kosten des Grafen von Fürstenberg erbauten Kirche des Apollinarisberges bei Remagen am Rhein. Es ist eine unter Zugrundlegung des griechischen Kreuzes mit Aufnahme von Einzelheiten aus dem Kölner Domstyl aufgeführte Kapelle, mit zwei kleinen und zwei grössern Thürmchen, drei Eingängen, halbkreisrunder Apsis, hohem Spitzbogenfenster über dem Portale, Rosetten (zum Theil vermauerten) an den Seiten etc. Es wird dem Betrachter dieses Baues freilich schwer den Standpunkt zu gewinnen, von welchem aus die verschiedenen Widersprüche sich harmonisch auflösen. Dagegen verdient der hier gemachte Versuch, den Spitzbogenstyl so zu handhaben, dass dabei der Malerei ein weites Feld angewiesen werden konnte, die dankbarste Anerkennung. Das Innere bietet eine Reihenfolge grosser und schöner Wandflächen dar, die ganz in Fresko (bekanntlich von Künstlern der Düsseldorfer Schule) ausgemalt sind. Sinnreiche Architekten werden die hier gewonnenen Erfahrungen und Vortheile zu Gunsten der allgemeinen Kunstentwicklung sich anzueignen wissen. (Eine Abb. dieser Kirche s. auf folg. Seite.)

Ein andrer Meister aus Schinkels Schule, Theodor Ottmer (geb. 1800 zu Braunschweig, gest. zu Berlin 1843), hat zwei tüchtige gothische Stylproben im Lustschlosse Richmond bei Braunschweig und im Schlosstheater zu Wolfenbüttel abgelegt, bei welchen Werken die englische Gothik maasgebend gewesen ist. — Ein dritter vorzüglicher Architekt aus der Schinkelschen Schule, Heinrich Strack (geb. 1806 zu Bückeburg, Professor an der Berliner Akademie), führt derzeit den Neubau der Petrikirche Berlins im germanischen Style aus. Vorher hatte sich dieser Künstler bei der Concurrenz um den Hamburger Nikolaikirchenbau durch einen gothisch stylisirten Plan den zweiten Preis errungen.

Unter den genannten Architekten aus der Berliner Schule ist es freilich nur Zwirner, für den sich eine ausserordentliche Gelegenheit ergeben hat, die vollständigste Einsicht in das germanische Bausystem zu gewinnen. Ausser Zwirner bleiben überhaupt nur wenige Baumeister zu nennen, denen ein völliges Hineinleben in den altdeutschen Styl nachzurühmen ist. Diese Wenigen, denen solche Ehre gebührt, sind bairische Künstler, unter welchen Josef Daniel Ohlmüller (geb. 1791 zu Bam-

berg, gest. 1839 zu München) obenansteht. Diesem Meister verdankt man den prächtigen Bau der Münchner Aukirche (1831—39), den erstern grössern kirchlichen Neubau rein deutschgothischer Art, den Deutschland nach so langer Verdrängung der Gothik hervorgebracht und auf den es heute und in alle Zukunft stolz zu sein Ursache hat. Dies Gebäude ist mit äusserster Consequenz in der Weise der bestgermanischen Zeit durchgeführt und bringt den Betrachter, der es mit den übrigen kirchlichen Neubauten Münchens vergleicht, die doch ebenfalls zu den vortrefflichsten ihrer Art gehören, leicht zu der Ueberzeugung, dass für kirchliche Gebäude kein andrer Styl so viele empfehlende Eigenschaften besitzt als eben der gothische. Auch andre Bauten dieses Styles hat Ohlmüller hinterlassen; wir erinnern an das 1832 gegründete Nationaldenkmal zu Oberwittelsbach, an das 1833 erbaute Schulhaus daselbst und an die 1834 gegründete Ottokapelle in Kiefersfelden. Ausserdem gehört ihm noch die Vollendung des von Dominik Quaglio begonnenen Wiederherstellungsbaues der Burg Hohenschwangau an. Unter den herrlichen Entwürfen, welche dieser romantische Geist einer bessern Zukunft vermacht hat, befinden sich drei zu einer bairischen

(*St. Apollinariskirche bei Remagen.*)

Ruhmeshalle, wovon der dritte durch Grösse, Schönheit und Pracht gleich ausgezeichnet ist, dessen Ausführung aber, nach Ohlmüllers eignem Veranschlage, kaum weniger denn dritthalb Millionen Gulden gekostet haben würde.

Von ähnlicher Bedeutung für die Wiederbelebung des deutschmittelalterlichen Styles sind mehre Bauten, welche der Nürnberger Meister Karl Heideloff (geb. 1788 zu Stuttgart) an verschiedenen Orten des Gesammtvaterlands zur Empfehlung der Gothik hingestellt hat. Heideloff ist der jetzige Chorag unsrer Neugothiker und unbestritten einer der grössten Kenner des germanischen Styls. Leider haben diesen stylverständigen Meister, der von Haus aus Maler ist, die Verhältnisse mehr zur Reproduktion denn zu freier Schöpfung im Baulichen gedrängt. Ueber seine gothischen, mehr oder minder an die nürnbergischen Baudenkmale erinnernden Kirchenbauten sowie über seine verschiedenartigen Wiederherstellungsarbeiten s. den Künstlerartikel.

In München wird derzeit die Gothik vertreten durch Ludwig Lange, Eduard Metzger und Andre, welche den Häuserbau neu zu gestalten suchen. In Ulm wirken Matthäus Mauch (Münsterbaumeister), dessen Bruder Eduard und Ferdinand Thrän (Stadt- und Dombaumeister seit 1845), welchen die Erhaltung des Ulmer Münsters und wol auch der Fortbau des unbeendeten Münsterthurms obliegt. In Frankfurt am Main treffen wir Hessemer, welcher zwei Entwürfe zum pyramidalen Abschlusse des dasigen Domthurmes gemacht hat, deren keiner aber annoch zur Ausführung bestimmt ist. In Köln wirkt ausser dem Dombaumeister Zwirner der Stadtbaumeister J. P. Weyer, welcher z. B. das neue Lagerhaus am Rheine 1838 im altdeutschen Style errichtet hat. In Düsseldorf Rudolf Wiegmann. In Erfurt Professor Pabst, der sich bei Wiederherstellung des Domes und der Barfüsserkirche verdient gemacht hat. In Meiningen der herzogliche Baurath Döbner, Wiederhersteller der Burg Hohenlandsberg. In Prag Hausknecht, Baumeister der Kirche zu Turnau. In Wien Karl Rösner, der für die Erhaltung und Wiederherstellung des Steffansthurmes thätig gewesen.

Das nächst dem Ausbaue des Kölner Domes grösste heutige Bauunternehmen gothischer Art, der Neubau der Nikolaikirche zu Hamburg, ruht in der Hand eines englischen Architekten, des Mr. Gilbert Scott. Bekanntlich hatte die von der Hamburger Kirchencommission zur Prüfung der Concurrenzpläne und zur Preiserkennung gewählte, aus sechs Hamburger Architekten bestehende Sachverständigencommission sich für eine Sempersche Kuppelkirche erklärt und die beiden nächsten Preise den gothischen Plänen von Strack und Scott zuerkannt. Diese die Gothik beseitigende Entscheidung entsprach jedoch weder den Wünschen der Kirchencommission noch dem tausendstimmigen Verlangen des infolge öffentlicher Ausstellung der Pläne selbst urtheilenden Publikums, daher das Urtel der Prüfungskommission keinen Vollzug erfuhr und die Endentscheidung in andre Hände gelegt ward. Man berief nun zu Schiedsrichtern den Dombaumeister von Köln und den Dr. Sulpiz Boisserée aus München, welche die Pläne von Scott, Strack und Lange auswählten und dem Entwurfe des Erstern, dem auch vom Publikum bevorzugten, den höchsten Preis zuerkannten. Der Scottsche Plan bringt eine Kirche im Stylkarakter des 14. Jahrhunderts; sie wird 296 Fuss lang und erhält einen Thurm von 440 Fuss Höhe.

Literatur über deutschmittelalterliche Baukunst und deren Denkmale. Geschichtliche, beschreibende und technische Werke.

Hans Böblinger's Steinmetzenbüchlein, Handschrift vom Jahr 1435 in der Kunstsammlung des Zeichnenlehrers Martin von Reider zu Bamberg. (Verdiente gedruckt zu werden.)

Matthias Roriczer's, weiland Dombaumeisters zu Regensburg, Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit. Nach einem alten Drucke aus dem Jahre 1486 in die heutige Mundart übertragen und durch Anmerkungen erläutert. Nebst einem Anhange über die Construktion der Wimperge. Mit Vorwort von *A. Reichensperger*. Trier 1845. Gedruckt und verlegt von Fr. Lintz. (Mit 26 in den Text gedruckten Figuren.) Diese Schrift gibt die überraschendsten Aufschlüsse über die Construktionsmethode der mittelalterlichen Baumeister. Die Art der Bearbeitung des höchst seltnen Originaldrucks, in Verbindung mit den beigefügten Erläuterungen, macht das Werkchen für jeden Gebildeten verständlich. Das Vorwort verbreitet sich über das Grundwesen der gothischen Baukunst, sowie insbesondre über die engen Beziehungen, in welchen die Gesetze dieser Bauweise zu denen der Musik stehen.

M. Roriczer's Reissbüchlein der Massbretter aus dem J. 1486. Abgedruckt in K. Heideloffs Werke über die Bauhütte des Mittelalters.

Bergmann (*L.*): der Dom zu Verden, des Welfischen Fürstenstammes erhabenes Denkmal (vom J. 1290). In acht getreuen Abbild. dargestellt und beschrieben von *L. B.* Hannover 1833. In gr. Querfolio.

v. Bernewitz (*G.*): die Marienkirche zu Zwickau. Annaberg 1839. 40. Zehn lith. Bl. nebst Text. Grossfolio.

v. Binzer (*A.*): der Kölner Dom. Mit 4 Stahlstichen. Köln 1840. 4.

Böckh (*Fr. Heinr.*): Gesch. der Kirche Maria Stiegen in Wien. 1821.

Boisserée (*Sulpiz*): Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln. 2. umgearbeitete Ausgabe mit fünf Abb. München 1842. — Ansichten, Risse und einzelne Theile des Domes von Köln. Neue Auflage dieses Prachtwerks, 1843. — Denkmale der Baukunst vom 7. bis zum 13. Jahrh. am Niederrhein. Neue Ausg. München 1842. (Gereonkirche zu Köln, Taf. 61 — 63.)

Bötticher (*Karl*): die Holzarchitektur des Mittelalters, mit Anschluss der schönsten in dieser Epoche entwickelten Produkte der gewerblichen Industrie. In Reisestudien gesammelt und auf Stein gezeichnet. Farbig gedruckte Blätter in Grossfolio. Dies herrliche Werk begann 1835 (im Vossischen Verlage zu Berlin); 1841 erschien davon das 4. Heft.

Braun (*Placidus*): die Domkirche in Augsburg. 1829.

Bülau (*Theodor*), s. *Popp etc.*

Büsching (*J. G.*): Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands. 1819. — Alterthümer der Stadt Görlitz. — Das Schloss der deutschen Ritter zu Marienburg. Mit 7 Aquat.-Bl. Berlin 1823. — Kunstalterthümer in Schlesien, Preussisch-Polen und Preussen. Aus Büschings Nachlasse mitgetheilt durch Friedrich von der Hagen in *Kugler's* Museum 1835. Nr. 5 ff.

v. Chlingensperg (*M.*): das Königreich Baiern in seinen alterthümlichen, geschichtlichen, artistischen und malerischen Schönheiten, enthaltend in einer Reihe von Stahlstichen die interessantesten Gegenden, Städte, Kirchen, Klöster, Burgen, Bäder und sonstige Baudenkmale, mit begleitendem Texte von Josef Heller, Prof. Lochner, Dr. Reuss, Schnegraf, Prof. Söltl, Bechstein u. A. München 1840 ff.

Clemens, *Mellin* und *Rosenthal*: der Dom zu Magdeburg. 1831.

Ernst (*L.*) und *Oescher* (*L.*): Baudenkmale des Mittelalters im Erzherzogthum Oesterreich. Dies auf Kosten der Herausgeber erscheinende Werk hat 1846 begonnen mit sechs von Libay sorgfältig steingezeichneten Blättern in Grossfolio, welche von Ernst und Oescher nach der Natur aufgenommene Darstellungen aus Klosterneuburg darbieten. Man findet da eine Inneransicht der Wähinger oder sogenannten Freisinger Kapelle, recht glücklich aufgefasst und von malerischer Wirkung bei sorgsamster Ausführung der Einzelheiten, dann mit Umsicht gewählte und karakteristisch wiedergegebene Details aus dem Kreuzgange und der Freisinger Kapelle, Kapitelle, Gewölbeschlüsse, Sockelstücke von Pfeilern und Musterstücke von Durchstäbungen horizontaler und vertikaler Linien, Gewölbegurte und auf Blatt VI ein Fenster aus dem Kreuzgange in Verbindung mit den Pfeilern und Gewölberippen. Ausser der Erklärung ist auch noch ein vom Archäologen Dr. Ed. Melly prägnant verfasster Umriss der Geschichte des Stiftes Klosterneuburg beigefügt. Vor der Hand beschränkt sich das Unternehmen von Ernst und Oescher auf die Darstellung architektonischer und mit diesen in Verbindung stehender ornamentaler und untergeordneter figürlicher Gegenstände; im Falle beifälliger Aufnahme aber wird sich das Werk auch auf rein ornamentale und auf figürliche Objekte deutscher Kunst des Mittelalters ausdehnen. Jedes Heft der Baud. des Erzh. Oest. wird nur homogene, d. h. demselben Gegenstand angehörende Darstellungen bringen; bei Beginn des Werks besassen die Herausgeber schon die Materialien zu 12 — 15 Heften. Der Preis jedes Hefts zu 6 Bl. mit Text in gewöhnlicher Ausgabe 3 Fl. C. M., in der Prachtausgabe 5 Fl. C. M.

Fahne (Friedensrichter in Bensberg): diplomatische Beiträge zur Geschichte der Baumeister des Kölner Domes. Köln 1843. (Mit Urkunden, architektonischen Abbild. und einer Karte.)

Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland.

Fischer (*J. F.*): Gesch. von Korneuburg. Wien 1833.

Frick (*J. F.*): das Schloss Marienburg in Preussen. Prachtwerk.

Friedrich (*A.*): *la Cathédrale de Strassbourg et ses details, mesurés et dessinés par A. Friedrich et gravés sur pierre par X. Sandmann. Strassbourg* 1841.

Fritz: Beschreibung des Münsters zu Ulm. In Quart. Ulm 1777.

Füssli (*Wilhelm*): Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur etc. Zürich und Winterthur 1842. Der zweite Band unter dem Titel: die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet etc. 1843.

Gebser (*A. R.*) und *Hagen* (*E. A.*): der Dom zu Königsberg in Preussen. 1835.

Gesell (?): die Metropolitan- und Stadtpfarrkirche zu Unserer Lieben Frau in München. Mit Stahlstichen. gr. 8. München 1839.

Golbéry: Antiquités de l'Alsace. Mühlhausen 1828, Engelmann. (*I. pl.* 22. 23. Kirche zu Ruffach. *pl.* 30 ff. Kirche zu Thann aus dem 14. und 15. Jahrh. mit leicht und kühn auf der Nordseite sich erhebendem Thurme, der zu den wenigen vollendeten seiner Art gehört und dessen Spitze sogar mehr als die des Strassburger Münsters befriedigt, da sie reiner, einfacher und leichter ist. Aber gleich dem Strassburger Thurme weiss auch der von Thann seinen Uebergang in die Spitze nicht gehörig zu vermitteln, es fehlt — was z. B. den Freiburger zum höchsten dieser Kunstwerke macht — das unmerkliche Verlaufen aus dem Viereck ins Achteck, wodurch der Thurm erst recht zum „Flammengipfel" wird, wie Goethe diese Schöpfungen so schön benennt.)

Grandidier: Essais sur l'église cathédrale de Strassbourg. 1782.

Grueber (*Bernhard*): vergleichende Sammlungen für kristliche Baukunst. Augsburg 1839. 40. Zwei Theile, jeder mit 48 Steinzeichnungen, in Grossfol. (Th. II enthält die Construktionslehre der mittelalterlichen Baukunst.) — Regensburg und seine Umgebungen, geschildert und in Abbildungen erläutert. Hefte in Kleinfolio, 1843 ff. in Regensburg erschienen.

Grüneisen (*Karl*) und *Mauch* (*Eduard*): Ulms Kunstleben im Mittelalter. Ein Beitrag zur Culturgeschichte von Schwaben. Mit 5 Stahlstichen und 3 Steindrükken. (Getreue und schön ausgeführte Ansichten der Fasade und des Innern sowie ein Grundriss des Münsters nach Zeichnungen von Ed. Mauch; ferner Abbild. des Marktbrunnens von Jörg Syrlin und des Goeglinger Thors.) Ulm 1840, in der Stettinschen Buchh. Ein höchst verdienstliches Werk.

Guhl (*Ernst*) und *Kaspar* (*Josef*): Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten künstlerischen Versuchen bis zu dem Standpunkte der Gegenwart. Als Atlas zum Handbuch der Kunstgeschichte von *Kugler*. In Folio. Stuttgart 1847 ff., bei Ebner und Seubert.

Hagen (*August*): kunstgeschichtliche Schilderung des Königsberger Domes, s. *Gebser*.

Heideloff (*Karl Alexander*): Nürnbergs Baudenkmale der Vorzeit oder Musterbuch der altdeutschen Baukunst für Architekten und Gewerbschulen. (Das erste Heft dieses Werks, mit 18 Kupfertafeln in 4., erschien zu Nürnberg 1838.) — Die Ornamentik des Mittelalters, eine Samml. auserwählter Verzierungen und Profile byzantinischer und deutscher Architektur, gez. und herausgeg. von *Karl Heideloff* und *Karl Görgel*. Mit deutschem, französ. und engl. Texte. Hefte in gr. 4. Nürnberg 1838 ff., bei Joh. Adam Stein. Eine neue Ausgabe dieses Werks, durch Heideloff allein besorgt, ist mit deutschem und französ. Texte von 1843 an erschienen, in welchem Jahre Band I. mit 48 Stahltafeln (Heft 1 — 6) herauskam. 1845 folgte Band II. (Heft 7 — 12) mit 48 Stahltafeln und 1847 Band III. (Heft 13 — 18) mit 49 Tafeln in gr. 4. (Diese kostbare, in mehrfachen Fällen beträchtlich über das Gebiet des ausschliesslich Ornamentistischen hinausgehende Materialsammlung für das vaterländisch kunsthistorische Studium wie für das Studium von Seiten werkthätiger Architekten und Ornamentisten führt uns ein in den Formenfrühling der mittelalterlichen Kunst, der romanischen und germanischen Stylzeiten. Durch das ganze inhaltreiche und im Verständniss und Geschmack seiner Darstellungen gediegene Werk waltet der Geist der Romantik in seiner liebenswürdigsten Erscheinung. Gleichgesinnte finden hier ein durchweg so ächtes Material, dass sie sich demselben ohne Rückhalt hingeben dürfen; die Andern, die nicht gradezu zur romantischen Fahne schwören, finden wenigstens die mannigfachste Gelegenheit zum nachdenklichen und gewiss auch für sie sehr fruchtbaren Studium. Es werden mitgetheilt: Friese, Säulen- und Pfeilerknäufe, Säulenfüsse und Pfeilersockel, verzierte Säulenschäfte, Schluss- und Kragsteine, Gesimsverzierungen, Giebel- und Kreuzblumen, Rosetten, Laub- und Zweigwerk, Fenstermaaswerk, Bogenfelder und Krönungen, Fensterbrüstungen, Gallerien von Stein und Holz, Schnitzgestühl, Pultfüllungen, Tabernakel, Erker, Thüren etc. etc. Unter den Orten, woher der Herausgeber das verschiedenartigste Schöne zusammengetragen, finden sich Aachen (fortlaufendes Ornament im Durchgange von der Niklaskapelle in die Domkirche, vom J. 1480), Altenburg (Chorgestühl), Blaubeuern (Steingallerien über dem Chorschlusse der Klosterkirche), Esslingen (Rittergrabmal), Fürth bei Nürnberg (Geästschmuck am Sakramenthäuschen der Michaelskirche), Hohentübingen (ahornene Prachtthür aus der Zeit Herzog Ulrichs v. Würtemberg, in vollem Farbenschmuck wiedergegeben), Hohenurach (Kapitell), Innsbruck (der unter dem Titel des „goldnen Dachl" berühmte Erker), St. Jobst bei Nürnberg

(Schlussstein), Koburg (Rosetten aus dem Rosenzimmer im Fürstenbaue der Veste), Nürnberg (mehre Blätter mit alten Theilen der Rathhausanlage, die berühmte Thür des Scheurischen Hauses, die beiden prächtigen Brautthüren von St. Lorenz und St. Sebald, das Sakramenthäuschen in St. Sebald, der erste Entwurf zum Prachtgrabe des heil. Sebald nach der 5 F. hohen Pergamentzeichnung des Veit Stoss, die herrliche Krönung des nun zerstörten Schauamtshauses vom J. 1522, Gallerien aus einem Bürgerhause, Holzrosetten von den Chorstühlen der Klarenkirche, eiserne Rosetten von Häusern, Holzplafondverzierung am Kopfe der Lagerhölzer im Sommerrefektorium des ehemaligen Probsteihofes, Theil der Krönung eines irdnen grünglasirten Ofens aus dem Predigerkloster), Offenhausen (Tabernakel, jetzt auf Schloss Lichtenstein bei Pfullingen), Paris (Blume und Hohlkehlenverzierung aus Notredame), Reutlingen (Taufstein in der Marienkirche), Rheims (Kragstein aus der Kathedrale), Rottweil (schöne bildwerkliche Bogenfüllung eines Thürleins am Kapellenthurme und fortlaufendes Ornament am vordern Portal dieses Thurmes), Rouen (Blume und Weinlaubkrappen), Urach (Betstuhl des Grafen Eberhard des Ae. von Würtemberg in der Amandkirche) etc. etc. Mit ganz besonderem Danke ist anzuerkennen die Mittheilung jetzt zerstörter Denkmale, wie des Grabmals aus Esslingen und der prächtigen Thür aus dem Schloss Hohen-Tübingen.) — Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland. Eine kurzgefasste geschichtliche Darstellung mit Urkunden und andern Beilagen, sowie einer Abhandlung über den Spitzbogen in der Architektur der Alten. Mit vielen eingedruckten Holzschnitten und zwei Kupfertafeln. gr. 4. Nürnberg 1844, bei J. A. Stein. (Unter den 13 Urkunden die Ordnung der Strassburger Steinmetzen vom J. 1459, die Rochlitzer Steinmetzenordnung vom J. 1486 und die erneuerte Ordnung der Strassburger Haupthütte vom J. 1563. Die Beilagen enthalten „die Geometria deutsch, angeblich von Hans Hösch von Gmünd 1472" und „das Reissbüchlein der Massbretter von Matthäus Roritzer, Dommeister von Regensburg 1486.") — Der kleine Altdeutsche (Gothe), oder Grundzüge des altdeutschen Baustyles. Zum Handgebrauche für Architekten und Steinmetzen, besonders für technische Lehranstalten bearbeitet. In drei Kursen. Nürnberg, bei Riegel und Wiessner.

Heideloff, Karl und *Manfred:* der Hochaltar von Blaubeuren. Nach den Zeichnungen der Heideloffe gestochen von Friedrich Wagner und Filipp Walther. Dem Kronprinzen Karl Friedrich Alexander v. Würtemberg gewidmet vom Verleger Konrad Geiger, Besitzer der J. A. Steinschen Kunst- und Buchhandlung in Nürnberg. (Dies in halber Ausführung sehr sorgfältig gestochne grosse Blatt, im eigentlichen Stiche, abgesehn von Untershhrift u. dergl., 25 Zoll hoch und 17½ Zoll breit, enthält eine vollständige Abb. des obgenannten für die Geschichte der deutschen Kunst so eigenthümlich werthvollen Altarwerks. Der grosse Schrein ist mit geöffneten Flügelthüren dargestellt, so dass man die kolossalen Statuen, von denen er ausgefüllt wird, und auf den Flügeln die darauf enthaltnen Malereien sieht; oberwärts das freie bunte Tabernakelwerk mit seinen kleinern Statuen und Halbfiguren, unterwärts die gleichfalls mit Halbfiguren ausgefüllte Predella, die auf dem Altartische steht, welcher das Ganze trägt. Die Zeichner haben weniger die stylistischen Besonderheiten im Figürlichen des Altarwerks genau wiederzugeben, als vielmehr die architektonische und ornamentistische Entwicklung der Gesammtcomposition zur Anschauung zu bringen gesucht, und in diesem Betracht ist das Vorhaben meisterhaft erreicht. Für die reiche Kunstentwicklung, die an den grossen deutschen Altarwerken zu Ende des Mittelalters sich ausgeprägt hatte, gibt dies Blatt eine so interessante wie belehrende Darlegung, und zugleich bildet es, nach der ganzen Art und Weise seiner Behandlung, ein sehr schätzbares Supplement zu Karl Heideloffs Ornamentik d. M.)

Hellbach: die Frauenkirche (sogen. Frühkirche) zu Arnstadt.

Heller (Josef): über die Bauart der altdeutschen Ritterburgen, in besondrer Beziehung auf die Fränkischen, vorzüglich der Altenburg bei Bamberg. 1829. — Geschichte der Domkirche zu Bamberg. 1837.

Henssimann (Emrich): über das Sakramenthäuschen zu Kaschau in Ungarn. Aufsatz nebst Abbildung in Adolf Schmidl's österreichischen Blättern für Literatur und Kunst.

Hirsch (Theodor): die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig. 1. Th. mit Abb. Danzig 1843.

Hoffstadt (Friedrich): Gothisches A-B-C-Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute. Frankfurt am Main, Schmerbersche Buchh. 1840 ff. In Grossfolio. Bis 1846 erschienen sechs Lieferungen dieses kostbaren Werks, 67 Bogen nebst 42 Tafeln. Für die durch Krankheit und Tod des Verfassers unterbrochene Fortsetzung des Werks gewann der Verleger (H. Keller) den gelehrten Architekt *F. Lange* in Fulda, Lehrer an der dasigen polytechnischen Schule,

welcher unter Mitwirkung des nun ebenfalls verstorbenen Baumeisters *J. v. Lassaulx* zu Koblenz den Schluss des Werks (die Fortsetzung der Geschichte der deutschen Baukunst, sowie das Wortverzeichniss der Handwerksausdrücke etc.) zu vollenden übernahm.

Hoorn (J.): Ansichten des Schlosses Marienburg. Nach Hoorns Zeichn. steingezeichnet von K. Hermann. Blätter in Querfolio.

Jitschinsky (Ferd.): Beschreibung der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1841, bei Gebr. Haase.

Kallenbach (Georg Gottfried): Chronologie der deutschmittelalterlichen Baukunst in geometrischen Zeichnungen mit kurzer Erläuterung. Zwei Lieferungen, jede von 24 Blättern. München, in Commission der literar.-artist. Anstalt. 1844. 45. (In der ersten Abtheilung: der Unterbau der Thürme am Halberstädter Dome aus den Jahren 1200—1215. Mittelschiff der Sebaldskirche zu Nürnberg, aus ders. Zeit. Pfarrkirche zu Gelnhausen 1210—1220, interessanter Uebergangsbau, eins der schönsten deutschromanischen Werke, welche die Neigung zu den Principien des germanischen Styles deutlich wahrnehmen lassen. Schiff der Gereonkirche zu Köln, Glockenhaus an der Marktkirche zu Halle und Theile am Domkloster zu Halberstadt, 1212—1227. Chor der Dominikanerkirche zu Regensburg, 1230—1240. Der hohe Saalbau auf dem Schlosse zu Marburg, der Westchor des Domes zu Naumburg und ein Fenster aus dem Domkreuzgange zu Erfurt, 1235—1245. Das Haus Nassau zu Nürnberg und ein Fenster aus dem Frankfurter Dome, 1350. Der Haupttheil des Regensburger Rathhauses, aus ders. Zeit. Die Kapelle unsrer lieben Frauen zu Nürnberg, 1355—1360. Chor der Sebaldskirche daselbst, 1361—1377. Das sogen. steinerne Haus zu Frankfurt am Main, der Mühlthorthurm zu Brandenburg an der Havel und die Krönung des Bayenthurmes zu Köln, 1400—1410. Theile von der Kirche St. Ulrich und Afra zu Augsburg, 1400—1490. Chor der Kirche zu Schorndorf bei Stuttgart und die Kapelle neben dem Dome zu Erfurt, 1450—1500. Portal vom Dome zu Merseburg, ein Fenster der Moritzburg zu Halle, eine Thür aus dem Innern des Hallischen Rathhauses, ein Fenster aus Wohnhäusern zu Freiberg im Erzgebirge und ein Fenster vom Kaiserstall auf der Nürnberger Burg, 1480—1510. Holzbauten zu Magdeburg und Halberstadt, 1500—1550. [Volle Ansicht eines grössern gothischen Wohnhauses zu Halberstadt im dort üblichen Holzbau aus der Zeit um 1500.] In der zweiten Abtheilung: östlicher Aufriss des Domes zu Kammin in Pommern, 1200 bis 1215. Grundriss etc. des Magdeburger Domchors, 1210—1220. Chor und Querschiff der Klosterkirche zu Riddagshausen bei Braunschweig, 1215—1220. Der frühgothische Theil des nördlichen Nebenschiffes am Halberstädter Dome und vier Kapitelle aus dem westlichen Domchore zu Naumburg, 1245—1250. Theile von den Lang- und Kreuzschiffen des Magdeburger Domes, 1260—1280. Theile von den Kirchen zu St. Katharinen, St. Blasius und St. Aegidien in Braunschweig, 1270—1285. Grundriss und Querdurchschnitt des Domes zu Halberstadt, nebst Pfeilersockel daraus, 1320. Thurmbau der Lorenzkirche zu Nürnberg aus ders. Zeit, vollständig auf einem Doppelblatte. Rathhaus zu Braunschweig, 1325. Fenstermaaswerk und äusseres Sockelprofil vom Erfurter Domchore, Grundriss und Fenstermaaswerk der Nürnberger Frauenkirche und zwei Tragpfeilersockel nebst ihren Grundrissen aus dem Schiffe der Mainzer Steffanskirche, 1355. Grundriss des Westchors von St. Sebald zu Nürnberg, senkrechter Durchschnitt desselben, drei Fenster dieses Chores und drei Fenster des Rathhauses zu Neumarkt bei Nürnberg, 1361—1377. Das Marienmünster zu Prenzlau in der Mark Brandenburg 1380, vollständige Ansicht der Ostseite dieses berühmten Backsteinbaues. Grundrisse und Ornamente von verschiedenen Backsteinkirchen dieser Zeit, Ostchor des Prenzlauer Marienmünsters, Chorschluss der Stettiner Johanniskirche und der Anklamer Nikolaikirche, Friese, Giebelbekrönungen, Fenstermaaswerk, Rose, Portalkapitelchen nebst Kämpfergesims, sowie Gesimsprofile, von der Marienkirche zu Frankfurt an der Oder und vom Prenzlauer Münster. Ein Wohnhaus zu Greifswalde aus ders. Zeit, ausgezeichnet schöner Backsteinbau. Ornamente von verschiedenen Werken aus der Zeit von 1410—1420, Säulenknauf aus dem Magdeburger Dome, tabernakelartiger Baldachin, Wimperge, Konsole, Krabben, Laubfries und eine die Kreuzblume auf einem Wimperg vertretende Pflanze von einer Kapelle neben der Martinskirche zu Braunschweig, unterster Theil eines Strebepfeilers vom Chore der Marienkirche zu Pommerisch-Stargard im dort üblichen Backsteinbau, Eintiefungsprofil eines Portals derselben Kirche und ein Theil der schönen Konsolen- und Galleriebekrönung nebst einem durchbrochenen Eckthürmchen von der Nikolaikirche zu Frankfurt am Main. Der Gürzenich zu Köln, die Kapelle auf dem Hofe des heil. Geist-Hospitals zu Nürnberg, Fenster und Fries aus der Martinskirche zu Halberstadt, Fenster an einem Regensburger Hause und an der

Nürnberger Burg, und Rauchfang eines Hauses zu Rüdesheim, 1420—1450. Kapelle zu Kiederich bei Wiesbaden vom J. 1449, Seitenansicht. Sakramenthäuschen vom J. 1510 in der Kirche zu Fürstenwalde, der sonstigen Kathedrale des Bisthums Lebus. Dachgiebel des Stargarder Rathhauses, zwei Giebel von Nürnberger Häusern, Pforte eines Merseburger Wohnhauses und zwei Fenster von der Hauptkirche zu Zwickau, 1510—1530. Thurmbau der Kirche zu Ansbach in Franken, 1530—1550.) — Geschichtabriss der deutschmittelalterlichen Baukunst. Berlin 1844, bei Schultze. München 1846. — Album mittelalterlicher Kunst. München 1846 ff. Erscheint in Heften in qu. 4.

Kinkel (Gottfried): Kirchen und Kunstwerke am Niederrhein. (Aufsatz im Stuttgarter Kunstblatte 1846, Nr. 37—39, sehr belehrend über die niederrheinischen Ziegelbauten.)

Kopp (E.): Beitrag zur Construktion der altdeutschen Bauart. Erfurt 1833. (Von dems. Architekten erschienen auch Entwürfe in altdeutscher Bauweise, Erfurt 1832. 33.) — Beitrag zur speziellen Darstellung des spitzbogigen Baustyls. 2 Hefte in Grossfolio. In zweiter vermehrter Aufl. 1839 zu Stuttgart erschienen.

Kreuser (Joh. Peter): Kölner Dombriefe, oder Beiträge zur altkristlichen Kirchenbaukunst in Sendschreiben an Ernst Zwirner. Berlin 1844. (Im siebenten Sendschreiben eine sehr anschauliche Schilderung des altdeutschen Bauhüttenwesens.)

Kugler (Franz): Pommersche Kunstgeschichte. 1840. (Dieses gediegene Werk ist doppelt schätzenswerth als das erste, welches über die gesammten Kunstdenkmale der preuss. Provinz Pommern erschienen ist.) — Der Dom von Köln, Abhandlung im 3. Hefte der Deutschen Vierteljahrschrift 1842. — Vorlesung über die Systeme des Kirchenbaues, gehalten am 4. März 1843 im wissenschaftlichen Vereine zu Berlin. Mit 7 Abb. Berlin 1843. — Handbuch der Kunstgeschichte. Zweite Auflage mit Zusätzen von *Jakob Burckhardt.* Stuttgart 1848, bei Ebner und Seubert. (Bietet eine prägnant karakterisirende Uebersicht der kunsthistorisch beachtenswerthesten germanischen Denkmale aller Länder, wo die Gothik länger oder kürzer geherrscht hat.) Atlas zu diesem Handbuche, s. unter *Guhl.*

Kunisch (J. G.): die Elisabethkirche zu Breslau und ihre Denkmäler. Nebst einer Abb. des Elisabeththurmes in seiner frühern Gestalt. Breslau 1841.

de Laborde (Alexandre): les monuments de la France. (Dies Werk ist hier der darin dargestellten elsässischen und lothringischen Kirchen wegen anzuführen. *Pl.* 199: Kathedrale zu Metz; *pl.* 193—195: Münster zu Strassburg; *pl.* 190: Kirche zu Thann.)

Lange (Ludwig): malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Kathedralen, Kirchen und Monumente der gothischen Baukunst am Rhein, am Main und an der Lahn. Nach der Natur aufgenommen und gezeichnet von *L. Lange,* lithografirt von *Borum* u. a. K. in München. 7 Lief., jede zu 8 Bl. in Kleinfolio, mit erkl. Texte. Frankfurt 1833 f.

Lange und *Rauch:* Orinigalansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler, herausgeg. von L. Lange (Zeichner) und Ernst Rauch (Stecher), nebst Beschreibung von Dr. G. Lange. Stahlstichwerk in gr. 4. Darmstadt 1832 ff. — Fortsetzung dieses Werkes durch die Maler und Architekten *J. Lange, G. Osterwald, M. Bayer* und *H. Schönfeld:* Originalansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler alter und neuer Zeit. In Stahl gestochen von ausgezeichneten Künstlern. Mit artistisch-topografischer Beschreibung.

v. Lassaulx: architektonisch-historische Bemerkungen über die Bauwerke am Rhein, in *J. A. Klein's* Rheinreise von Strassburg bis Rotterdam. 2. Aufl. 1836.

Lepsius (Vater): der Dom zu Naumburg, mit 29 Abbildungen. (In Lief. 9—14 der von Ludwig Puttrich und G. W. Geyser herausgegebenen Baudenkmale des Mittelalters in Sachsen.) Der umfangreichste und archäologisch wichtigste Bau in Sachsen und Thüringen hat an Lepsius dem Aeltern einen seltenen und seiner würdigen Beschreiber gefunden. Alle Theile des Riesenbaues werden einzeln auf das Sorgfältigste und Geschmackvollste geschildert und deren Erbauungszeit aus artistischen und historischen Gründen entwickelt.

Lichnowsky (Fürst Eduard): Denkmale der Baukunst und Bildnerei des Mittelalters im österreichischen Kaiserthume. Gezeichnet und unter Aufsicht des k. k. Kammerkupferstechers Josef Fischer gestochen von österreich. Künstlern. (J. Hirtl, J. Mansfeld, J. Passini, K. Ponheimer, H. Reinhold u. A.) Deutsch und französisch beschrieben und auf eigene Kosten herausgegeben durch Fürst Ed. L. Wien 1817. 18. Royalfolio. Leider sind nur drei Hefte erschienen.

Lösch (G. E.): Beschr. u. Gesch. der Jakobskirche zu Nürnberg.

Lucanus (*F. G. H.*): der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze durch Text, einen Stahlstich und sechs radirte Blätter versinnlicht. Halberstadt 1837. In Grossfolio.

Maass: Geschichte und Beschreibung des Mariendomes zu Kolberg. Berlin 1837.

Mauch (*Eduard*): Zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters, aus dem Münster zu Ulm. Für den Stich aufgenommen und gezeichnet von Eduard Mauch, gestochen von G. W. Müller. Blätter in Imperialfolio, mit Text. Ulm, im Stettinschen Verlage.

Mayer (*Friedr.*): die interessantesten Chörlein (Erker) an Nürnbergs mittelalterlichen Gebäuden. 24 Abb. mit erl. Texte. Nürnberg 1847, bei Lotzbeck.

Mellin (*Friedr. Ernst*), s. *Clemens etc.*

Mertens (*F.*): Prag und seine Baukunst, in *Förster's* Bauzeitung 1845.

Merz (*Heinrich*): Uebersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale kristlicher Architektur und Skulptur in Schwaben, im Stuttgarter Kunstblatte 1843. (Sehr dankenswerth.) — Die Entwicklung der kristlichen Kunst in Deutschland und Frankreich, im 1. Hefte der Deutschen Vierteljahrschrift 1843.

Metzger (*J.*): Gesetze der Pflanzen- und Mineralienbildung angewendet auf altdeutschen Baustyl. Nebst 9 lith. Abb. Stuttgart 1835.

v. Minutoli (*A.*): Denkmale mittelalterlicher Baukunst in den Brandenburgischen Marken. (Nur zwei Hefte.)

Moller (*Georg*, Begründer der deutschen Baugeschichte): Denkmäler der deutschen Baukunst. Auch unter dem Titel: Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters, enthaltend eine chronologisch geordnete Reihe von Werken aus dem Zeitraume vom 8. bis zum 16. Jahrh. (Auf Kupferblättern in Grossfolio: die Kirchen zu Friedberg und Grünberg, Taf. 26 — 30. Die Katharinenkirche zu Oppenheim, Taf. 31 — 37. Kapitelle der Steffanskirche zu Mainz, Taf. 38. Grundriss, Aufriss, Durchschnitt und perspektivische Ansichten des 1255 — 1313 erbauten (leider 1812 durch die Franzosen niedergerissenen) Kaufhauses zu Mainz, Taf. 39 — 43. Details des grossen Fensters aus der 1317 gestifteten Allerheiligenkapelle im Mainzer Dome, Taf. 44. Grabmal des 1320 verst. Mainzer Erzbischofs Peter von Aspelt, Taf. 45. Grabmal des gegen Ende des 14. Jahrh. verst. Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Chore der Kastorkirche zu Koblenz, Taf. 46. Facsimile der alten Zeichnung eines Grund- und Aufrisses eines Kirchthurmes, angeblich des Thurmes zu Thann im Elsass, Taf. 47 u. 48. Aufriss etlicher alter von Backsteinen aufgeführter Häuser zu Hannover, Taf. 49 — 51. Zwei alte Häuser zu Mainz, Taf. 52. Verkleinerte Kopie einer alten Kirchthurmzeichnung im Besitze des Karlsruher Galleriedirektors Becker, Taf. 53. Sehr schön gearbeitete, im Beginn des 15. Jahrhunderts entstandene Thür im Mainzer Dome mit der perspektivischen Ansicht des gleichzeitigen Kreuzganges und des Domkapitelhauses, Taf. 54. Bischöfliches Grabmal ohne Inschrift in der Kastorkirche zu Koblenz, nach der Form der geschweiften Spitzbögen aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh., Taf. 55. Grabmal des 1415 gest. Kämmerers Johann von Worms, welcher den Namen Dalberg annahm, und seiner Gemahlin Anna v. Bickenbach, in der Kirche zu Oppenheim; Taf. 56. Der Ulmer Münsterthurm und Details desselben, Facsimile eines Theils des kostbaren auf Pergament gezeichneten Böblingerschen Entwurfs, Taf. 57 u. 58. Frankfurter Domthurm, Taf. 59. Facsimile alter Zeichnungen aus Strassburg, die Grundrisse zweier Tabernakel und den Aufriss des einen vorstellend, Taf. 60 u. 61. Aufriss eines Danziger Hauses, Taf. 62. Details der Chorstühle der Graumönchenkirche zu Danzig, Taf. 63 — 65. Grund- und Aufriss eines sehr sinnreich componirten Tabernakels, getreue Nachbildung eines alten Risses aus Westfalen, auf dem die Jahrzahl 1462 angegeben und „Petter Kryog im Surelant" (als Verfertiger oder als Besitzer?) genannt ist, Taf. 66 — 70. Vergleichung des Freiburger und Strassburger Münsters mit einigen ausländischen Kirchen des Spitzbogenstyls, Taf. 71 u. 72.) Dazu als erläuternder Text die Broschüre „über die altdeutsche Baukunst." Darmstadt 1831, bei K. Wilh. Leske. Als neue Folge des Denkmälerwerks erschien die Kirche der heil. Elisabeth zu Marburg, auf 18 Kupfertafeln in Royalfolio; ferner das Münster zu Freiburg im Breisgau, auf 19 Tafeln. — Facsimile der Originalzeichnung des Domes zu Köln (nämlich des vor 1240 gemachten, auf Pergament gezeichneten Umrisses des nördlichen Thurmes und des halben Kirchengiebels). 9 lith. Bl. in Royalfolio, nebst Bemerkungen über diesen 1801 nach Darmstadt verschleppten und dort 1814 vom Maler Seekatz auf dem Dachboden des Gasthofes zur Traube zerrissen und beschmutzt wiedergefundnen Thurmriss von drei Fuss Breite unten und funfzehn Fuss Höhe. Darmstadt 1818. 2. Aufl. 1837.

Mone: Mittheilungen über Denkmäler vaterländischer Kunst im „Badischen Archiv."

Müller (*Franz Hubert*): die Katharinenkirche zu Oppenheim, ein Denkmal teutscher Kirchenbaukunst aus dem 13. Jahrh. Geometrisch und perspektivisch dargestellt und mit einem erläuternden Texte begleitet. 8 Hefte in Imperialfolio, mit 40 Kupferstichen in Linienmanier und in Aquatinta. Darmstadt 1823. 34. — Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtkunde durch Kunstdenkmäler. 4 Hefte mit schwarzen und kolorirten Kupfertafeln. Darmstadt, 1832. 33.

de Noel (*M. J.*): der Dom zu Köln. Historisch-archäologische Beschreibung. 2. vermehrte Aufl. mit 4 Abb. Köln, bei Dumont-Schauberg.

Oescher (*L.*), s. *Ernst*.

Osterwald (*G.*): Gallerie der interessantesten Ansichten von den Städten, Domen, Kirchen und sonstigen Baudenkmälern alter und neuer Zeit des Königreichs Hannover. Nach Originalzeichnungen vom Maler *G. Osterwald* in Stahl gestochen von vorzüglichen Künstlern. Mit geschichtlichem Texte. Rinteln 1839 ff. gr. 8.

Otte, *Heinrich* (Pastor zu Fröhden bei Jüterbog): Abriss einer kirchlichen Kunst-Archäologie des Mittelalters, mit ausschliesslicher Berücksichtigung der deutschen Lande. 2. umgearbeitete und erweiterte Ausgabe. Nebst 5 Steindrucktafeln. Nordhausen 1845, bei Ferd. Förstemann. (Ein sehr gut und bündig über die gesammte deutschmittelalterlich kirchliche Kunst orientirendes Werkchen.) — Kurze Geschichte der Stadt Jüterbog und des Klosters Zinna, insonderheit der mittelalterlichen Bauwerke daselbst, im 2. Bande der 2. Abtheilung des Denkmälerwerks von Dr. Puttrich.

Passavant (*Joh. David*): Mittheilungen zur Geschichte des Frankfurtes Domes, in der „Kunstreise durch England und Belgien" S. 431 ff. — Nachrichten über Danzigs Kunstwerke, im Kunstblatt 1847. Nr. 32 — 34.

Pfeilschmidt (*E. H.*): Geschichte des Doms zu Köln. Halle 1842.

Popp (*Justus*) und *Bülau* (*Theodor*): die Architektur des Mittelalters in Regensburg. Neun Lief. in Grossfolio; die zehnte fehlt noch.

Püttmann (*Hermann*): Kunstschätze und Baudenkmäler am Rhein, von Basel bis Holland. 1842.

Puttrich (*Ludwig*): Denkmäler der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. L. Puttrich und G. W. Geyser dem Jüngern. Mit einer Einleitung von Karl Ludwig Stieglitz und textlichen Beiträgen von Lepsius dem Vater, H. Otte, Gersdorf u. A. Zu Leipzig von 1835 an erschienen. In diesem durch Richtigkeit und Treue der Aufnahmen, Klarheit und Schönheit der Abbildungen, genaue Schilderung und solide historische Grundlage ausgezeichneten Denkmälerwerke, dem ersten umfassenden Werke über die alten Bauten Sachsens und Thüringens, werden beschrieben und bildlich vorgeführt die Monumente folgender Orte: Aken (die wesentlich noch romanische Hauptkirche, deren energisch massige Fasade aber, mit zwei Thürmen und hohem Zwischenbau, bereits das Gepräge der frühest germanischen, noch dem Uebergangsstyle verwandten Bauweise trägt und hiefür einen karakteristischen Beleg gibt), Altenburg (das herzogliche Schloss, verschiedene Bauzeiten und Dekorationen enthaltend, ausgezeichnet durch die im reichen spätgothischen Style gebaute und in der Roccocoperiode anderweitig ausgeschmückte Schlosskirche, von deren Innerem, wie von dem kunstvollen darin noch vorhandenen gothischen Chorgestühl mehre Ansichten gegeben werden; der sogen. Pohlhof, ein Gebäude mit elegantem Giebel im Backsteinbau aus spätgothischer Zeit), Arnstadt (die durch ihre verschiednen Baustyle sehr interessante Liebfrauenkirche, in zehn nach Kirchner, Pozzi und Hauschild von Borum, Budras und Arldt lithografirten Abbildungen; das Schiff rührt aus dem Ende des 12. oder aus dem Anfange des 13. Jahrh. her, die beiden ungleichen Westthürme und das Portal des nördlichen Seitenschiffs aus der Uebergangszeit, Querschiff und Chor sind ganz germanisch), Bernburg (Marienkirche, ausgezeichnet durch ihren reichverzierten Chor und einige Skulpturen), Eisleben (Andreas- und Annakirche), Erfurt (der Dom und seine Nebengebäude, Inneransicht des Chores der Barfüsserkirche und Details von dieser, sowie der Petri-, der Prediger- und Augustinerkirche, das spätgothische Prachttabernakel über dem Taufsteine der Severikirche, die gothische Betsäule vor der Stadt und ein interessantes altdeutsches Wohnhaus neben der Krämerbrücke), Freiburg an der Unstrut (die noch ihre romanische Herkunft zeigende, aber in verschiednen Zeiten vielfach veränderte, namentlich 1499 stark umgebaute Stadtkirche, erschöpfend und lehrreich beschrieben von Lepsius dem Vater), Halle (malerische Ansichten der Moritzkirche mit ihrem reichgeschmückten Chorbau, Inneransicht der Ulrichskirche, Marktansicht mit der Liebfrauenkirche und deren von ältern verschwundnen Kirchen herrührenden Thürmen, das Aeussere des Rathhauses), Stadt Ilm (die theilweis noch romanische Klosterkirche vom J. 1287, wovon nur noch die Thürme, der Chor und die Vorhalle bestehen), Jüterbog (Dammkirche und die

dazu gehörigen Klostergebäude, das einfach ansehnliche Gebäude der Nikolaikirche aus später gothischer Zeit, nebst einigen Details davon, das Rathhaus und die Thore, an welchen letztern bürgerlichen Bauten aus der Endzeit des gothischen Baustyles der Backsteinbau in seiner vollen malerischen Eigenthümlichkeit erscheint), Meissen (das Schloss und der Dom, die Afrakirche und die Wasserkapelle, und Kloster Heiligenkreuz bei Meissen), Merseburg (der Dom in zehn Abbildungen, die östlichen Thürme, der untere Theil der westlichen und die Krypte aus der Entstehungszeit der Kirche 1015—42, Chor und Kreuzbau mit schwerfälligen gedrückten Spitzbogen aus der Uebergangszeit, das Schiff und die Abseiten sowie die Wölbung aus dem 15. und 16. Jahrh.), Naumburg (mit 29 Abb. und Beschreibung des berühmten Domes von Lepsius dem Aeltern, welche Partie einen der höchsten Glanzpunkte dieses Denkmälerwerks bildet, nebst Puttrichs Beschreibung der nach 1473 entstandnen, durch ihren in Osten und Westen polygonischen Schluss seltsam gestalteten Stadtkirche St. Wenzel), Nienburg (die frühere Kloster-, jetzt Schlosskirche, die mit der Marburger Elisabethkirche in der innern Ausschmückung nahe verwandt ist, nach Kirchner von Courtin steingezeichnet), Posterstein (Schloss im Altenburgischen, dessen Formen die des fantastischen Burgbaues spätmittelalterlicher Zeit sind), Stadt Roda (Ruine der Klosterkirche, interessant durch eigenthümliche, aus den Bedingnissen eines Nonnenklosters hervorgehende Anlage und noch mehr durch die schöne strenge Bildung frühgermanischer Formen), Schulpforte (mit Abb. der imposanten, den deutschen Styl in seinen reinen Anfängen zeigenden Kirche des sonstigen Benediktinerklosters), Schloss Seeburg bei Eisleben (als spätgothischer Umbau einer hochalterthümlichen Anlage interessant), Wendisch-Leuba (Schloss im Altenburgischen, das sich durch dieselben Bauformen wie der Posterstein auszeichnet), Zerbst (die im 15. Jahrh. erbaute, im Innern imposante, noch schöngeschnitztes Chorgestühl aufweisende Nikolaikirche und die sehr schönen reichgeschmückten Backsteingiebel des Rathhauses), Zinna (Klostergebäude aus der Endzeit der Gothik) etc. etc.

Quaglio (Dominik): Sammlung merkwürdiger Gebäude des Mittelalters in Deutschland. Aufgenommen und in Stein gezeichnet von D. Quaglio. Mit Text von Aloys Schreiber. Zwei Bände in Folio, bei Velten zu Karlsruhe erschienen. (Darin der Frankfurter Dom, die Reichsprälatur Kaisersheim, die Kiedericher Kapelle, die Landshuter Martinskirche, die Oberweseler Stiftskirche und Wernerskirche, Gewölbe des Strassburger Münsters, Portal und Seiteneingang des Ulmer Münsters, Ulmer Rathhaus, Basler Rathhaushof, Ansicht von Esslingen, Trarbach etc. Einzeln erschienen Dom. Quaglio's Steinzeichnungen des Basler, Freiburger, Regensburger und Ulmer Münsters, sowie des Nürnberger Marktplatzes, Blätter in gr. Royalfolio. Unter den trefflichen Radirungen dieses Künstlers findet man Abbilder der Frauenkirche und der Pfarrkirche St. Peter zu München, der Veste Trausnitz ob Landshut etc.

Rosenthal (C. A.), s. *Clemens etc.*

Rothbart (Georg): das Lutherzimmer, eins der Prachtzimmer in dem nach Meister Karl Heideloffs Angabe vom Architekten Karl Görgel wiederhergestellten Fürstenbau auf der Veste Koburg, gezeichnet und herausgegeben von *G. R.* 5 Kupfertafeln mit einleitendem und erklärendem Texte, in Querfolio. Nürnberg 1845. Ein interessanter Beitrag aus dem Mittelalter für Architektur, Kunst und Geschichte, zugleich ein Supplementheft zu Heideloffs Ornamentik des Mittelalters bildend.

v. Rumohr: über den gemeinschaftlichen Ursprung der Bauschulen des Mittelalters. Berlin.

Schadow (J. G.): Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei. Wittenberg 1825.

Schimmel (C.): Westfalens Denkmäler deutscher Baukunst. 10 Hefte, 58 lith. Tafeln in Grossfolio mit erläuterndem Texte. Münster 1826. Die Cisterzienserabtei Altenberg bei Köln, Bauwerk vom J. 1255, in 15 lithogr. Bl. in Royalfolio nach *Hundeshagen*, von *Fuchs* u. A. Mit histor. Erläut. herausgegeben von *C. Schimmel.* Münster 1833.

Schlösser (H.) und *Tischbein (A.):* Denkmale deutscher Baukunst in Lübeck, aufgenommen, lithogr. und herausgeg. von Schl. und T. 3 Hefte in Royalfolio. Lübeck 1830.

Schmidl (Adolf): Beiträge zur Geschichte der Kunst in Oesterreich. Wien 184.. (Samml. der in den „Oesterr. Bl. f. Lit. u. Kunst" enthaltenen Aufsätze über mittelalterliche Kunstdenkmale.)

Schmidt (Kristian Wilhelm): Baudenkmale in Trier und seiner Umgebung. 1836 ff.

Schuler (Th.): das Strassburger Münster. 1817.

Schultz (*Joh. Karl*, der Bautenmaler): Danzig und seine Bauwerke, in Radirungen. 4 Hefte. Leipzig 1845 ff. Rud. Weigel. (Schätzbare Blätter, die nicht nur malerische Ansichten, sondern auch geometrische Details geben.)

Schwechten (*F. W.*): der Dom zu Meissen in allen seinen Theilen bildlich dargestellt. 3 Hefte in Royalfolio, 23 Kupfertafeln nebst Text. Berlin 1823—26. (Ein vortreffliches Werk, an das sich die spätere Puttrichsche Publikation über Meissen ergänzend anschliesst.)

Senff (*C. J.*): die Domkirche zu St. Veit in Prag, gezeichnet und geätzt von C. J. S. 10 Kupfertafeln in Grossfolio. Berlin 1831.

Spieker (*Ch. W.*): Beschreibung und Geschichte der Marien- oder Oberkirche zu Frankfurt an der Oder. 1835.

Stälin: Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreiche Würtemberg, zusammengestellt vom kön. statistisch-topogr. Bureau. 1843.

Stieglitz (*Karl Ludwig*): von altdeutscher Baukunst. Mit 34 Kupfern in Fol. Leipzig 1820. — Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthum bis in die neueren Zeiten. Neue umgearbeitete Ausgabe in 3 Abtheilungen. Nürnberg 1836.

v. Stillfried (*Rudolf*): Alterthümer und Kunstdenkmale des Hauses Hohenzollern. Stuttgart und Berlin, 1839 ff. Imp.-Fol. (Darin Abb. der höchst grossartigen, 1095 gegründeten, später mannigfach ins Germanische erweiterten Benediktinerkirche zu Alpirsbach auf dem Schwarzwalde, u. a. m.)

Strack (*Joh. Heinr.*) und *Meyerheim* (*Friedr. Ed.*): die architektonischen Denkmäler der Altmark Brandenburg, mit Text von *Kugler*. Berlin 1834 ff.

Tappe (*Wilhelm*): Alterthümer deutscher Baukunst in der Stadt Soest. Mit 6 Steinzeichnungen. Essen 1823. 24.

Thrän (*G. C. F.*): Denkmale altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzskulptur aus Schwaben. Nebst Vorwort von Prof. Hassler. Ulm 1846 ff. Erscheint in Heften zu 5 lithgr. Bl. mit Text. Royalfolio.

Titot: Beschreibung der Hauptkirche zu Heilbronn am Neckar. Mit Abbild. der Kirche, des Hochaltars und des Sakramenthäuschens. (Diese schätzbare Schrift ist 1833 bei Drechsler in Heilbronn erschienen.)

Tschischka (*Franz*): die Metropolitankirche zu St. Steffan in Wien. Zweite, nach Urkunden umgearbeitete Aufl. 1843. — Kunst und Alterthum im österreichischen Kaiserstaate. Geografisch dargestellt. Wien 1836.

Waagen (*Gustav Friedrich*): Kunstwerke und Künstler in Deutschland. 1. Theil, Leipzig 1843. (Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken.) 2. Theil, Leipzig 1845. (Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Elsass und der Rheinpfalz.)

Wetter (*J.*): Betrachtungen über die Entwicklung des Spitzbogenstyls, des neugothischen Construktionssystems in Deutschland und Frankreich etc. in der 1835 zu Mainz erschienenen „Geschichte und Beschreibung des Mainzer Domes."

Wiegmann (*Rudolf*): über den Ursprung des Spitzbogenstyls. Düsseldorf 1842.

Wolff (*Joh. Georg*): Nürnbergs Gedenkbuch. Eine vollständige Samml. aller Baudenkmale, Monumente und andrer Merkwürdigkeiten dieser Stadt. 100 Umriss-Stiche in Stahl nach Originalzeichnungen von J. G. W. 4. Nürnberg 1843 ff.

Zwirner (*Ernst*): Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues. Mit 5 Stahlstichen und 1 Grundriss. Köln 1842. In Kleinfolio.

* * *

Ferner sind folgende zur Kenntniss der Baukunst und architektonischen Bildnerei unsers Mittelalters beitragende Publikationen, zum Theil von Ungenannten, anzuführen:

Elemente des Spitzbogenstyles, systematisch entwickelt nach den vorzüglichsten Bau- und Kunstdenkmalen aus der Glanzperiode des Mittelalters. München 1845 ff. In Folioheften.

Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, herausgegeben von einem Vereine vaterländischer Künstler. Freiburg 1825. Lieff. in Folio, mit erläuterndem Texte. (1. Lief.: die Kirchen zu Konstanz in zehn Blättern; 2. Lief.: das Freiburger Münster in dreizehn Blättern; 3. Lief.: das Strassburger Münster in elf Blättern.)

Gailhabaud's Denkmäler der Baukunst aller Zeiten und Länder. Für Deutschland herausgegeben unter Leitung von *Franz Kugler* und *Ludwig Lohde* in Berlin. Lieff. in Royalquart. Hamburg 1842 ff., in J. A. Meissners Verlage. (Die Münster zu Basel und Freiburg, das Steffansmünster in Wien, der Kölner Dom etc. in Hauptansichten, Theilansichten und Detailblättern.)

Beschreibung der Münsterkirche in Basel und ihrer Merkwürdigkeiten. Mit 20 Tafeln Abbildungen. Basel 1842, bei Hasler. In Folio.

Der Dom zu Regensburg. Eine gedrängte Schilderung seiner Merkwürdigkeiten und Geschichte des Baues von den frühesten Zeiten bis zur Wiederherstellung durch König Ludwig I. von Baiern. Mit 2 Stahlstichen. 4. Regensburg 1843.

Kunstdenkmäler in Deutschland von der frühesten Zeit bis auf unsre Tage. Bearbeitet von L. Bechstein, E. v. Bibra, Gessert, Hoffmann, Huhn, Lucanus, Joh. Meyer, Th. Sündermahler u. A. Schweinfurt 1844 ff., im Kunstverlage von Kleinknecht. (Kurze Beschreibung des Halberstädter Domes von Dr. Lucanus, mit Ansicht der Nordseite, im 2. Hefte. Chorgestühl aus der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, im 3. Hefte.)

Kunstblätter, herausgegeben vom Vereine für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben; in Folio, nebst Erklärungsblättern. Ulm, in Commission der Stettinschen Buchh. (Treffliche Abbildungen eines Ulmer Chorgestühls etc.)

Von Zeitschriften und zeitweisen Vereinsberichten, die manches Schätzbare über germanische Bauten und baustylverwandte Kunstwerke enthalten, sind anzuführen:

Berliner Kunstblatt, herausgegeben unter Mitwirkung der Kunstakademie und des wissensch. Kunstvereins von E. H. Tölken. 1828. 29. gr. 4. — Deutsche Vierteljahrschrift, geleitet von Friedr. Kölle, mit kunstgeschichtlichen Beiträgen von *Kugler, Merz* u. A. — Jahresberichte des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde. — Kölner Domblatt. Amtliche Mittheilungen des Central-Dombau-Vereins, mit geschichtlichen, artistischen und literarischen Beiträgen, herausgegeben vom Vorstande. Köln 1842 ff., bei Dumont-Schauberg. — Kunstblatt zum Stuttgarter Morgenblatt, geleitet von Ludwig Schorn und nach dessen Tode von Karl Grüneisen in Stuttgart, Franz Kugler in Berlin und Ernst Förster in München. — Museum. Blätter für bildende Kunst. Herausgeg. von Fr. Kugler. Berlin 1833 ff. — Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst, herausgeg. von Dr. Adolf Schmidl. (Mit Aufsätzen über das Bischofhaus zu Kuttenberg, über das Sakramenthäuschen zu Kaschau etc. etc.) — Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. Erster Bericht, mit einer vergleichenden Darstellung der fünf höchsten deutschen Münster. Ulm 1843. — Wiener Bauzeitung, herausgegeben von Ludwig Förster.

Die Niederlande.

Die Kirchen Hollands, deren früheste vom Beginn des 14. Jahrh. datiren, sind trotzdem dass sie Ziegelbauten sind und den Bruchstein nur höchst sparsam in wenigen Zierathen aufweisen, nicht in den Verhältnissen des im nördlichen und östlichen Deutschland ausgebildeten Backsteinsystems, sondern in denen des reichen französischen Styles gehalten. Die Doppelbeleuchtung durch höheres Hauptschiff und niedrigere Seitenschiffe ist beibehalten; den Chor umgibt ein Kapellenkranz. Aber alle Verhältnisse, die im Bruchsteinbaue die leichteste Zierlichkeit geben, werden hier schwer und lastend. Durch die vortretenden Abseiten mit ihren Dächern, durch die Chorkapellen mit ihren Winkeln werden überall die einfachen Linien, die eine grosse Wirkung machen könnten, gebrochen. Im schönern gothischen Bau erscheinen diese Einzelheiten durch die Leichtigkeit und die Menge der Glieder, in welche sie sich auflösen, als blose Theile, welche nicht abgesondert bleiben, sondern sich gleich wieder harmonisch zum Ganzen fügen, so dass dessen Einheit für den Betrachter sich unbemerkt und augenblicklich wiederherstellt. Hier dagegen fällt jeder Theil plump und schwer ins Auge, jene Elasticität fehlt, wir haben zunächst nur Einzelnes und übersehen erst langsam und mit Mühe die rohe Zusammensetzung des Ganzen. Die grossen Verhältnisse der meisten dieser Kirchenbauten machen dies Auseinanderfallen der Theile noch bemerkbarer. In einzelnen Fällen (z. B. an einer der Leydener Kirchen) sind die Verzierungen an sich wol leicht und geschmackvoll ausgeführt, allein der schwere Karakter des Ganzen ist so vorherrschend, dass sie wie der Bruchstein, woraus sie gearbeitet sind, nur ein fremder geborgter Schmuck erscheinen. — Das Innre macht denselben Eindruck, wiewol hier eine Aenderung vorkommt, die eher ein Streben nach Leichtigkeit verrathen sollte, nämlich die Anwendung einfacher Rundsäulen anstatt der grossen zusammengesetzten Pfeiler. Gerechtfertigt ständen die Rundsäulen da, wenn die Gewölbhöhe verringert wäre und dadurch jene breitern Pfeiler entbehrlich würden. Dies ist aber keineswegs hier der Fall, denn die obern Mauern des Mittelschiffs sind nicht nur hoch, sondern scheinen beim Mangel aller Verzierung noch höher und schwerer. Die Seitenschiffe sind nur wenig

schmaler als das Hauptschiff, die Gewölbspannung ist mithin bedeutend und verlangt eine starke Widerlage, die in den Säulen ihre Stütze hat. Zwar sind die Gewölbe häufig von Holz (zu häufig, als dass es der verzögerten Vollendung des Baues zugeschrieben werden könnte), allein sie scheinen dadurch wenigstens nicht leichter, vielmehr wegen der dunkeln Farbe noch lastender. Für die Beleuchtung der Perspektive aber sind diese wenn auch starken Säulenstämme noch viel zu dünn, und da sie bei weiten Zwischenräumen den Durchblick in die breiten Seitenschiffe gar nicht hemmen, so haben wir nur mehre parallele selbständige Räume vor uns. Das Geschlossene, was die Schönheit der Perspektive bedingt, fehlt daher ganz, und das Auge erhält nur den Eindruck plumper Breite und öder Räume. Die nackten weissen Wände dieser ungeheuren Räume machen nun vollends die gewaltige Oede fühlbar, und so liefern die holländischen Kirchen einen gewaltigen Kontrast zu den reichgeschmückten belgischen Kirchen, die den Beschauer in allen Ecken und Winkeln fesseln. — Auf diese Bauten hat das Klima schon früh zerstörend eingewirkt; zum Glück hat man sie fast alle mit sogen. Klinkerchen von unten bis oben sorgfältig wiederhergestellt und so vor Untergange bewahrt. Was man von der alten Architektur und ihren Verzierungen noch retten konnte, ward gerettet und in Fragmenten aufgestellt. So hat Holland Manches bewahrt, was in andern Ländern verlorengegangen. — Die Thürme erheben sich vom Boden meist in zwei Etagen im Viereck, worauf ein schlankes Achteck folgt, dem im 17. und 18. Jahrh. die Perrücke octroyirt worden ist, worin sich das beliebte Glockenspiel befindet.

Hollands wichtigste Kirchen sind: die grosse K. zu Harlem; alte und neue K. zu Amsterdam; Pankrazkirche zu Leyden, geweiht 1315; Petrik. daselbst mit vier Seitenschiffen, geweiht 1321; die grosse K. und die Klosterk. im Haag; die K. zu Scheveningen um 1450; die alte und neue Kirche zu Delft (die nieuve Kerk mit hohem schwerfälligen Steinthurme); grosse K. (groote Kerk, früher St. Laurenz) zu Rotterdam vom J. 1472. Von Profanbauten ist erwähnungswürdig das schöne im J. 1469 gebaute Rathhaus zu Middelburg in der Provinz Zeeland. (Abbild davon in einem Folibl. von Bast und Roman.) — In neuester Zeit sind auch in Holland wieder Kirchen im Spitzbogenstyle entstanden; einen sehr reich verzierten Neubau sieht man in der Nähe von Utrecht.

In Belgien herrscht im Allgemeinen dasselbe System, doch steht die belgische Gothik in noch näherer Verwandtschaft zur französischen, indem sie von dem Punkte aus, bis auf welchen das System entwickelt ist, sogleich zu möglichster Bereicherung des Ornaments übergeht. Sie ist meist prächtig und roh zugleich. In einzelnen Kirchengebäuden erscheinen statt der rohen Säulen zierlich gegliederte Pfeiler; diese Kirchen gehören den spätern Entwicklungszeiten des Styls an und es zeigt die Pfeilergliederung ein Gepräge, das bei aller anmuthigen Ausbildung schon eine Lösung des eigentlich gesetzmässigen Organismus verräth. Zwischen den Gurtträgern und den Gurten und Bögen des Gewölbes findet nämlich keine bestimmte Scheidung statt, vielmehr sind die ersten in den Profilen der letztern gebildet, welche Einrichtung freilich in der Spätzeit der Gothik auch anderwärts, namentlich in Deutschland, häufig gefunden wird. — Die Thürme der kirchlichen und weltlichen Gebäude Belgiens folgen bald dem französisch-englischen, bald mehr dem deutschen Prinzip. Im ersten Falle steigen sie blos quadratisch auf, enden in Abstumpfung und tragen Zinnen nach Art der Festungsthürme.

Kein Gebäude ist so sehr der Stolz Belgiens wie die Kathedrale zu Antwerpen, deren Thurm ganz Flandern und Brabant überschaut. Dieser Dom ist ein Werk des 14., die Thurmfasade ein Werk des 15. Jahrhunderts. In der Kritik, welche Jakob Burckhardt über dies Gebäude gibt, heisst es: Vor allem, wenn wir den Thurm und die vordere Fasade einstweilen ausser Spiel lassen, stört uns die grelle Disharmonie zwischen dem Innern und Aeussern. Der Antwerpener Dom hat nämlich sieben Schiffe, wovon sechs halb so hoch sind wie das Mittelschiff. Daraus geht der Uebelstand hervor, dass man sich in ziemliche Entfernung stellen muss, um letzteres nur zu sehen, und dass das Ganze beiweitem nicht den Eindruck macht, den es bei gleicher Höhe und zwei Drittheilen der jetzigen Breite machen würde. Man hat, wie so oft in jener Zeit der Nachblüte, das Aeussere dem Innern aufgeopfert, während es in jener ersten Blütezeit grade der Stolz der Gothik gewesen war, das vollkommenste Innere durch das vollkommenste Aeussere auszusprechen. Auch in jeder andern Beziehung ist das Aeussere sehr stiefmütterlich behandelt; alle Ornamente sind schwer und plump, die Fenster haben keine Giebel über sich; von dem herrlichen Strebebogensystem der guten gothischen Bauten findet sich kaum eine Spur, den neuern Chor ausgenommen. Zudem herrscht die Horizontale völlig vor, besonders in den Fasaden des Querbaues, und ertödet so jenes Hauptprinzip der Gothik, die strebende Entwick-

lung nach oben. Das Innre ist nun freilich besser; eine ungeheure Perspektive von tausend vertikalen Linien, deren jede eine andre Beleuchtung hat, kann am Ende ihre Wirkung nicht verfehlen. Aber grade in diesem Umstande gibt sich die Entartung kund. Die Gliederung ist zu weit getrieben, indem die Pfeiler nicht aus einer mässigen Anzahl von Halbsäulen mit einem polygonen Kerne und mit Kapitellen bestehen, sondern aus einer Unzahl von Gewölbrippen, welche bis auf den Boden niedersteigen. Nur oben im Mittelschiffe finden sich je zwei kaum bemerkbare Kapitellchen, die ebensogut hätten wegbleiben können, da sie doch beiweitem nicht genug Kraft besitzen, um dem Auge eine Linie darzubieten. Der Blick gleitet an diesen feingegliederten Pfeilern ganz angenehm hin; die Kraft verklingt auf eine recht zarte Weise, aber unendlich schöner ist doch das markirte, kräftige, scharf unterscheidbare Vortreten eines in wenigen Halbsäulen gegliederten deutschen Kirchenpfeilers aus guter Zeit. Der Antwerpner Dom bietet dafür ein Gewimmel von senkrechten Linien ohne Gleichen; da die Zwischenweiten der untern Pfeiler des Hauptschiffs sehr gross sind, irrt der Blick aus demselben hinaus auf die noch folgenden je zwei Pfeilerreihen und findet nichts als Linien und keine Massen. Man wird dabei recht deutlich inne, welch ein nöthiger Ruhepunkt das Kapitell fürs Auge ist, abgesehn von seiner technischen Bedeutung. Nimmt man noch hinzu, dass diesem ganzen ungeheuren Langhause alle Skulptur fehlt, sogar jene Apostelreihen, welche sonst in den Hauptkirchen angebracht zu werden pflegten, so kann das Unheimliche dieses sonst so fein ausgedachten Innern nicht mehr befremden. — Der Raum neben und über den Bogen des Hauptschiffes, der sonst mit Fresken bedeckt zu werden pflegte, ist hier durch ein flaches Stabwerk mit Rosetten in Anspruch genommen; ein Motiv, welches nicht an eine Wand, sondern nur in ein Fenster gehört, und dem Auge noch den letzten Ruhepunkt raubt, nämlich das (wenn man die untere Sockelmauer abrechnet) einzige Stückchen Wand, welches die consequente gothische Baukunst sich noch vorbehalten hatte. Auch diesen letzten Rest von Fläche hat der Baumeister hier in Vertikallinien verwandelt. Freilich dies Stabwerk, das sich auch durch eine kleine Gallerie fortzieht, setzt sich dann in dem Stabwerke der obern Fenster fort und ist so wenigstens in Zusammenhang gesetzt mit den Hauptformen des Ganzen. — Der Chor ist beträchtlich neuer; Kaiser Karl V. legte dazu den Grundstein 1521. Es finden hier die Motive des Schiffs ihre Fortsetzung, nur dass hier die Pfeilerrippen nicht wie im Schiff Piedestale haben, sondern bis in den Boden hineinlaufen, was zwar consequenter, aber unschöner ist. Ein hoher Chorumgang mit einer Reihe von Kapellen, die sich an den beiden Enden sogar verdoppeln, zieht sich rings herum. Aussen findet sich ein schwacher Versuch, den obern Theilen durch doppelt gegliederte Strebebögen etwas Reichthum und Haltung zu geben; die Thürmchen sind aber zu massiv und das Ganze viel zu dürftig gehalten, woran auch das Material einige Schuld haben kann. — Die Thurmfasade, begonnen 1422 durch Jean Amel aus Boulogne, vollendet 1518, folgt in den wesentlichsten Dingen dem deutschen Prinzipe (s. das Abbild im Art. *Antwerpen*). Der 444 Fuss hohe Thurm (der zweite ist unvollendet geblieben) ist allerdings in der obern Hälfte schlank, seiner Unterhälfte aber fehlt die pyramidale Abstufung und Entwicklung fast ganz. Jedoch ist dies noch nicht das Hauptgebrechen dieses Domthurmes. Seiner ganzen Breite wegen musste derselbe zweitheilig construirt werden, daher zwischen die beiden grossen Strebepfeiler, die jede Seite des Thurmes begrenzen, ein kleinerer in die Mitte gesetzt ward. Dies war nothwendig und findet sich auch an den besten gothischen Domen, z. B. am Kölner. Im Kölner Fasadeplane ist besagtes Motiv mit Recht nur als ein untergeordnetes behandelt und bleibt schon beim dritten Gestock, wo sich die Thürme trennen, weg, weil der Thurm schon schmal genug ist, um auf jeder Seite blos ein Fenster fassen zu können. Am Antwerpner Dome (ja an allen grössern Kirchthürmen Antwerpens, auch an der Kathedrale zu Mecheln) wird aber dies Motiv recht geflissentlich zum Hauptmotiv erhoben; es dauert da noch zwei Stockwerke über der Trennung der Thürme fort und gibt dem ganzen Thurmbau ein schwächliches Ansehn, als müsste er mitten auseinanderfallen. Unerfreulich ist auch die Verwandlung des Vierecks ins Achteck. Dieselbe erfolgt so, dass vier Ecken des Achtecks grade auf jene vier Mittelstrebepfeiler zu stehen kommen. So entspricht denn keine Seite des Achtecks einer Seite des Vierecks; die Entwicklung scheint durch einen Sprung unterbrochen und damit ist es um alle Würde der Composition geschehen. Was oben noch folgt, jenes Viereck, das sich wieder auf die schrägstehenden Winkel des Achtecks baut, jene Thürmchen mit breiten Wülsten im Flamboyantstyle, dergleichen ist — wenn man der schönen achtseitigen durchbrochenen Helme in Deutschland gedenkt — kaum in Betracht zu ziehen.

Ausser dem Liebfrauendome hat Antwerpen noch die Kirchen St. Jakob,

St. Paul und St. Andreas als gothische Stylproben aufzuweisen. Alle drei ruhen auf Rundsäulen. Erstere entstammt dem Ende des 15. Jahrh., ist im schlanksäuligen Innern schön und graziös und enthält bekanntlich einen Schatz von Kunstwerken, der sie zu einem Wallfahrtsorte der Fremden macht. St. Paul ist wol drei Decennien jünger und von etwas höhern Innerverhältnissen als St. Jakob; der Chor ist hier dreiseitig und ohne Umgang, denn die Kirche gehörte sonst den Dominikanern. Die Andreaskirche stammt vom J. 1529 und entspricht im Innern, besonders in den Details, sehr der Jakobskirche. Sodann besitzt Antwerpen zwei interessante Werke gothischer Profanbaukunst. Das eine, *les vieilles boucheries* unweit St. Paul, jetzt Vorrathshaus, ist ein länglich viereckiger Bau im Style des 14. Jahrh., mit spitzen Eckthürmchen und zwei Reihen breiter, von zierlichen Rosen durchflochtener Fenster. Heitere Wirkung macht das Gebäude durch den Farbenwechsel des Materials, indem der rothe Ziegel regelmässig mit weissem Bruchstein abwechselt. Im Innern grosse Säle mit schlanken Säulen und leichten Fächergewölben. Das andre merkwürdige Profanbauwerk ist die Börse vom J. 1531. Es ist ein völlig in die umgebenden Häuser hineingebauter, doch allseitig zugänglicher grosser vierseitiger Bogengang von 200 F. Länge und 160 F. Breite, der eine Reihe von Sälen trägt, die durch einfache Fenster gegen den Hof schauen. Die blauen Marmorsäulen sind hübsch fassonnirt, die Gewölbe sauber, das Ganze höchst elegant, wenn auch ohne Stylstrenge. Dies Bauwerk liefert einen Hauptbeweis für das Prinzip der damaligen, ihrem Ende zueilenden Gothik, welche ihr Ziel gar zu oft in der besiegten Schwierigkeit suchte. „Wenn man bedenkt", schreibt Jakob Burckhardt, „welch ein ungeheurer Druck von der genüberstehenden Mauer her auf diesen Reihen von dünnen Säulen lastet, wie derselbe noch durch die weite Stellung der letztern und durch die nothwendige Flachheit der Bogen vermehrt und blos durch den Seitendruck von Bogen zu Bogen und durch den Druck der darüberliegenden Mauer im Gleichgewichte gehalten wird, so erregt das Gebäude unser Staunen."

In Arras ein namhaftes Stadthaus. — Zu Bergen (Mons) im Hennegau die durch reichste Gothik glänzende Waltrudkirche und das äusserst zierliche Rathhaus. — Zu Brügge die vielleicht noch aus der letzten Hälfte des 13. Jahrh. stammende Salvatorkirche von plumpem Aeussern, doch schönen Innerverhältnissen. Sie ruht auf hohen, nur oben im Mittelschiffe mit Kapitellen versehenen Bündelpfeilern. Der Chor wird von vierzehn Säulen getragen; unter den obern Fenstern zieht sich eine luftige Gallerie herum. Die nicht durch Seitenwände getrennten Kapellen des Chorumganges bilden, gestützt auf Gurtpfeiler, eine reizende durchsichtige Halle. Die Marienkirche, deren Kern aus dem 13. Jahrh. stammt, mit drei ziemlich niedern Schiffen, zwei Kapellenreihen, die höher sind als die beiden Seitenschiffe, und einem 1297 vollendeten Thurme auf dem nördlichen Kreuze. Dieser Thurm ist ein einfaches Viereck mit acht sehr starken, sich rasch verjüngenden Strebepfeilern, an welchen man Steinverzierungen angefangen, aber nicht fortgesetzt hat. Die vier Eckthürmchen, die seine Spitze krönten, sind 1760 verschwunden. St. Jakob, ähnlichen Styls wie die Marienkirche. Die Jerusalemkirche, hübsches Kirchlein aus dem 14. Jahrh. mit ziemlich hohem Thurme daneben, einem halbregulären Achtecke auf viereckiger Basis. *La tour des Halles;* das sehr einfache Zinnengebäude aus dem 14. Jahrh., der gigantische Thurm (von 107½ Metres) grösstentheils aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. Er ist von Backsteinen gebaut; das Achteck entwickelt sich sehr bald aus dem Viereck; die oberste Gallerie ist fast seine einzige Verzierung. In der Nähe die alterthümlichsten Häuser der Stadt. Das Rathhaus, 1376 oder 77 gegründet, mit früher wunderherrlicher, jetzt schmuckberaubter Fasade, wo nun wenigstens noch die grandiose Eintheilung der Fenster ihre Wirkung macht. Im Innern der Bibliotheksaal, merkwürdig durch die niederhängenden, doch nicht gestützten Gewölbe, wie solche in England so häufig, in Frankreich selten, in Deutschland fast gar nicht (höchstens in Gestalt von herabhängenden Schlusssteinen) vorkommen. Das Museum am Kanale, auch Akademie genannt, ein hübsches gothisches Gebäude. Das Treppenhaus der uralten heil. Blutkapelle, 1533 erbaut und die belgische Gothik in ihrem allerletzten Stadium zeigend, wo Alles Ornament wird und Composition und Verhältnisse nur des Ornaments wegen da zu sein scheinen.

In Brüssel die grosse dreischiffige Kathedrale St. Gudula, 1226 begonnen, 1272 der Vollendung nah. Mächtige Fasade mit zwei stumpfen Thürmen und drei Portalen. Das grosse mittlere Spitzfenster und der Giebel darüber deuten auf deutschen Einfluss, während der französische Grundkarakter in der oberflächlichen Behandlung der Strebepfeiler, in den viereckigen stumpf vollendeten Thürmen und deren durchbrochenem Zinnenkranze sich ausspricht. Auch sind die vier Thurmseiten als Wände behandelt, während sie sich an den guten deutschgothischen Kirchen in laster

schlanken tragenden Gliedern auflösen. Das Innre sehr würdig, wenn auch nicht von deutschgothischer Schönheit. Rundsäulen mit Rundbasen und mit Kapitellen aus einfachen Blätterlagen tragen das Hauptschiff. Die vier Hauptstützen des Kreuzes sind bedeutend dicke Rundsäulen, an welchen Halbsäulen als Fortsetzung der Gewölbgurte herunterlaufen. Zwischen den sehr einfachen obern Fenstern und den untern Hauptbogen ziehen sich Gallerien hin, zum Theil mit äusserst plumpen Säulchen. Der Chorumgang hat lauter Gurtpfeiler und im Aeussern noch romanische Gestalt. *Notre Dame des Victoires*, auch *l'église du Sablon* genannt, 1288 zum Gedenken der Worringer Schlacht erbaut; das Innre von guten Verhältnissen; Rundsäulen mit Achteckbasen; darüber an der ganzen obern Wand hinauf Gurte ohne Kapitelle; der Chor ohne Umgang, mit Gurtpfeilern, wol etwas jünger. Weltliche Bauten von Bedeutung sind die mächtige *Porte de Hal* (begonnen 1381) und das prächtige *Hôtel de ville* (in der Frühe des 15. Jahrh. begonnen und 1441 völlig vollendet). Dies Rathhaus, eins der berühmtesten Belgiens, zeigt unten eine Reihe schmaler offener Bogen, darüber zwei Fensterreihen, mit blinden Spitzbogen und leeren Nischen, endlich einen Kranz von durchbrochnen Zinnen. Die verbauten Stirnfasaden sind ziemlich schmucklos, ihre Eckthürmchen verstümmelt. Der mächtige, angeblich 365 Fuss (?) hohe Thurm, der einem Meister Ruysbroeck zugeschrieben wird, steht nicht in der Mitte, sondern mehr auf der rechten Seite, ohne dass man sagen könnte, das Gebäude verliere dadurch. Unter dem Thurme befindet sich ein grosses Portal; zwei Strebepfeiler bezeichnen das ihm gehörende Stück der Fasade. Ueber der Höhe des Daches beginnt der Uebergang des Vierecks ins Achteck, ganz in derselben Sprungweise wie am Antwerpener Domthurme. Vier Eckthürmchen mit stark ausladenden Gallerien lösen sich ab, sind aber durch Bogen mit dem Hauptthurme verbunden, der nun in drei reichverzierten durchsichtigen Stockwerken sich weiter entwickelt und mit der Statue des Erzengels Michael über dem durchbrochenen Helme schliesst.

Zu Courtrai (Kortryk) in Westflandern die Kirche St. Martin mit grossem Thurm an der Vorderseite; sie ruht auf schlanken Rundsäulen und ihre drei Schiffe sind von gleicher im Verhältniss zur Breite sehr geringer Höhe. Ferner allda eine am linken Seitenschiffe der durch Modernisirung verdorbnen Frauenkirche angebaute schöne Kapelle aus dem Ende des 14. oder Beginne des 15. Jahrhunderts. — Zu Dinant an der Maas eine Kirche aus der Zeit des Uebergangs in den gothischen Bau. — Zu Gent die alte, grosse, ziemlich roh aus Ziegeln und kleinen Bruchsteinen erbaute Kathedrale St. Bavo (um 1228) mit sehr massigen Viereckpfeilern mit Halbsäulen, und mit einem 1462 gegründeten Vorderthurme, der nach englisch-französ. Principe als Festungsthurm gedacht ist und demnach statt der leichtern Strebepfeiler vier runde Eckthürmchen hat. Die Kirche St. Niklas, ebenfalls ein Rohbau des frühesten Spitzbogenstyls, aus schwarzem Bruchstein, ohne alle Verzierungen und Strebepfeiler, mit schweren fusslosen Bündelsäulen und vier ungeheuer dicken Hauptpfeilern, welche den über dem Kreuze stehenden, zu Anfang des 15. Jahrhunderts errichteten Thurm tragen. Dieser ist wieder ein Stumpfthurm mit Rundthürmchen in jeder Ecke. Die Dominikanerkirche am Kanale, aus dem Ende des 13. Jahrh., von sehr glücklicher Disposition, nur jetzt in schlechtem Zustande. Die Michaeliskirche, 1445 begonnen, ein stattlicher Bau von einfachen, etwas schweren Formen; der Thurm unvollendet; das Innre verdorben. Das Stadthaus ältern Theils, begonnen 1481, vielleicht das reizendste Stück belgischer Gothik, aus schwarzem Bruchstein; die Details fein und tüchtig; das Ganze äusserst malerisch, wozu besonders der Erker und das herrliche Treppenhaus beitragen, und von schöner Entwicklung nach oben, wie solche den Rathhäusern von Brügge, Brüssel und Löwen nicht nachzurühmen ist. In der Nähe der schon Ende des 12. Jahrh. begonnene Glockenthurm (Beffroi). Das Schifferhaus am Kanale vom J. 1531.

In Halle, dem berühmten Wallfahrtsorte drei Meilen von Brüssel, die sehr freundliche helle Stiftskirche St. Martin von reinster Gothik. — Zu Huy an der Maas die Kollegiatkirche in völlig ausgebildetem Style. — Zu Lille (vlämisch Ryssel) im Norddepartement Frankreichs die Erlöserkirche aus dem 13. Jahrh. mit gewaltig breitem Thurm an der Westseite, dessen hohe bewunderte Spitze bei Belagerung der Stadt im J. 1792 wegkanonirt worden ist; die Schiffgewölbe sehr spitz, Sterngewölbe. St. Moritz von gleichem Alter, die grösste Kirche Lilles. — Zu Löwen (franz. *Louvain*) in Südbrabant die Kathedrale St. Peter, um 1358 erbaut, trotz aller Unreinheit im Einzelnen eine der deutschesten Kirchen Belgiens, zumal in Betreff des Chores (ein Stich von J. Harrewyn in gr. Querfolio mit der Schrift: „*Insignis Ecclesia Collegiata S. Petri Lovanii*" gibt die Südseite der Kirche und auf einem Nebenblatte die westliche Hauptfasade, wie sie hat ausgeführt werden sollen); die Kirche St. Jakob, ein wunderlicher gothischer Bau mit romanischem Thurm; die Gertrudenkirche,

ziemlich anspruchlos mit einfachem Vorderthurme, dem ein wenig zu dem Uebrigen passender reichdurchbrochener Helm aufsitzt. Die Weberhalle, *la Halle*, jetzt die Universitätsbibliothek enthaltend, vom J. 1317. Endlich das weltberühmte Rathhaus, das netteste und heiterste, harmonisch vollendetste Bauwerk dieser Art in ganz Niederland, erbaut 1448 bis 1493. (Ein Hauptblatt von J. C. Stadler in allergrösstem Royalfolio gibt die Westseite des Rathhauses und die Nordwestseite der genüberstehenden Peterskirche. Ein Steinblatt von G. Kraus 1828 bringt ebenfalls die Ansicht beider Bauten, nach der Aufnahme und dem Gemälde von Dominik Quaglio.) — Zu Lüttich die Paulskirche, deren Chor aus dem 13. Jahrh. stammt und deren Schiff nicht viel später entstanden, eine der edelsten Kirchen Niederlands; die Kreuzkirche, auch wol eine wenig jüngere Zeitgenossin des Kölner Domes; die Jakobskirche, ein im Detail vielfach das Auge beleidigender Prunkbau aus der Zeit von 1500 bis 1538 (mit Ausnahme des romanischen Vorbaues); die Martinskirche, noch gothisch im J. 1542 erbaut, aber einfacher und minder beleidigend, da die hohen Verhältnisse vieles ausgleichen was der Styl verdirbt. Endlich der Justizpalast, vormals bischöfliche Residenz, erbaut 1508 unter dem Bischof Eberhard von der Mark, ein Hauptwerk damaliger Profanbaukunst, welches für das Studium der letzten Periode der Gothik sehr lehrreich ist. — Zu Maestricht im Limburgischen die Johanneskirche in ausgebildeter Gothik und St. Niklas mit Rundsäulen. — Zu Mecheln in der Provinz Antwerpen die Kathedrale St. Romuald aus dem 15. Jahrhundert, ein imposantes Bauwerk, das die Fehler fast aller belgischen Kirchen theilt: Schwere der Verhältnisse, Unbeholfenheit der Details (wegen der kleinen Bruchsteine, woraus alles zusammengeflickt ist) und moderne Ueberarbeitung im Innern. Der unvollendete Thurm von 97,3 Metres (wol auf 150 Metres berechnet) theilt die Vorzüge und Mängel des Domthurmes von Antwerpen. Im Innern Rundsäulen, darüber die Gewölbgurte. — Zu Oudenarde (Audenarde) in Ostflandern ein namhaftes Rathhaus. — Zu Tournay (vlämisch *Doornik*) im Hennegau der sehr lange und hohe Chor der übrigens romanischen Kathedrale, in schöner vollendeter Gothik, von reinsten Verhältnissen. Hohe und schlanke, dreizehn Schritte von einander abstehende Bündelpfeiler, aus einem Kern und schlanken Gurtfortsetzungen mit Kapitellen bestehend, trennen die Mitte, den eigentlichen Chor, von dem Umgange, an welchen sich niedre wenig beleuchtete Kapellen anschliessen. Nur drei grössere Umgangskapellen im östlichen Theile entsprechen den drei Seiten des Achtecks. — Zu Valenciennes an der Scheide, im Nordepart. Frankreichs, die Kirchen St. Gereon und St. Niklas, beide mit Spitzbogen auf Rundsäulen, mit Tonnengewölbe und dreiseitigem Chorschluss.

Zu Ypern in Westflandern die Kathedrale St. Martin, im Aeussern die schönste und zierlichste Kirche Niederlands. Der unvollendete Thurm an der Schauseite tritt vor dem Mittelschiffe vor und verdeckt die Vorseite der Nebenschiffe zum Theil durch seine starken mit vielen Spitzsäulen und Tabernakeln geschmückten Strebepfeiler. Die Abseiten sind niedrig und ihre Bedachung wird durch eine Gallerie aus gothischen Rosen verdeckt; von den Spitzsäulen der Strebepfeiler ausgehende Bogen stützen das Hauptschiff, dessen Dach ebenfalls von einer Gallerie eingefasst ist. Das Kreuz des ganzen Gebäudes erscheint sehr schlank, weil auch das Kreuzschiff von niedern Abseiten umgeben ist und der eigentliche höhere Theil des Chors nur die Breite des Hauptschiffs hat. Der sehr lange Chor wird mit dem Kreuzschiffe auf jeder Seite durch zwei polygonartig geschlossne Kapellchen verbunden, deren niederes Dach man nicht sieht, so dass von der sie begrenzenden Gallerie die leichtgeschwungenen Strebebogen unmittelbar zu dem höhern Gebäude aufsteigen, ohne dessen schlanke Schönheit zu verhüllen. Die ganze Rückseite der Kirche hat dadurch ein eigenthümliches, weltlich, ritterlich heitres Ansehn. Alle Einzelheiten sehr reich geschmückt; über den Fenstern mehrmals wiederholte gereifte Bogen. Der Chorschluss ist die Hälfte eines 24seitigen Polygons, kommt also dem Halbkreise sehr nah. Die Kreuzseiten bilden einen hohen, sehr schlanken Giebel, von zwei Rundthürmchen flankirt. Die Thüren gehen tief ein; besonders ist die nicht ganz vollendete des rechten Kreuzes sehr reich im spätern gothischen Style mit pflanzenförmigen Ornamenten geschmückt. Darüber ein Rundfenster mit sechzehneckiger Rose. Immitten des Kreuzes nur ein kleines Thürmchen. Das Innre zeigt uns Rundsäulen im Hauptschiffe. Das Kreuz erscheint dadurch, dass die untern Wände des Chors erst hinter den beiden untern auf jeder Seite sich anschmiegenden polygonförmigen Kapellen beginnen, sehr hell und geräumig. Hier und im Chore starke lange Pilaster mit Kapitellen. Die Perspektive des Ganzen sehr heiter. Vom Standpunkte im Anfange des Hauptschiffs sieht man zwischen den Rundsäulen in die schmalen und daher infolge der Fensternähe stark beleuchteten Seitenschiffe; dann verengen die starken Kreuzschiffpfeiler

die Perspektive. Am Chore sind die Fenster lang und schmal, und der ganze Raum zwischen ihnen ist durch zierliche Rippen ausgefüllt, so dass die feinere Gliederung im Verhältniss gegen die des Hauptschiffes durch optische Täuschung die Wände des Chors entfernter erscheinen lässt. Auch die vier Seitenkapellen des Chors haben lange Schmalfenster und gewähren für die schmalen Seitenschiffe einen malerischen Augenpunkt. Die Breite des Hauptschiffs beträgt 21 Schritte, die der Abseiten 8½ Schr., die Pfeilerweite 10½ Schr. Im Chore sind die Zwischenräume 12 Schritte, jedoch zwischen jedem mehre Fenster. Die Kreuzbreite misst 23 Schritte. Die Wölbung ist einfaches Kreuzgewölbe. Im Hauptschiffe sind die Gurte abwechselnd theils bis auf die Kapitelle der Rundsäulen herabgeführt, theils oben durch Kragsteine und Tabernakel gehalten. Die Verbindungsbögen der Säulen (im Sinne der Länge des Hauptschiffs) sind niedrig. Die Fenster sehr breit, mit dem Schmucke verschieden gezeichneter Rosen. Zwischen diesen Bögen und Fenstern läuft eine Gallerie (unten mit rosenartiger Einfassung, woraus Säulen hervorgehn) nicht als purer Schmuck, sondern als wirklicher Gang. Im Chore unterbricht diese Gallerie die langen Wandpfeiler. Umgangskapellen gibts nicht. Die Martinskirche stellt sich im Ganzen als ein Bauwerk des 14. Jahrh. heraus, gehört also der Zeit der grössten Gewerbsblüte an. Der Chor mag um 1322 errichtet gewesen sein, auf welche Zeit das alte Grabmal eines flandrischen Grafen hinweist, das sich am ersten Chorpfeiler links befindet. — Die Jakobskirche in mittlerem gothischen Style; ihr Hauptschiff hat Rundsäulen auf hoher achteckiger Basis, mit zwei Reihen gothischer Rosen am Kapitell. Sehr hohe Spitzbögen und hölzerne Tonnengewölbe. — Die Hallen, ein sehr breites Gebäude von zwei Stockwerken. Zum Obergestocke führt eine äussere hohe Treppe in der Mitte des Ganzen, von der auf jeder Seite 22 Fenster mit Spitzbögen und zierlichen Steinarbeiten sich so nah aneinander reihen, dass kein Raum dazwischenbleibt und sie ein zusammenhängender Zierath zu sein scheinen. Auf der Mitte erhebt sich ein gewaltiger Thurm, der wie der grosse Beilfried der Markthallen zu Brügge nur der Breite, nicht der Höhe des Gebäudes entspricht.

Literatur. — Niederländische Briefe von *Karl Schnaase*. Stuttgart 1834. — Reisebericht von *Ferdinand v. Quast* in Kuglers Museum 1834. Nr. 37 f. — Die Kunstwerke der Belgischen Städte, erläutert von *Jakob Burckhardt*. Düsseldorf 1842.

Schweden.

Das wichtigste Denkmal der Gothik in Schweden ist die berühmte Kathedrale von Upsala, welche dem Ende des 13. Jahrh. entstammt. Das Aeussere dieses grossen meisterhaften Ziegelbaues ist einfach wie das der meisten Dome, welche in den baltischen Landen und anderwärts aus Ziegeln ausgeführt sind. Nur solche Ornamente, die sich ohne bildhauerische Hilfe in schon geformten länglich viereckigen Backsteinen ausführen lassen, sind an den Untertheilen der Thürme zu finden und bestehen hier in Gurten aus nebeneinander stehenden vierblättrigen, in Kreise eingeschlossenen Rosen und Vierecken, in welchen sich Kreise und in diesen wieder leere Wappenschilder befinden. Dies alles konnte mit der Spitzhaue ohne Meisel aus Ziegeln geformt werden. Die Upsaler Kathedrale, der vollendetste und grosste Dombau im Norden, soll nach Angabe französischer Kunsthistoriker das Werk eines Franzosen sein, des Pierre Bonneuil (oder Etienne de Bonneuil). Man lässt denselben 1287 mit zehn Gesellen von Paris nach Upsala wandern, um dasigen Dombau nach dem Muster der Pariser Notredame auszuführen. Es bedarf noch sehr der Nachforschung, wieviel Wahrheit dieser Angabe zu Grunde liegt; das den übrigen baltischen Bauten entsprechende Aeussere der Upsaler Kirche kann kein Zeugniss ablegen für französischen Einfluss, wieweit dies aber durch das Innre geschehen kann, ist noch zu untersuchen. Nach schwedischer Angabe soll der Bau 1258 begonnen und 1435 beendigt worden sein. Das Schiff der Kirche ist aber so ganz in einem Geiste durchgeführt, dass man wol annehmen muss, der grösste Theil des Baues sei in nicht gar zu langer Zeit zu Stande gekommen. Anbaue erhielt die Kirche wol erst später; dahin gehört z. B. der hintere überflüssige zweite Chor, welcher sich nicht organisch mit dem Ganzen verbindet. (Eben dieser zweite, erst 1435 fertig gewordne, jetzt zum Mausoleum Gustav Wasa's eingerichtete Chor hinter dem Altarchore hat die Meinung veranlasst, als habe der Kirchenbau von 1258 an 177 Jahre gewährt.) Die Länge des Domes wird zu 180 schwedischen Ellen, seine Breite zu 76 und seine Höhe zu 57½ Elle angegeben. Diese Maase können nur einen sehr unbestimmten Begriff der Grösse geben, weil dabei nicht einmal gesagt wird, ob es die Messungen des Aeussern des Domes sind, oder ob solcher im Lichten gemessen ist. Das Schiff ruht auf 24 freistehenden Pfeilern, an welchen in der Mitte ihrer Breite Fasces angebracht sind, die aus drei Stäben bestehen und sich bis zum Gewölbe erheben. Jeder Stab

endet mit einfachem Knaufe. Das Gewölbe ist reiner Spitzbogen, d. h. ein solcher, der aus den zwei Punkten gezogen ist, auf welchen er ruht. Die Gewölbrippen sind ganz einfach, ohne Kassetturen zu bilden. Vor dem hohen Chore im Kreuz der Kirche sind die starken Pfeiler ganz mit Stäben bekleidet, hinter welchen die tragende Kraft verborgen liegt, so dass das Kreuzgewölbe nur auf diesen leichten sichtbaren Stützen zu schweben scheint. Einige von den Säulenbündeln an den Hauptpfeilern des Schiffes sind bei einer Reparatur des Gebäudes abgehauen und nicht wieder hergestellt worden. Hinter dem Altare schliesst sich die Kirche mit einem pfeilergetragenen Bogengange, in dessen Pfeiler Konsolen eingemauert sind, die ehedem wol Bildsäulen trugen. Ihrer Form nach scheinen diese Konsolen früher eine andre Bestimmung gehabt zu haben, sie scheinen romanische Kapitelle gewesen zu sein, die wegen ihrer schönen Verzierungen hier zu anderm Zwecke wieder verwendet worden sein können. (An der Stelle freilich, wo der Dom gebaut wurde, hat früher keine Kirche gestanden; auch können jene Konsolen nicht der ältern kleinern Kirche der Stadt entnommen sein. Dass aber beim Dombau Theile eines ältern Gebäudes Verwendung erfahren haben, ersieht man schon aus dem Steinbildwerke, welches im Spitzbogen über der Hauptthür eingesetzt ist und sich durchaus von weit höherm Alter als der Dom herausstellt.) Ueber den Thüren der Seiteneingänge, im Kirchenkreuze, sind grosse Rundfenster angebracht, wie solche bei deutschen Kirchen gewöhnlich auf der Abendseite über dem Hauptportale zu finden sind. Nur in einem dieser Fenster hat sich die steinerne Sonnenrose erhalten. Bei heutiger Betrachtung des prunklosen und in seinen Theilen schön übereinstimmenden Domäussern hat man nur zu beklagen, dass solches durch die neuen Aufsätze der Thürme sehr verunstaltet ist. Der germanische Hauptdom des Nordens verdient wol, dass diese ihm octroyirten Thurmschlüsse wieder beseitigt und seine Thürme nach Hoffstadts Gesetzbuche der Gothik stylharmonisch geschlossen werden! — Ein nicht minder bedeutendes Baudenkmal Schwedens ist der Dom zu Linköping. Derselbe steht an Grösse dem Upsaler wenig nach und ist in seiner Architektur eins der merkwürdigsten Gebäude des Nordens. Er scheint in drei Epochen erbaut zu sein; sein ältester Theil ist wol der mittlere, der sich übergangsstylig herausstellt. Weiteres darüber im Art. Linköping. — Zu Stockholm kommt nur die Ritterholmskirche in Betracht, ein kleines Gebäude zwar, dessen Inneres jedoch mit den mächtigen Säulen, wovon die auf der rechten Seite rund, die auf der linken hingegen viereckig sind, eine höchst feierliche Wirkung macht. (Der durch seine Höhe imponirende Thurm, ein höchst kunstreicher, nur freilich zu netzartig aussehender Eisenhelm, datirt aus neuester Zeit und gleicht dem zu Rouen.)

Von der Literatur über schwedisch-gothische Bauten können wir nur angeben: die vom Grafen Erich Jöhnson Dahlberg herausgegebene *Suecia antiqua et hodierna* (*Holmiae* 1693—1714, in drei Foliobänden) und die Nippes von einer Reise nach Schweden von *J. G. v. Quandt* (Leipzig 1842).

Den Norden verlassend versetzen wir uns jetzt, was freilich mit einem grossen Sprunge geschehen muss, nach

Italien.

Nach Italien, und zwar namentlich nach Toskana und Umbrien, wurde der Spitzbogenstyl durch Deutsche übergesiedelt. Ein Beweis für diese Uebersiedelung liegt schon in dem Umstande, dass der genannte Styl bei seinem ersten Auftreten in Italien, zu Assisi, in allen seinen Theilen entwickelt war. Von da an (um 1230) fasste der Spitzbogenstyl Fuss, und italiänische Architekten waren genöthigt, ihn anzunehmen. Immer aber blieb die Erinnerung an den klassischen Baustyl und ein Streit des horizontalen mit dem vertikalen Prinzip. Durch diese Einwirkung gewann das Italiänisch-Gothische einen von dem transalpinischen, namentlich dem deutschen, sehr verschiedenen Karakter. Indem die italiänischen Architekten sich der horizontalen Richtung nicht ganz zu entziehen vermochten, legten sie der Ausbildung der andern selbst das grösste Hinderniss in den Weg. Sie wurden nie vollkommen bekannt mit den Regeln, noch mit den Verhältnissen, durch welche die nordischen Baukünstler so Grosses und Schönes erzielten, und befolgten sie nur, wo es ihnen gerade recht war: so erreichten sie weder ihre Vorbilder, indem sie die nothwendige Gliederung vernachlässigten, noch schlugen sie einen eigenthümlichen Weg ein. In der Fronte macht die Tempelform mit ihrem Giebelfeld sich immer noch geltend; die Fenster sind meist schmal und klein, und tragen wenig bei zur Wirkung; die Belegung mit mehrfarbigem Marmor macht einen scheckigen, unarchitektonischen Effekt. Die lombardischen Ziegelbauten haben etwas Anmuthigeres. Die Trennung des Glockenthurms von der Kirche kommt der letztern keineswegs zu gute. Im Innern

ist, auch bei bedeutender positiver Höhe, selten der Eindruck des Aufstrebenden erreicht: Schiffe und Bogenöffnungen sind meist zu breit; die Bogen ruhen vorzugsweise auf massiven Pfeilern; wo auf Bündelpfeilern, fehlt diesen gleichfalls das aufstrebende Prinzip. Das Gewölbe, auch wenn mit Gurten, ist fast durchgehends nackt. Kurz, im Allgemeinen ist der Spitzbogenstyl in Italien als exotische Pflanze zu bezeichnen.

Das früheste germanische Baudenkmal Italiens, die 1228—1230 erbaute Kirche des heil. Franziskus zu Assisi, ist das Werk eines deutschen Meisters Jakob, der vom Fra Elisa, dem Ordensobern der Franziskusbrüder, berufen worden war. Die deutsche Herkunft des Meisters wird durch das Gebäude selbst bestätigt. Es ist eine Doppelkirche, deren unterer Bau (Grabkirche) zwar noch übergangsstylig ist, deren oberer hingegen (die eigentliche Kirche) eine vollkommene und gesetzmässige, wiewol noch strenge Anwendung des Systems der Spitzbögen und Gurtträger wahrnehmen lässt. Hier ist das germanische Princip in einer den gleichzeitigen Baubestrebungen Deutschlands entsprechenden Weise erfasst, und dies mit einer Bestimmtheit, wie sonst fast nirgend in Italien. Besagtes gilt freilich nur vom Innern, denn das Aeussere mit seinen Strebepfeilern und Strebebogen zeigt noch unentwickelte Formen. Das Unbeholfene der nicht kantig, sondern halbrund gebildeten Strebepfeiler, das ziemlich Ohnmächtige der Profilirung etc. kontrastirt sehr mit der ungemeinen, namentlich an der Seitenthür wahrzunehmenden Zierlichkeit des Ornaments, das freilich von der kräftigen Bildung des nordgermanischen Blattwerks weit entfernt ist. Es scheint, als habe der deutsche Meister seinen italischen Gehilfen beträchtliche Zugeständnisse machen müssen. Wichtig ist besonders die polychromatische Behandlung der Innerarchitektur. (Beschreibung und geometrische Aufnahmen dieser Mutter der Franziskanerkirchen s. im Denkmälerwerke von Gailhaband.) Die Klarenkirche Assisi's (*Santa Chiara*) ist der Oberkirche des h. Franziskus nachgebildet und wie diese einschiffig; sie hat ebenfalls grosse Strebebogen, obwol hier keine Unterkirche vorhanden ist. Ausser Assisi scheint das 13. Jahrh. in Italien nur noch zu Neapel ein ächt germanisches Bauwerk darzubieten, — dies ist der mit Umgang und Kapellenkranz in gut nordischer Weise gebildete Chor der dasigen 1266 gegründeten Lorenzkirche. Aeusserst zahlreich dagegen sind die Belege für die beschränkte Art, in welcher die Italiäner das Gothische aufgenommen; als Hauptbeispiele dieser Gattung müssen genannt werden: der Siener Dom (begonnen um Mitte des 13. Jahrh.), der Arezzer (äusserlich unvollendet, innerlich beendigt 1277), der Orvieter (vom Sanesen Lorenzo Maitani 1290 begonnen), der Florenzer (durch Arnolfo di Cambio angefangen 1296) und der Neapler (1299). Diese Dome und andre Kirchen, wie die Maria novella zu Florenz vom J. 1279, zeichnen sich wol aus durch ihre Innerstruktur, aber durch eine solche, die dem germanischen Systeme nur halbe Rechnung trägt. Berühmte Prachtfasaden sind die Stirnseiten des Siener und Orvieter Doms; aber diese glänzendsten Beispiele italischer Kirchenfasaden der germanischen Periode offenbaren auch am Augenfälligsten jene Heuchelgothik, welche von systemtreuer Architektonik nichts wissen wollte und lediglich mit dem Beiläufigen des Styles, mit dessen Schmuckfedern, ihr Spiel trieb. Das zierlichste Miniaturmodell solcher Aftergothik sieht man zu Pisa, nämlich das aussen mit schwarzem und weissem Marmor bekleidete, opulent dekorirte Kirchlein der *Madonna della Spina*, welches man bequem in das Innre einer mässigen Dorfkirche setzen könnte. Erbauer und Schmücker desselben war der Bildner Giovanni Pisano. — Näher stehen dem germanischen System einige Kirchen Oberitaliens, welche durch ihre Innerstruktur mit starken Rundsäulen, auf deren Kapitellen die Spitzbögen und Gurtträger aufsitzen, an das erste Stadium der französischen Gothik gemahnen. Man nennt beispielsweise die 1246—1430 erbaute Kirche *San Giovanni e Paolo* zu Venedig und die ebendaselbst um 1250 begonnene *Maria gloriosa de' frari*, ferner die 1307 entstandene *Sta. Anastasia* zu Verona. — Unendlich wichtiger als alles, was wir bisher von germanischen oder blos gothisirenden Architekturen Italiens berührt haben, ist aber das gleich dem Kölnerdom weltberühmte Riesenwerk in der Hauptstadt der Lombardei.

Auf überwältigende Art entfaltet zu Mailand der im 14. Jahrh. durch Johann Galeazzo Visconti gegründete und von dem deutschen Baumeister Heinrich Arler aus Schwäbisch-Gmünd (*da Gamundia*) ausgeführte Dom in seinen Haupttheilen das Grossartigmajestätische kolossaler Formen, obwohl im Einzelnen schon durch Uebermass in Gliederung und Schmuck aus den reinen Formen weichend, welche die deutsche Architektur im 13. Jahrh. gefunden hatte. Dazu ist er verunstaltet durch die grossentheils moderne Fasade, durch die manierirten Bildwerke, mit welchen man erst im 16. und 17. Jahrh. seine zahlreichen Nischen und Konsolen in einem von seiner ursprünglichen Skulptur ganz verschiedenen und meist barocken Styl ausgestattet

hat, endlich durch die thurmähnliche Erhöhung der Kuppel, welche trotz aller Ausdehnung die man ihr gegeben hat, doch als Thurm betrachtet unter die Grossartigkeit des übrigen Baues tief herabsinkt. Gleichwohl verfehlt er nicht als Ganzes mit voller Entschiedenheit des Ernstes und der Grösse seiner Massen und Verhältnisse zu wirken, nicht nur im Innern, sondern auch durch die Behandlung der Strebepfeiler und des Daches, dessen Anblick von der Kuppel aus in seiner ganzen Herrlichkeit offen liegt. Das Dach selbst besteht in seinen Haupttheilen aus zwei Reihen über einander gebauter und kunstreich ornamentirter Bogen, welche die innern Gewölbe stützen, während die Pilaster, von welchen sie ausgehen, die vier Säulenreihen und die Wandpfeiler im Innern der Kirche auf eine Art fortsetzen, dass ein jeglicher für sich in einen vielfach durchbrochenen Thurm mit vielen Nischen und Statuen in diesen und auf der Spitze ausgeht. So geschieht es, dass, während man in das kühne Gewebe der Strebepfeiler und ihrer Bogen wie in einen marmornen Wald aufstrebender, gebogener und verflochtener Stämme hineinsieht, die Thürme in drei langen Reihen zu jeder Seite des Daches sich majestätisch erheben und ihre Bildsäulen auf den Spitzen wie eine in sechs Reihen geordnete Statuengallerie hoch in die Bläue des Aethers tragen, und von der weissen Farbe des Marmors schimmern, in dem der ganze kolossale Bau ausgeführt ist. Man erblickt in dieser verwickelten und sich harmonisch lösenden Fülle grosser architektonischer und plastischer Gestaltungen vielleicht das Kühnste, gewiss das Grossartigste, was die Architektur geleistet hat, und diesem Wunderbau können nur die Tempel und Hallen von Theben in Aegypten und die Grotten von Ellora verglichen werden, denen er übrigens an sinniger Mannichfaltigkeit und Unermesslichkeit des Formreichthums vorangeht.

Es bliebe noch ein Wort zu sprechen über die Profanbauten Italiens während der germanischen Periode; jedoch versparen wir dies, um möglichst Wiederholungen zu vermeiden, auf den baugeschichtlichen Artikel über Italien, wohin wir auch betreffs der Literatur über die italisch-germanische Architektur verweisen.

Spanien und Portugal.

Mehr als die Italiäner sind die Spanier und Portugiesen für das germanische Bausystem empfänglich gewesen. Hier zeigt sich ein verhältnissmässig besseres Verständniss der Gothik, wenn auch im Aeussern der Bauten die südländische Begünstigung der Horizontalen nicht ausbleibt. Der Einfluss des Arabismus erstreckt sich nur auf Untergeordnetes. Von einer Einwirkung der französischen Gothik lassen wenigstens die Bauten des 13. Jahrh. nichts verspüren. In Betracht der geringen Erhebung des Mittelschiffs wird man an lombardische Kirchen erinnert; die Innerstützen sind Bündelpfeiler von reicher schöner Gliederung; die Gallerie unter den obern Fenstern ist sehr mässig behandelt; das Stabwerk am Aeussern und die Thürmchen ermangeln meist der belebteren Durchführung, wie denn überhaupt das Schmuckwerk öfter nur nachgeahmt, nicht principienmässig erworben scheint. — Um Mitte des 15. Jahrh. verpflanzte sich, wie es scheint durch deutsche und niederländische Künstler, der sogen. blühende Styl nach der pyrenäischen Halbinsel, von dessen starker Aufnahme daselbst eine Menge Denkmale zeugen, unter denen man Werke findet, welche die schmucksten englischen und französischen dieser Art weit überbieten.

Barcellona in Katalonien, das mehre wichtige Gebäude des Mittelalters besitzt, weist den angeblich 1217 gegründeten, nach andrer Angabe 1298 begonnenen Dom als Hauptwerk auf. Seiner Anlage nach steht dieser sonderbar construirte Bau dem gothischen Systeme noch fern; er erscheint als eine Pfeilerbasilika ohne Kreuzform, mit Rund- und Spitzbogen. Rund sind Bogen, welche von den im Halbkreise stehenden, zugleich die Altartribune bildenden Pfeilern getragen werden; spitz dagegen die Bogen, welche sich an die Umfassungsmauern anschliessen, ebenso auch noch die beiden ersten Bogen am Hochaltare. Die in der Kirchenlänge von Pfeiler zu Pfeiler spannenden Bogen sind Rundbogen und mussten solche sein, weil die Pfeiler weiter, als das Mittelschiff breit ist, auseinanderstehen. Auf diesen ruht eine Gallerie kleiner Spitzbögen, welche nichts weiter tragen als die Ausfüllung der Gewölbkappen. Die Pfeiler sind Säulenbündel. Der Achtort, die achtseitige Kuppel, erhebt sich nicht über dem Hochaltare, auch nicht über der Vierung, sondern vorn unweit des Haupteinganges. (Vergl. über das Dominare Quandts Reise durch Spanien, S. 15.) Das Aeussere macht sich durch die reiche glänzende Fasade geltend, welche durch Hans und Simon von Köln im J. 1442 angelegt worden ist. Dieselbe ist französisch-deutschen Karakters, d. h. nach französischem Principe bei deutscher Auffassung; ihre zwei Thürme haben durchbrochene Achteckspitzen, denen jedoch die Vermittelung mit dem Unterbaue gebricht, indem sie unmittelbar auf dem Viereck aufsitzen. — Sodann ist beachtenswerth die guterhaltne jüngere Kirche S. Maria

Gothisches Ornament an der *Casa di audienza* (Rathhaus) in Barcellona.

hat, endlich durch die thurmähnliche Erhöhung der Kuppel, welche trotz aller Ausdehnung die man ihr gegeben hat, doch als Thurm betrachtet unter die Grossartigkeit des übrigen Baues tief herabsinkt. Gleichwohl verfehlt er nicht als Ganzes mit
voller Entschiedenheit des
wirken, nicht nur
und des Dach
offen liegt.
ander geba
stützen, w
die Wandp
sich in eine
sen und au
webe der S
gebogener
zu jeder S
Spitzen wi
Aethers tr
ganze kol
harmonisc
vielleicht
und diesen
und die G
nichfaltigk

Es bi
der germa
gen zu ve
betreffs d

Mehr
Bausysten
ständniss
gung der
auf Unter
stens die
des Mittel
Bündelpf
ist sehr n
meist der
nachgeab
verpflanz
sogen. bl
daselbst
schmuck

Bar
sitzt, we
Dom als
dem got
form, m
stehende
gegen di
noch die
Pfeiler s
weiter,
kleiner
pen. Di
nicht üb
Haupteli
Das Aeu
Hansu
sisch-de
sung; ihre zwei
Vermittelung mit dem Unterbaue gebricht, indem sie unmittelbar
aufsitzen. — Sodann ist beachtenswerth die guterhaltne jüngere Kirche S. Maria

Gothisches Ornament an der *Casa di audienza* (Rathhaus) in Barcellona.

del mar, deren Architektur den deutschen Bauten aus der Endzeit des 15. Jahrh. gleicht. Das Aeussere ist unvollendet; das Innre erscheint zwar sehr einfach, so dass selbst die Pfeiler nur achtseitig und keine Säulenbündel sind, ist aber von „reinem“ Spitzbogenstyle, und die bedeutende Grösse und schönen Verhältnisse machen einen feierlichen Eindruck. Leider hat das lichtscheue Pfaffenthum die Fenster meist vermauern lassen, daher hier so tiefes Dunkel herrscht wie im Dome. — Unter den weltlichen Bauten mag zunächst in Betracht kommen der nahe beim Dom liegende alte Palast, welcher jetzt durch eine neue Fasade zum Regierungsgebäude gestempelt. An der Rückseite des Gebäudes sieht man die alte Bauart mit ihren schönen, aber sparsam angebrachten Fenstern, bei welchen zarte schlanke Säulchen kleeblattförmige Ueberbogen tragen. Beim Eintritt durch das neue Portal erblickt man eine breite Treppe, die zu einem Hofe hinanführt. Diesen umgibt im ersten Stock eine Gallerie von offenen Spitzbogen, die von wahrhaft jungfräulich zarten Säulen getragen werden. Man kann keine glücklichere Anwendung germanischer Bauformen zur Befriedigung südlicher Bedürfnisse machen, als diese. Das Schattige der Gallerien, die einfach edle Form des Spitzbogens, die schlanken leichten Säulen, Alles zusammen bewirkt, dass man selbst in dem eingeschlossenen Raume des kleinen Hofes leichter athmet. — Vom alten Palaste der Grafen von Barcellona und Könige von Arragonien haben sich sehr interessante Theile erhalten; der besterhaltne ist jetzt Kaserne einer katalonischen Miliz. Von einem andern alten Prachtgebäude, der 1483 entstandenen *Lonja* (Börse), ist nur die eine der drei grossen Hallen, aus welchen das Ganze bestand, noch vorhanden. Diese Halle wird von hohen auf schlanken Säulen ruhenden Bogen getragen. Gegenwärtig dient dieser Riesensaal, der im Baustyle dem Innern des Domes gleicht, zu Bällen und Redouten. — Die immitten der Stadt befindliche, in verschiednen Epochen entstandne *Casa di audienza* (Rathhaus) war von schmucken Aeussern und hatte an der Stirnseite den heil. Ritter Georg zum Mittelbasrelief. Wir führen diesen ornamentistischen Theil abbildlich vor; er mag einen Maasstab geben für die Art und Weise, in welcher das Gothische in Spanien von dem in Deutschland und Italien abweicht.

Burgos in Kastilien. Die berühmte Kathedrale daselbst datirt ihren Beginn vom J. 1299. Der ursprüngliche Bau ähnlich dem Kerne des gleichberühmten Toleder Dombaues. Bemerkenswerth wegen ihrer Eigenthümlichkeit sind die starken Säulen, welche die Kuppel (den eigentlichen Achtort) tragen. Dieselben stellen in Bezug auf den Burgen besagenden Stadtnamen Thürme vor, in deren Fensternischen Heiligenbilder aufgestellt sind. Die herrliche Fasade ist ächt deutsch. Sie ist sammt ihren beiden Thürmen mit durchbrochenen Spitzhelmen um 1450 unter Leitung des Meisters Hans von Köln entstanden. In die zweite Hälfte des 15. Jahrh. fällt die prächtige Schmückung der Chorpfeiler (mit erhobenen Bildwerken unter Baldachinen) und der Bau der mit ähnlichem Prunke (unter anderm mit fünffachem Spitzenwerke an jedem Bogen) ausgestatteten *Capilla del Condestable*. Zu Anfange des 16. Jahrh. errichtete der zwar zu Burgos geborene, aber einer burgundischen Familie angehörende Filipp von Viguernis das eingestürzte Querschiff neu in germanischer Weise, doch den Mittelbau in der bereits herrschend gewordnen Renaissance. (Da die Kirche rings von nahen Gebäuden eingeschlossen ist, so bemüht man sich vergeblich um einen Standpunkt, von welchem man eine architektonische Ansicht des Aeussern nehmen könnte. Den bedeutendsten Eindruck macht dieser Bau, wenn man ihn ausserhalb der Stadt erblickt, über welche sich die Thürme erheben und die achtseitige Kapelle del Condestable wie ein zweiter Dom emporragt. Das Innre der Kathedrale wird sehr entstellt durch die Chorstühle, welche hier, wie in allen spanischen Domen, immitten des Gebäudes angebracht sind. Bewundernswürdig ist die Höhe und Ausdehnung des Baues. Diese durch ihre räumliche und innere Grösse den Betrachter mit Andacht erfüllende Kathedrale soll eine der Höhe der Thürme fast gleichseiende Länge von 300 Fuss und eine Breite von 250 F. haben. Man hat zu beklagen, dass dieser Bau durch neuere Ausschmückung entstellt und in seiner alterthümlichen Würde gefährdet wurde. Die Altäre und Denkmale wimmeln von allongeperrücklichen Engeln und der Hochaltar ist ein Werk der erschrecklichsten Roccoco. Schon unter Karl V. musste der Mitteltheil der Kirche ausgebessert und fast neu gebaut werden, wodurch grosse und ungünstige Veränderungen veranlasst wurden.) Gleichzeitig mit dem Wiederherstellungsbau durch obgenannten Burgunder entstand zu Burgos St. Steffan (*S. Esteban*), wo auch schon zum Theil die Renaissance in Anwendung kam. — Die Karthause Miraflores bei Burgos datirt vom J. 1454, ist ein Bau des Dommeisters Hans von Köln und vornehmlich durch ihre Prachtgrabmale bedeutsam.

Guadalupe. Im Kloster daselbst Pfeiler, welche durch spitzgewölbte Hufeisenbögen verbunden sind.

Montserrat. Die Arkaden des Klosterhofes mit einigen Reminiscenzen an die maurische Kunst.

Oña. Das Salvadorkloster daselbst mit Kreuzgang und Grabtabernakel, die aus dem 15. Jahrh. stammen und sehr reichen aber noch ziemlich reinen Styles sind.

Poblet, Kloster in Katalonien, an dessen Hofarkaden man dieselbe Bemerkung wie bei denen des Klosters Montserrat macht.

Saragossa in Arragonien. Daselbst der sehr stylbunte, moresk-gothische, dann ledern modern beendigte, widerlich bezipfelmützte „hängende Thurm", ferner der Prachtsaal der heil. Isabel im Schlosse Aljaferia, vom Ende des 15. Jahrh.

Segovia in Neukastilien. Dom allda von ziemlich streng massigem Aeussern; der Alkassar (Burgpalast) und das benachbarte Schloss Coca, an welchen beiden Schlossbauten über den Wänden und Ecken der Thürme zahlreiche Thürmchen wie Kindlein der Grossen herausragen.

Sevilla in Nieder-Andalusien. Der berühmte 1401 begonnene Dom ist einer der grössten Spaniens. Sein fünfschiffiges Innere hat weit herrlicher gegliederte Pfeiler als z. B. das berühmte Dominnere von Mailand aufweist. Im Uebrigen, was den geringen Höhenunterschied der Schiffe und die Art des Kuppelansatzes betrifft, ist der Seviller Dom ein näherer Verwandter des Mailänders. Seine glänzende breite Stirnseite enthält bereits Formen der Letztzeit der Gothik. Das ehrwürdige Gebäude hat so weite Thore, als wenn die ganze Menschheit dadurch eingehen sollte. Ueberaus prächtig ist das sonnenförmige Fenster über dem Eingange.

Tarragona in Katalonien. Der dasige Dom ist mit Ausnahme des Chors, welcher ältern Styl zeigt, im 13. Jahrh. begonnen worden. Die drei Schiffe sind in einem gemischten Spitzbogenstyle aufgeführt. Der Grundriss des Baues ist ein lateinisches Kreuz. Ueber der Vierung erhebt sich ein Achtort als grosse Kuppel. An den Pfeilern erheben sich einzelne Stäbe bis zu den Rippen des Spitzbogengewölbes, wodurch die tragende Kraft nicht verborgen wird wie bei den Bauten im reinen Style, wo man Bündel von schlanken Stäben sieht, auf welchen die Gewölbe zu schweben scheinen.

Toledo in Neukastilien. Die Kathedrale dieser Stadt, nicht minder berühmt wie die Domkirchen von Burgos, Barcellona und Sevilla, nimmt die erste Stelle unter Spaniens ältern germanischen Baudenkmalen ein und soll im J. 1227 begonnen worden sein. Ihre Bündelpfeiler sind noch an mehren Stellen mit romanischen Ringen versehn; die Böglein der obern Gallerie haben moreske Form. Der untere Theil des Chores ist durchweg verdeckt durch Prachtdekorationen aus der Neige des 15. Jahrhunderts; dieselben bilden ganze Wände durchbrochener Marmorarbeit und gehen um alle Pfeiler. Die um 1500 in prunkendster Gothik erbaute Kapelle des Alvaro de Luna hat mit Spitzenwerk gesäumte Bögen, wie es an sarazenischen Bauten vorkommt. Der Orgelchor und die Löwenpforte sind nach Mitte des 15. Jahrh. entstanden und gemässigtern Styles. — Aus den Jahren 1494—98 stammt die Kirche *de los Reyes*, ein reichgeschmückter und sehr ansprechender Bau mit hohem prächtigen Kreuzgange, woran z. B. alle kehlförmigen Profile der Fenstereinfassungen und dergl. mit dem zierlichsten Blattwerke ausgelegt sind. (Beifolgender Holzstich von Moritz Jung vergegenwärtigt uns einen mit 1504 datirten Schmucktheil des Chors dieser Kirche.)

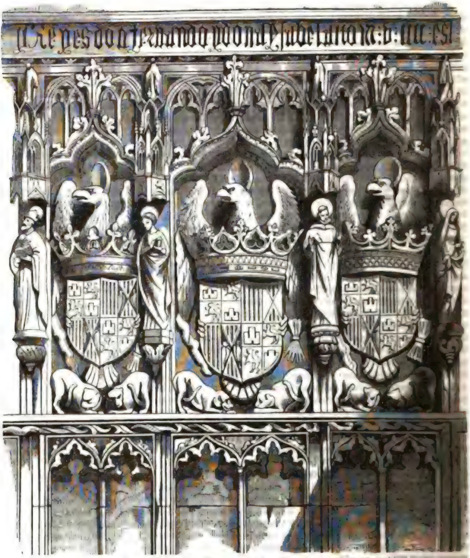
Valencia. Der Dom, ein schönes Gebäude der späteren Gothik mit einem 207 Palmos hohen Thurme aus den Jahren 1381—1418. Dieser Thurm ist von einem Deutschen oder Niederländer gebaut, der sich Juan Franck nannte. Nach dem Aeussern des Domes erwartet man ein ehrwürdiges Innre im Spitzbogenstyl, allein die schändlichen Verschönerungen, die gegen Ende des 18. Jahrh. hier stattgefunden, haben alles Alterthümliche verlöscht. — Die Lonja (Börse) aus dem J. 1482, eins der malerischsten Gebäude Spaniens, wo der Schmuckstyl seine Hochzeit feiert. Da Stäbe, Ranken und Bögen an den Aussenmauern nur Flächenzierden sind, so konnte der Architekt mit völliger Freiheit ein heitres Spiel mit Formen treiben. Selbst bei Vertheilung der hohen Fenster scheint er durch keine Vorschrift gebunden gewesen zu sein. Die am Meisten bewunderten gewundnen Säulen der grossen Halle im Innern der Börse verdienen den wenigsten Beifall. Hier hat der Künstler auch mit dem Ernsten gespielt, aber der Säule kommt als sicherm Träger die gradaufstrebende feste Form und keine gebogene zu. — Von demselben Baumeister, der die Börse aufführte, mögen die Stadtthore herrühren; besonders die *Puerta de Serranos* mit mächtigen Thürmen hat reiches gothisches Schmuckwerk. Die zarten Stäbe und Bögen, welche die schweren Massen des Baues beleben, sind mit feinem Sinn angebracht. — Merkwürdige Brücke über den Guadalaviar, aus zehn Spitzbögen bestehend.

Valladolid in Altkastilien. Die Arkaden des Dominikanerklosterhofes von freier äusserst schöner Behandlung der gothischen Formen; die Fasade der Kloster-

kirche aber in stark ausgeartetem Style, wo sich eine wüste Durchwürfelung der verschiedensten gothischen und arabischen Formen herausstellt.

Astorga, ebenfalls in Altkastilien, rühmt sich eines wolerhaltnen Domes aus germanischer Stylzeit, über den uns jedoch nähere Aufschlüsse fehlen.

So herrlich nun auch die berühmtern Kirchenbauten Spaniens sind, so erwartet uns doch das Herrlichste, was in der germanischen Periode auf der gesammten pyrenäischen Halbinsel gebaut worden, erst in Portugal. Hier steht das edelste durchgebildetste Werk der südländischen Gothik: die Klosterkirche zu Batalha in der Provinz Estremadura. Der Innerbau zeigt hier ein so vorzüglich reines System, dass er sich dadurch den besten deutsch-gothischen Bauten annähert. Auch das Aeussere ist durchweg klar gestaltet, freilich mit südländischer Liebe zur Horizontalen, denn das Dach ist ganz flach, mit grossen Steinplatten belegt, daher die sonst in der Gothik eine so hohe Rolle spielenden Dachgiebel ganz wegfallen. Das in den Südlanden wol beim Wohnungsbau, nicht aber beim Kirchenbau gerechtfertigte Flachdach ist hier eben kein geringes Gebrechen des Aeussern, denn die ganze Form des Gebäudes und besonders die Pyramiden und Spitzgiebelchen, womit die Strebepfeiler geschmückt



(*Aus dem Chor der Kirche de los Reyes zu Toledo.*)

sind, kommen mit der horizontalen Endigung des Mittelschiffs in offenbaren Widerspruch, woraus deutlich hervorgeht, dass die Spitzdächer und Dachgiebel im System der Gothik wesentliche Dinge sind, die unter jedem Himmelsstriche zu den Forderungen dieses Styles gehören. So wenig tröstlich die systemwidrige Dachlicenz ist, so ist hingegen wieder an der Batalher Kirche sehr erfreulich, dass in angemessenster Ausbildung das System der von den Seitenschiffstreben gegen das Mittelschiff hinübergeschlagenen Strebebögen als ein wesentliches Element in die Fasadeformen eintritt. Das Kloster wurde 1383 gegründet und die Kirche (der heil. Jungfrau geweiht) 1386 oder 87 begonnen. Der Bau entstand infolge eines Gelübdes, das König Juan I. mit seiner Gemahlin Filippa von Lancaster vor dem 1385 erfolgten Siege über die kastilische Heermacht abgelegt hatte. John Murphy (s. dessen *Travels in Portugal, London* 1795, *p.* 44) behauptet, dass der Plan zum Kloster und zur Kirche Batalha's von einem britischen Meister Stephenson, Mitgliede der grossen Bauhütte zu York, entworfen worden sei. Für diese Behauptung soll die Wahrnehmung sprechen, dass der Meister der Batalher Kirche die genaueste Kenntniss von der Yorker Kathedrale gehabt habe. In portugiesischen Dokumenten, soweit solche bekannt sind, wird aber keines fremden Meisters gedacht; der Erste, welcher in einer Liste der Werkleute vom J. 1402 als Leiter des Batalher Baues erwähnt wird, ist Meister *Alfonso Dominquez;* ihm folgte Meister *Ouguet* (in Urkunden auch *Huquet* und *Huet* genannt), diesem aber *Martino Vasquez,* welchem 1448 ein Neffe folgte, der Werkmeister *Fernao de Evora,* der bis 1473 vorkommt. Nachfolger des Letztern könnte der freilich erst 1503 als kön. Baumeister erwähnte Matheus Fernandez gewesen sein, der 1514 verstorben und dem ein gleichnamiger Meister, wahrscheinlich der Sohn, im Amte gefolgt ist. — Das Mausoleum Juans I., ein Sonderbau zur Seite der Kirche, erscheint ziemlich in denselben Formen, wogegen das im Beginn des 16. Jahrh. errichtete und unvollendet gebliebene Mausoleum des Königs Emanuel, das sich hinter dem Kirchenchore als ein mächtiger Achteckbau erhebt, durch fantastische Verbindung von ausgeartet gothischen und moresken Formen auffällt, wiewol es zugleich bei aller Schwere seiner Massen mancherlei eigenthümlich zierliches Detail aufweist. — Ein ähnliches Formengemisch wie an der Gruftkapelle Emanuels zeigt sich an der 1499 gegründeten Klosterkirche S. Geronymo zu Belem bei Lissabon. Hier verbindet sich wieder Germanisches und Arabisches zu reicher Schmuckarchitektur; die Fenster hat man halbrund überwölbt und im Innern hat man sogar Hufeisenbögen in ganz arabischer Form angewandt.

Literatur: *Viage de España su autor D. Antonio Ponz. Madrid, por D. J. Ibarra.* (Berühmtes Kunstreisewerk in vielen Bänden mit Kupfern, in der Endzeit des vor. Jahrh. erschienen. Von einer Verdeutschung durch J. A. Dieze kamen zu Leipzig 1775 zwei Theile heraus.) — *Plans, elevations, sections and views of the church of Batalha, by Fz. Luis de Sousa. London* 1795. Mit 27 Blättern, die nach den Zeichnungen des *James Cavanah Murphy* gestochen sind. Grossfolio. — *Travels in Portugal in the years* 1789—90, *by James Murphy. London* 1795. In 4. mit Kupfern. — *Voyage pittoresque de l'Espagne, par Alexandre de Laborde.* — Catalonien in malerischer, architektonischer und antiquarischer Beziehung dargestellt. 30 Stiche von *H. W. Eberhard,* in Royalfolio. Darmstadt, Leske. — Erinnerungen aus Spanien, von *Wilhelm Gall.* München 1837. — *España artistica y monumental.* Auch mit dem französ. Titel: *L'Espagne artistique et monumentale, vues et descriptions des sites et des monumens artistiques les plus notables de l'Espagne. Par une société d'artistes, de gens de lettres et de capitalistes espagnols. Directeur artistique Don Gen. Perez de Villa-Amil. Rédacteur du texte Don Patr. de la Escosura. Planches lith. par V. Adam, Arnout, Asselineau, Bachelier, Bayot etc. Madrid et Paris* 1842 *ss.* (Dies steinzeichnerische Prachtwerk in Grossfolio mit spanischem und französischem Texte bringt gute malerische Ansichten, lässt aber den Mangel an Plänen und Aufrissen bedauern und leidet obendrein an ungenügendem Texte.) — *Les Arts en Portugal. Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documens. Par le Comte Athanase Raczynski. Paris* 1843. — *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale, par Manuel de Cuendias et V. de Féréal. Paris* 1846. (In Grossoktav.) — *Ensayos historicos sobre los diversos generos de arquitectura empleaos en España desde la dominacion romana hasta nuestros dias, por Don José Cavedo.* (Zu Madrid 1848 f. auf Kosten des spanischen Ministeriums in 2000 Exemplaren gedruckt.) — Beobachtungen über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise durch Spanien (Ende 1846) von *J. G. v. Quandt.* Leipzig 1849, bei Hirschfeld.

Germanische Bildkunst. — Bei Betrachtung der Fasade eines reichen germanischen Domes guter Zeit wird man zwar eine Ueberfülle plastischen Vermögens

wahrnehmen, aber zugleich auch ersehen, dass die Bildwerke daran selbst bei hoher Vortrefflichkeit keine vereinzelte Bedeutung in Anspruch nehmen, sondern nur als Theile eines Ganzen wirken wollen. Dieses Ganze aber ist ein grosser, von einem theologischen Gedanken abhängiger Cyklus von Darstellungen, welchem die Architektur eine gegliederte Einfassung geschaffen hat, wie sonst in keiner Periode der Kunst. So ist die Gesammtwirkung dieser Gebilde eine kirchlich-dichterische, eine dekorativ-architektonische, aber durchaus keine selbständig plastische, zum grossen Unterschiede von den Giebelgruppen hellenischer Tempel. Wie mit dem Bildschmuck der Fasaden, so verhält es sich auch mit dem der Prachtaltäre deutscher Kirchen, besonders des 15. Jahrhunderts; auch hier wollen die Statuen des Schreines, die Statuetten des durchsichtig aufwärtsstrebenden Tabernakels nur ihr Theil zu einem Ganzen beitragen, dessen wesentlicher Eindruck den ausserplastischen Gebieten angehört. Mögen diese Gestalten auch ohne weitern dramatischen Bezug, ohne Gruppen zu bilden, nebeneinanderstehen, so liegt doch ein gemeinsamer Gedanke ihrem Beisammensein zu Grunde. Die mittelalterliche Kunst war durchaus auf das Viele und Bezugreiche, auf Cyklen von Gestalten und Geschichten eingerichtet. Als die Zeit der persönlichen Virtuosität eintrat, zog sich die Bildnerei von den Fronten der gothischen Dome mehr ins Innre zurück, um ihrem nunmehrigen Hange zu liebevoller Durchführung des Einzelnen mehr genügen zu können als draussen, wo schon der Himmel des Nordens den Stein zermürbte und wo auch die schönste Bildsäule doch nur eine Ergänzung oder lieber zu sagen eine Blüte des architektonischen Ganzen gewesen war. Nun entstanden jene prächtigen Lettner, Chorstühle, Grabmäler, Reliefs an den Chorwänden etc., dergleichen wol schon das 13. Jahrh., nur nicht in solcher Menge und mit solchem Aufwande, geschaffen hatte. Doch blieb auch hier der Hauptgedanke immer vielmehr architektonischer denn plastischer Art. Selbst die goldgestickte Stola und den Bischofstab finden wir architektonisch stylisirt und mit Figuren u. dergl. blos verziert, die Weihrauchfässer sind silberne Kapellchen, die Monstranz ist ein goldenes Thürmchen, der Reliquienschrein ein Kirchelchen von Goldblech, so viele Heilige und Engel auch daran angebracht sein mögen. Die Malerei inzwischen, so sehr sie in den Glasgemälden, in den Heiligengestalten unter Baldachinen etc. architektonisch gebunden erscheint, hatte seit dem frühen Mittelalter grosse Wandflächen in Kapitelsälen, Klostergängen und wol auch in fürstlichen Wohnungen zu freier, architektonisch wenig oder gar nicht bedingter Verfügung behalten, und in Italien, wo der german. Baustyl nie ganz durchgedrungen war, wurden ihr jetzt grosse Räume auch in den Kirchen ausdrücklich geschaffen. Schon ein Genius wie Giotto wäre allein im Stande gewesen, der Malerei einen bedeutenden Vorsprung zu verleihen; vor Allem aber bewirkte dies der Geist des 15. Jahrhunderts. Es begann die Periode des Realismus in der Kunst, und so sehr diese Richtung auch die Bildnerei durchdrang, so konnte sie doch in der Malerei zu einem ungleich vollständigern Ausdruck gelangen. Die Eycksche Schule verdankte einen wichtigen Theil ihrer Stylprincipien einer vorhergehenden Bildhauerschule; gleichwol begann sie alsbald damit, das Schnitzwerk aus dem Innern der Altarschreine zu verdrängen, so mächtig war der realistische Antrieb, so schwach die Concurrenz, welche die Bildnerei kraft ihrer innern Gesetze hätte entgegenstellen können. Der deutschen Bildnerei gelang es zwar, sich länger im Innern der Altarschreine zu behaupten, aber es zeigt sich doch, dass die ausgezeichnet zu nennenden Schnitzgebilde, vornehmlich die oberdeutschen, mehr als Ausnahme denn als Regel gelten können und dass im Allgemeinen die gemalten Flügel den höhern Kunstwerth besitzen. (Vergl. die Andeutungen zur Geschichte der kristlichen Bildnerei im Stuttg. Kunstbl. 1848, Nr. 33 f.)

Bildnerei und Malerei vom 13. bis 15. Jahrh. in Deutschland.

Bildnerei. — Mit dem Schlusse des 12. und dem Beginne des 13. Jahrh. trat in Deutschland der bedeutende Aufschwung der bildenden Kunst ein, welcher in Italien erst später (mindestens nicht früher) bemerkbar wird. Die gemessene Strenge des als Grundlage beibehaltenen romanischen Styles weicht einer reichen subjektiven Innigkeit des Gefühls, und es thut sich besonders in Sachsen eine Schule hervor, deren eigenthümliche Vortrefflichkeit weniger in ausreichendem Naturstudium und gewandter Darstellung der Bewegungen, vielmehr in frommer gemüthvoller Auffassung und in sinniger Benutzung antiker Momente besteht. Die menschlichen Gestalten verlieren den kalten, starren Karakter und nehmen eine liebevolle anmuthende Haltung an; die Gesichter zeigen einen weichen lieblichen Ausdruck; die Schultern mit den eng anliegenden Armen sind jedoch oft zu schmal gehalten, die Hände erscheinen zuweilen etwas verdreht, und der Leib ist zu stark ausgebogen. Die Gewänder fliessen in langer weich geschwungener Faltung. Im Laufe des 13. Jahrhunderts

gibt sich der Einfluss des in der Baukunst herrschend werdenden Styls auf die Bildnerei nicht allein an den aus jener entlehnten Ornamenten zu erkennen, sondern macht sich auch wahrnehmlich in einem gewissen gedehnten manierirten Wesen der Gestalten, deren übertrieben frommselige Gesichter oft ins Karikirte ausarten, und die früher erreichte hohe Vortrefflichkeit klingt nur in der reichen Anzahl der erhaltenen Bildwerke, nicht aber durchgehends in der Art ihrer Ausführung nach.

Die Umwandlung der Malerei, welche in Flandern zu Anfange des 15. Jahrh. durch die Eycks bewirkt wurde, blieb nicht ohne Einfluss auf die zeichnenden und bildenden Künste in Deutschland. Das Naturstudium wurde umfassender; es machten sich nun im Gegensatz gegen den germanischen Styl kurze gedrungene Gestalten mit individualisirten Gesichtern und Gebärden geltend; statt der früher geschwungenen Linien ward das Gradlinige vorherrschend, dabei aber kamen durcheinandergeworfene Gewandmassen und kleines knittriges Gefält in Mode. Diese veränderte Richtung tritt besonders an Gemälden und Schnitzwerken, weniger an Steingebilden und Gusswerken hervor, indem jene meist bei der Ausartung des germanischen Styls stehen bleiben, bei diesen dagegen zum Theil die Einwirkung des neuen italischen Styls unverkennbar ist.

Werke der deutschen Bildnerei im weitesten Sinne, vom 13. *bis ins* 16. *Jahrhundert.*

Um 1200. Die ausgezeichneten Reliefs der Chorschranken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt. — Die Stuckreliefs an der Busskapelle in der Stiftskirche zu Gernrode. — Die Steinreliefs an der Kanzel der Kirche zu Wechselburg.

1201 — 1256. Silbermünzen des Herzogs Bernhart in Kärnthen und Krain. Die eine zeigt ihn auf dem Fürstenstuhle sitzend und in der Rechten das Lilienzepter emporhaltend. Auf einer andern hält er in seiner Rechten das Kreuz. Rückseite: *Civitas Laibac.* mit Adler.

Nach 1203 die in starkem Relief gearbeitete Grabmalfigur der Aebtissin Agnes in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Diese Gestalt scheint mit den Bildwerken der Chorschranken der Halberstädter Liebfrauenkirche, namentlich mit der Madonna daselbst in sehr naher Verbindung zu stehen. Bei beiden Gestalten dieselbe grossartige Schönheit der Formenbildung, dieselbe edle Ruhe und die hohe Grazie der Gesichtsbildung; doch könnte man die Ausbildung des Faltenwurfes bei der Bildnissfigur der Quedlinburger Aebtissin in etwas vorgeschrittener halten, wenn hier nicht zugleich die einfachere Stellung den Bildner begünstigt hat. Denselben Styl wie die genannten Skulpturen zu Halberstadt und Quedlinburg haben die Fragmente einzelner Köpfe etc. von den Bildwerken der Kirche zu Hecklingen. (Die Hecklinger Engelfiguren dagegen können erst in die 2. Hälfte des 13. Jahrh. gesetzt werden.)

1218 — 26. Siegel des Bischofs Theodor III. von Münster. In diesem Sigill gibt sich der Uebergang in den germanischen Styl entschieden kund. Fehlt es auch der sitzenden Figur, wie fast insgemein den Sitzgestalten jener Zeit, noch an genügendem Verhältniss, ist namentlich der Oberkörper zu lang, so zeigt sich doch der Faltenwurf, besonders in der Casula, ungemein reich, in weicher Bewegung, fein und mit Verständniss durchgebildet. — Diesem sehr ähnlich ist ein Siegel des Bischofs Adolf von Osnabrück, der 1217 — 24 regiert hat. Hier ist die Gewandung noch fast ein wenig strenger, zugleich aber auch etwas feiner durchgebildet.

1220. Grabstein des Markgrafen Dietrich von Meissen in Altenzelle bei Nossen.

1226 — 39. Siegel des Bischofs Konrad I. von Osnabrück. Hier zeigt sich bei weicherer Gewandbehandlung zugleich das Bestreben, die Gewandtheile in grössern Massen zusammenzuhalten, was schon von einer Art statuarischer Wirkung ist.

1227 — 1242. Die Skulpturen der Portale der Liebfrauenkirche zu Trier.

1241. Der sandsteinene (restaurirte) Grabstein des Herzogs Heinrich II. von Niederschlesien in der Vincenzkirche zu Breslau.

1243. Grabmal des Landgrafen Konrad von Thüringen und Hessen in der Elisabethkirche zu Marburg.

1249. Grabmal des Erzbischofs Siegfried (des Dritten von Eppstein) im Dome zu Mainz. Wir sehen den Bischof, wie er mit beiden Händen den ganz klein vor ihm befindlichen Gegenkönigen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland Kronen aufsetzt. Die gegen die Hauptfigur unverhältnissmässige Kleinheit der Nebenfiguren kommt auf Rechnung der kindheitlichen und zugleich vom Pfaffenthume beherrschten Kunst: das Volk sollte recht in Figura sehen, wie hoch die Hierarchie über der weltlichen Macht stehe. Dies Steinbildwerk ist ziemlich strengen Styls und hat sehr ins Detail gehende Bemalung.

Der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts entstammen noch: ein Altar

im Dome zu Schleswig (links vom hohen Chore an der Wand angebracht) mit halblebensgrossen, sehr schlanken Gestalten, welche seitwärts gebogene Stellungen und Gewänder mit langgezogenen, nicht eckig gebrochenen Falten haben, und über welchen sich schon Spitzbögen befinden; die Reiterstatue Otto's des Grossen auf dem Altmarkte zu Magdeburg; die Grabmale des Minnesingers Otto von Botenlauben und seiner Gemahlin Beatrix, einer Gräfin von Edessa, im alten Klosterkirchlein zu Frauenrode bei Kissingen.

Um oder nach 1250. Die Statuen und Reliefs an der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg. — Die Relieffiguren und Kolossalstatuen des Altars zu Wechselburg. — Die Reliefs am Lettner und die Standbilder der Gründer im Westchore des Naumburger Domes. — Die Standbilder des Kaisers Otto I. und seiner zweiten Gemahlin Adelheid (Domgründer) und des Evang. Johannes und Bischofs Donatus (Dombeschützer) im hohen Chore des Meissner Domes, ausgezeichnete Gebilde, wie es scheint — von demselben Meister, der die nicht minder werthvollen Statuen zu Naumburg geschaffen.

Etwa nach 1250: der Grabstein des Grafen Dedo IV. († 1190) und seiner Gemahlin in der von ihnen gestifteten Kirche zu Wechselburg. Hier zeigt sich der Styl völlig frei von der ältern Tradition, die Gestalten mit starkgeschwungenen Gewändern sind äusserst kräftig und lebensvoll hervorgearbeitet.

1253—1278. Silberbrakteat des Böhmerkönigs Ottokar, Brustbild mit der Krone zwischen zwei Thürmen.

1258. Grabmal des Grafen Heinrich des Aeltern von Solms-Braunfels in der Kirche zu Altenberg an der Lahn.

Nach 1261. Bronzene Grabstatue Konrads v. Hochstaden im Dom zu Köln.

1270—97. Sehr interessantes Siegel des Wigbold von Holte, Probstes zu St. Moritz bei Münster. Dies nicht grosse Sigill enthält eine gothische Architektur von ziemlich einfachen Formen, welche das erste selbständige Entwicklungsstadium dieses Baustyles bezeichnen. Oberwärts sind zwei Nischen mit den Halbfiguren des heil. Petrus und eines heil. Ritters; unterwärts sieht man in einem blumenartigen Abschnitte die Figur eines knieenden Mönchs. Bei den kleinen Dimensionen kann hier natürlich von Durchführung des Details wenig die Rede sein, doch ist die Gewandung an genannten Figuren mit schönen edlen Motiven und in trefflich massenhafter Weise angelegt; auch bemerkt man an den Köpfen eine eigenthümliche, dem äginetischen Style der antiken Kunst verwandte Bildung der Gesichtszüge, die überhaupt im 13. Jahrh. an deutschen Arbeiten häufig gefunden wird. Die Arbeit an diesem kleinen Werke ist höchst gediegen und sauber; Alles ist höchst bestimmt und mit Feinheit bezeichnet, das Relief in trefflicher Fülle hervorgehoben. Dies Siegel legt also zugleich auch für die Entwicklung der Technik des Stempelschnitts jener Periode ein wichtiges Zeugniss ab.

1274—80. Die prächtige Hauptpforte der Lorenzkirche zu Nürnberg. Die Rund- und Flachbilder daran sind sehr bedeutend im Punkte der geistigen Auffassung und der Anordnung, stehen aber noch zurück in der technischen Ausbildung.

1281. Grabplatte Peters von Thune im Dome zu Brandenburg.

Vor 1282. Kelch nebst Patene in der Nikolaikirche zu Berlin.

1285. Grabstein des Bischofs Berthold im Dome zu Bamberg.

1287. An der Vorhalle der aus diesem Jahre datirenden Klosterkirche zu Stadt Ilm im Schwarzburgischen ein Cyklus äusserst wundersamer, bis jetzt noch nicht gedeuteter Skulpturen.

1290. Merkwürdiges Grabdenkmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau in der Kreuzkirche auf dem Dome zu Breslau. Die Platte mit der Bildnissgestalt ist gebranntes Thonwerk und ruht auf einem Untersatze, dessen sandsteinene Seitenplatten mit den Reliefiguren von Engeln, welche das Denkmal zu tragen scheinen, und mit amtirenden Geistlichen geschmückt sind.

1291. Fasadeskulpturen des Strassburger Münsters, soweit jetzt von den alten, die in der ersten französ. Revolution stark mitgenommen wurden, noch die Rede sein kann.

1291 und 92. Grabplatten zweier Bischöfe im Dome zu Havelberg.

1296. Das Grabdenkmal Konrads von Neumarkt in der Gruft der Löffelholzischen Kapelle zu Nürnberg.

Uebrigens bleiben aus dem 13. Jahrh. zu nennen: das grosse geschnitzte Krazifix im Kreuzgange der Domkirche zu Freiberg (von wirklichem Kunstwerthe); die Profeten an der Erwinsäule im südlichen Querschiffe des Strassburger Münsters; die schönen Engelgestalten in der Kirche zu Hecklingen bei Köthen, deren leichtere Technik bezeugt, dass sie keiner frühern Zeit als der in der

zweiten Hälfte des 13. Jahrh. erfolgten Restauration jener Klosterkirche angehören, als daselbst die spitzbogigen Emporen eingebaut wurden. Sodann Leistungen im Gebiete der Kleinbildnerei wie das elfenbeinerne Pastorale mit Metallverzierungen und der Figur des vor Marien knieenden heil. Bernhard im Schatze des Stiftes Zwettel in Niederösterreich und das Siegel des Erzbischofs Matthias von Mainz (vom Schlusse des 13. Jahrh.), welches die in edel statuarischer Weise angelegte Gestalt des heil. Martin enthält.

Aus dem 13. und 14. Jahrhundert: Bildwerke der Vorderseite des Münsters zu Strassburg; Skulpturen der Liebfrauenkirche zu Arnstadt etc.

1300. Kästchen mit plastischer Darstellung eines Minnegerichts im Besitze des Hrn. v. Mayenfisch zu Sigmaringen. Dasselbe ist achteckig, flach gedeckelt, 8 Zoll hoch und hält 9½ Zoll im Durchmesser. Das Ganze besteht aus Holz und ist mit starkem braunen Leder überzogen, in welches, mittelst einer Metallform, die Darstellungen in ziemlich hohem Relief ausgepresst sind. Diese umfassen die verschiedenen Perioden des Zwistes eines Liebespaars, welcher von der, in die epischen Dichtungen der Minnesänger als Minnegöttin häufig verflochtenen „Frau Venus" entschieden wird. Auf den acht Seitenwänden erscheinen abwechselnd nebeneinander ein ritterlicher Jüngling und eine Dame, in lebhaftem Gespräch begriffen. Dieselben sind auf dem Deckel, an den Seiten der Frau Venus knieend, abermals dargestellt. Jede dieser Personen ist mit einem Spruchband versehen, welches in gothischer Majuskelschrift das Gespräch derselben enthält. Die Figuren auf den Seitenwänden sitzen auf gothisch durchbrochenen, mit gestickten Polstern belegten Bänken. Geschlitzte Schleppkleider und Kronen bei der Dame, Oberkleider mit gezaddelten (aufgeschlitzten und mit Zacken versehenen) Hängeärmeln, Schnabelschuhe und senkrecht herabhängende Dolche vorn im Gürtel bei dem Jüngling deuten mit Rücksicht auf die architektonischen Verzierungen und Form der Schrift auf das Ende des 13. oder auf den Anfang des 14. Jahrh. als Entstehungsperiode dieses Kästchens. Der Hintergrund ist mit schwach ausgepresstem Ranken- und Blumenwerk teppichartig verziert. Jede Figur sitzt unter einem auf zwei Säulen ruhenden, reich verzierten Spitzbogen, über welchem sich eine mit Zinnen versehe Mauer erhebt. In den beiden durch den Spitzbogen gebildeten Zwickeln befinden sich jedesmal zwei Runde mit Brustbildern, ohne nähere Bedeutung. Auf dem Deckel, welcher durch zwei Säulen in drei Abtheilungen geschieden ist, erblickt man, ebenfalls unter einem Spitzbogen, eine gekrönte weibliche Figur in faltenreichem Gewand, als „Fro Venus", auf einem mit Hunde- oder Löwenköpfen verzierten Thron sitzend. Mit beiden Händen hält sie die Zipfel ihres Mantels. Unter einem verzierten Halbkreis, worauf der Thron ruht, liegt zusammengekauert ein vierfüssiges Thier, einem Panther ähnlich. Rechts kniet der Jüngling und links die Dame. Zu den Füssen des erstern befindet sich ein senkrecht getheilter deutscher Wappenschild mit einem Querband; der bei der weiblichen Figur befindliche Schild zeigt einen rechts gekehrten Halbmond in einem verzierten Rande. (In Siebmachers Wappenbuche, Nürnb. 1772. Th. II. Taf. 130 u. 144, sind diese Wappen als die des elsässischen Geschlechts von Ottinger und des schweizerischen von Fröwler angegeben.) — Flachgedeckeltes hölzernes Schmuckkästchen mit leicht geschnitzten Bildwerken in der Berliner Kunstkammer. Auf dem Deckel die Hauptdarstellung: Frau Minne mit ausgebreiteten Flügeln, nacktem Oberleibe, um die Hüften geschlagenem Tuche, und mit Schnabelschuhen an den Füssen, auf dem Rücken eines knieend liegenden Mannes reitend. Die Seitenwände stellen die verschiednen Stadien eines Liebesverhältnisses dar. Ein andres Kästchen aus der Zeit des Minnegesanges, das sich im Besitze der letztverstorbenen Königin Wittwe v. Baiern befunden hat, zeigt Frau Venus, wie sie einen Pfeil auf einen Mann abschiesst, worauf Kuss und Umarmung der Geliebten folgt.

1300. Grabmal des Kirchenrektors Chunrad am Eingange der Jakobskirche zu Neumarkt im Mühlkreise Oberösterreichs.

1303. Siegel des Ritters Hermann von Münster. Das Ganze ist ansprechend lebendig gefasst, besonders die Ritterfigur, auch ist das Pferd besser, als man's gewöhnlich findet.

1304 und 1305. Zwei schwarze Grabsteine mit eingeritzten Figurenumrissen in St. Maria in Capitolio zu Köln. Die Umrisse sind farbig inkrustirt und Gesicht, Schleier und Hände von weissem Marmor eingesetzt.

1310. Grabstein des Kirchenpflegers Otto Semoser im Domkreuzgange zu Bamberg.

1311 — 1346. Goldmünze Johanns von Luxemburg, Königs in Böhmen. Vorderseite mit der Lilie; Rückseite mit dem Täufer Johannes und dem böhmischen Löwen. Auf einem andern Exemplare befindet sich im Feld ein Helm.

1312. Grabmal des elsässischen Landgrafen Filipp in der Kirche zu Granfeld.

1312—29. Reitersiegel des Grafen Otto IV. von Ravensberg. Tüchtige Fassung des Ganzen, einfach solide Behandlung.

1312—39. Interessantes Sieglein der Gräfin Margarethe von Ravensberg, der Gemahlin des Grafen Otto IV. Es ist ein Rundsiegel, dessen Umfassung innerhalb der Umschrift rosettenartig aus acht Halbkreisen zusammengesetzt ist. In der Mitte steht die Gräfin, trefflich statuarisch aufgefasst; ihre Gewandung ist von wolgedachten Motiven, ohne Uebertreibung der künstlerischen Richtung der Zeit. Sodann ist aber auch das Ganze der Darstellung sehr anziehend. Der Grund wird teppichartig durch die Zweige eines blühenden Rosenstocks ausgefüllt; darin sieht man zwei Wappenschilde, sowie zwei Hündchen zu Seiten der Dame, deren eins sie mit der Rechten streichelt, während sie auf der Linken einen Falken trägt.

1313. Sarkofag des heil. Patroklus mit getriebener Arbeit vom Goldschmied Rigefried in der Domkirche zu Soest.

1315. Das sehr anziehende, nur leider höchst verdorbene Weihbrotgehäus in der Sebaldskirche zu Nürnberg. Die Thür davon s. in Heideloffs Ornamentik, Heft XII. Platte III.

1318. Grabstein des Grafen Rudolf von Thierstein im Basler Münster. Abgebildet in Hefners Trachtenwerke II. 41.

1320. Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt im Dome zu Mainz. Der Bischof krönt Heinrich den Siebenten, Ludwig v. Baiern und Johann v. Böhmen. (Abgebildet in Mollers Werke.)

Vor 1322. Die Standbilder des Heilands, der Maria und der zwölf Apostel im Kölner Domchore. (Neuerdings ist ein Abbildungswerk hierüber im Farben- und Golddruck erschienen, betitelt: *Die vierzehn Standbilder auf dem Domchore zu Köln, gez. u. lith. von D. Levy Elkan.* Mit Text von Reichensperger.)

1322. Grabstein des Wigelo von Wannebach in der Frauenk. zu Frankfurt a. M.

1322—49. Vortreffliches Siegel des Bischofs Gottfried von Osnabrück. Die Ausführung des Details sehr fein, die Gewandung äusserst edel, in schönen Massen angelegt und auf eine gewisse kontrastirende Bewegung der Falten berechnet.

1327. Leuchter der Marienkirche zu Kolberg, mit Reliefiguren der Apostel.

1328. Das grosse metallene Taufbecken im östlichen Chore des Mainzer Domes, Werk des Giessers Johannes. Es ist von gewöhnlicher, aber geschmackvoller Taufsteinform, mit biblischen Figuren ringsum, die freilich schwach sind. (Abb. des Ganzen in Mollers Denkmälerwerke.)

1329—46. Reitersiegel des Grafen Bernhart von Ravensberg. Der Ritter zeigt sich mit geschwungenem Schwerte auf schlechter Mähre. Die Bewegtheit des Ritters ist gut ausgedrückt. Im Faltenwurfe der Rossdecken erkennt man die weichern Typen der Zeit.

1332. Grabmal des Filipp von Wörd in der Wilhelmerkirche zu Strassburg.

1334. Grabstein der heil. Gertrudis zu Altenberg an der Lahn.

Nach 1336. Der rothmarmorne Grabstein der Agnes Bernauerin in der Bernauerkapelle zu Straubing.

1343. Grabmal des Bischofs Leopold von Egloffstein im Peterschore des Domes zu Bamberg. — Denkmal des Grafen Berthold von Waltner zu Sulz im Elsass.

1344. Grabmal des Ulrich von Wörd in der Wilhelmerkirche zu Strassburg. — Grabmal Ulrichs, Landgrafen des Elsass, in der Kirche zu Granfeld.

1345. Denkmal Albrechts von Zelking in der Klosterkirche zu Baumgartenberg in Oberösterreich.

1346—1378. Goldgulden Karls IV., Königs in Böhmen. Vorderseite mit der Schrift: *Carolus Dei Gratia* und dem gekrönten Brustbilde Karls, der in der Linken den Reichsapfel, in der Rechten das Zepter hält. Rückseite mit der Schrift: *Romanorum et Boemie Rex*, und mit dem gekrönten aufrecht schreitenden Löwen von Böhmen.

1347. Der vortrefflich gearbeitete Grabstein Kaiser Ludwigs des Baiers in der Münchner Frauenkirche. Er besteht aus einem Stücke röthlichen Marmors und liegt im hohlen Marmorsarkofage eines spätern, 1622 errichteten Prachtmonuments.

1349. Bemalter Grabstein Kaiser Günthers des Schwarzburgers im Dome zu Frankfurt am Main. (S. darüber den Stadtartikel.)

1349. Die Bildwerke an den Wänden des Hochaltars im Kölner Dome, die Verklärung Mariens und die Apostel unter zierlichen Tabernakeln vorstellend. Gutgearbeitete und weichgebildete Gestalten aus weissem Marmor auf schwarzmarmornem Grunde. Einige von den Bildwerken, welche vormals den Schmuck der Rückseite dieses Altares ausmachten, findet man im städtischen Museum Kölns.

1349. Siegel Ruprechts, Pfalzgrafen vom Rhein und Herzogs von Baiern. Leichte

Haltung des Ritters, frei flatternde und sorgfältig gearbeitete Rossdecken, fantastisch schöner Helmschmuck.

1350. Standbilder der Königin Elisabeth und der Könige Karl Robert und Ludwig von Ungarn über dem nördlichen Portale der Elisabethkirche zu Kaschau. Schöne Steinmetzarbeit.

1350. Denkmal des Grafen Dittmar und seines Sohnes in der Kloster-Schlosskirche zu München-Nienburg an der Saale. — Nach 1350 der sandsteinene Altar in St. Peter zu München, mit dem Kreuzestod Kristi und dem Weltgericht.

Nach 1350. Bronzene Grabplatte in der Domkirche zu Lübeck, in starker Umrisszeichnung die Kolossalgestalten zweier lübischer Bischöfe enthaltend. Die Umschrift besagt, dass der eine von ihnen im J. 1317, der andere 1350 gestorben sei. Das Werk fällt also ohne Zweifel in die Zeit gleich nach der Mitte des 14. Jahrhunderts, was auch der entschieden germanische Styl der Darstellung, in der karakteristischen Fassungsweise gerade dieser Epoche, bestätigt. Beide Gestalten befinden sich in architektonischen Nischen, die ebenso durch gravirte Zeichnung angedeutet werden; der Fuss der Nischen, ihre Strebepfeiler, die Tabernakel-Architekturen, welche sie bekrönen, sind sehr reichlich mit kleineren figürlichen Darstellungen ausgefüllt. Unterwärts nämlich sieht man friesartige Bänder, in denen Scenen aus dem Leben zweier Heiligen dargestellt sind; dazwischen Gestalten der irdischen Freude, Jünglinge und Jungfrauen. In den Pfeilern bauen sich die Gestalten der Apostel, Profeten und Patriarchen empor, eine jede wiederum in zierlich gesonderter architektonischer Umfassung. Die krönenden Tabernakel-Architekturen zerfallen in je zwei Hauptabtheilungen; in der unteren sieht man Engel, welche die Seele des Geschiedenen emportragen, in der oberen den Erlöser und ebenfalls Engel zu seinen Seiten. Die Gründe hinter den Figuren der Bischöfe und hinter den Nischen sind mit einem reichen, teppichartig gemusterten Ornamente erfüllt. Bei solchem Reichthum an Darstellungen ist diese Grabplatte gewiss eine der merkwürdigsten in ihrer Art, für die Technik sowol, wie für die Stylistik und Ornamentik der Zeit ein höchst interessanter Beleg. Auch die ganze architektonische Dekoration, welche dabei angewandt ist, verdient sorgfältige Beachtung; wir finden in den Einzelheiten die zierlichsten Elemente des gothischen Styles; ihre Anwendung aber trägt ganz das Gepräge des Backsteinbaues im nordöstlichen Deutschland, dessen Material an den entsprechenden Stellen, durch Andeutung der Steinfugen, auch ausdrücklich bezeichnet ist. Dies darf man als karakteristische Bezeichnung des Lokales betrachten, in welchem die Arbeit beschafft wurde und welches ohne Zweifel die reiche und betriebsame Hansastadt Lübeck selbst war. (Im ersten, 1843 erschienenen Hefte der *Denkmäler bildender Kunst in Lübeck, gez. u. herausgeg. vom Maler Milde,* sind besagter Grabplatte vier Tafeln gewidmet; auf der einen ist sie im Ganzen wiedergegeben, während die übrigen drei Tafeln nur einzelne Theile der die Platte schmückenden kleinern Gravirungen bringen. Diese Theile sind dem Originale nicht nachgezeichnet, sondern mit Formen gedruckt, welche der Herausgeber unmittelbar von letzterm genommen hatte. Dies sinnreiche Verfahren führt uns gewissermaasen das Urwerk selbst vor, und wir werden dadurch befähigt, über dasselbe und seine Eigenthümlichkeiten ganz wie aus eigener Anschauung zu urtheilen.)

1352. Steinernes Denkmal des Bischofs Friedrich von Hohenlohe am fünften Pfeiler im Hauptschiffe des Bamberger Domes.

1354. Denkmal des Ulrich von Kapellen in der Klosterkirche zu Baumgartenberg in Oesterreich ob der Enns.

1355—61. Die Standbilder an der Vorhalle der Frauenkapelle zu Nürnberg, sowie die am schönen Brunnen daselbst, Hauptwerke Sebald Schonhofers, des grössten deutschen Bildners im 14. Jahrh. Das Bogenfeld der Thür, welche in die Frauenkirche einführt, enthält in Flachbildern die Heilandsgeburt, die anbetenden Könige und darüber die Darstellung im Tempel. An den Seiten dieses Bogens sowie an den übrigen Wänden eine Menge von Erzvätern, männlichen und weiblichen Heiligen, und an den Gewölbrippen vier Profeten und zwölf musikmachende Engel, in der Höhe endlich das Flachbild der Marienkrönung. (Abb. der Vorhalle in „*Nürnbergs Gedenkbuch von J. G. Wolff*", Tafel 18.) Die gleichzeitig entstandnen herrlichen Brunnenbildwerke, welche bemalt und vergoldet waren, gelten mit Recht mit den Skulpturen jener Vorhalle gemeinschaftlich für die schönsten Muster germanischen Bildnerstyles in Nürnberg, und beide Arbeiten sind wol gradezu als die künstlerisch bedeutsamsten Leistungen der deutschen Bildkunst jener Zeit zu betrachten. Man findet hier eine bescheidene Mässigung in Bezug auf das vorherrschende Bauliche, und doch innerhalb dieser Grenze eine reiche Fülle ächt dichterischer Gestaltung bei wahrhaft künstlerischer Anordnung und Ausführung. In der

ganzen Arbeit zeigt sich ein edler feingebildeter Geschmack, ein durchgreifender grossartiger Sinn für schöne Linien und Formbildung überhaupt und für lebendigen mannichfaltigen Ausdruck im würdigsten Style. Bei weiterem Betracht des Einzelnen erscheint karakteristisch die Schlankheit der Gestalten, während die romanischen und später wieder die modernen Figuren mehr gedrungen erscheinen. Sehr merkwürdig ist ferner, dass in Meister Schonhofers Werken die Bildung des Nackten und der grössern Körperformen der des Antlitzes weit überlegen ist, während solches sonst im Allgemeinen bei den germanischen Bildwerken grade umgekehrt der Fall ist. Und doch ist auch die Gesichtbildung hier so eigenthümlich mild und grossartig edel, dass sie der stylgemässen Behandlung des Ganzen durchaus entspricht; nur die Augen würde man grösser und offener, völliger und runder gezeichnet wünschen. Das Haar, im Einzelnen gestreift, hat im Ganzen grosse ruhige Massen, ebenso die Gewandung, die in grossen weichen Hauptzügen den betreffenden Körpertheilen sehr harmonisch sich anschliesst. — Der schöne Brunnen (bestehend aus drei Achteckstufen, worüber die schöne blütenreiche Spitze emporspross!) hat auf der untersten und reichsten Stufe sechzehn paarweis unter zierlichen Schirmdächern an den acht Pfeilern aufgerichtete Standbilder von vier Fuss Höhe, darstellend die sieben Kurfürsten von Mainz, Trier, Köln, Böhmen, Pfalz, Brandenburg und Sachsen, die drei kristlichen Helden Gottfried v. Bouillon, Klodwig und Karl den Grossen, die drei jüdischen Helden Judas Makkabäus, Josua und David, und die drei Heidenhelden Julius Cäsar, Alexander und Hektor. Jedes Gestaltenpaar ist in sich durch ein Säulchen geschieden, das einen Menschenkopf trägt (darunter auch jetzt die Bildnisse der Wiederhersteller dieses Prachtbrunnens, Reindel und Burgschmiet, angebracht sind); über den Bögen aber, welche die acht Pfeiler überwölben, ragen Thiergebilde heraus, die als Wasserrinnen zum Abfluss des Regens dienen. Auf der zweiten Stufe des Brunnens stehen unter den Spitzbogenwölbungen an den Pfeilern die Gestalten von Moses und den sieben Profeten. Ausserdem dienen eine Menge von Thier- und Menschenköpfen, den Reichthum der mannichfaltigsten Zierwerke zu erhöhen.

(*Gerlach v. Nassau, Kurfürst v. Mainz. Schonhofersche Statue am schönen Brunnen zu Nürnberg.*)

1356. Grabmal des Reichsschultheissen Konrad Gross in der Spitalkirche zu Nürnberg. Zu ebener Erde der eigentliche Grabstein mit dem halberhoben liegenden lebensgrossen Bildnisse des Genannten in seiner Amtstracht, darüber eine Schultztafel, welche auf der einen Seite von vier weiblichen, auf der andern von vier männlichen Sitzfiguren unterstützt wird.

1357. Der heil. Winfried an einem Pfeiler im Dome zu Mainz, ein Steingebild mittleren Ranges. Der deutsche Apostel hält in der Rechten den bischöflichen Hirtenstab, in der Linken die Bibel.

1357. Gravirte Grabplatte des Bürgermeisters Albert Hovener in der Niklaskirche zu Stralsund.

1358. Die klugen und thörigen Jungfrauen am Portale des Erfurter Domes.

1358. Reitersiegel Bernhards von der Lippe. In auffallend kleinem Verhältnisse, aber leicht und lebendig sitzt der Ritter auf seinem Ross, dessen Decken zierlich im Winde flattern. Die Ausführung sauber, wenn auch etwas scharf geritzt.

1360. Das merkwürdige steinerne halb erhoben gearbeitete Denkmal des Grafen Heinrich von Truhendingen an der rechten Seitenmauer neben dem Hochaltare der Kirche zu Schesslitz in Oberfranken. Es stellt den Grafen in Rittertracht dar, Haupt und Oberleib sind mit einem sogenannten Drahthemde bedeckt.

Er steht auf einem Löwen und neben ihm seine Gemahlin mit einem Hündchen auf dem Arme.

1360. Grabstein Heinrichs von Sauwensheim im Kreuzgange am Dome zu Würzburg. (S. das Hefnersche Trachtenwerk II. 46.)

1360—70. Die Bildwerke der beiden westlichen Portale der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

1361—77. Die Bildwerke an der südlichen und nördlichen Thür des Sebaldchors zu Nürnberg. Diese Gebilde können freilich keinen Vergleich mit den frühern schonhoferschen Werken der Frauenkirche und des schönen Brunnens aushalten.

1362. Grabstein des Münchner Patriziers Heinrich Barth, dessen Wappen mit dem stark bebarteten alten Kopfe in guter Ausführung enthaltend, in der Peterspfarrei zu München.

1363. Das Melker Kreuz: die aus goldenem Kreuze mit silbernem Fusse bestehende Fassung der im 11. Jahrh. in die Abtei Melk geschenkten Partikel vom Kreuze Kristi. (Abgeb. in Gottfried Deppisch Gesch. des heil. Kolomann. Wien 1743.)

1364. Grabmal des Spitalpflegers Herdegen Valzner in der Spitalkirche zu Nürnberg. Liegendes Bildniss, darüber eine nur von vier einfachen Pfeilern unterstützte Schutztafel.

1366. Steinernes Denkmal des Bischofs Friedrich von Truhendingen im rechten Seitenschiffe des Bamberger Domes.

1368. Grabdenkmal des Grafen Günther XXV. von Schwarzburg in der Frauenkirche zu Arnstadt, gleich wichtig für die Kunst- wie für die Kostümgeschichte. (Abgeb. in Puttrichs Denkmälerwerke.)

1368. Die Bildwerke an dem im Chorumgange des Kölner Domes befindlichen Sarkofage des Erzbischofs Engelbert III. Die Heiligenfigürchen dieser Gebilde zeigen den germanischen Styl in schönster Entfaltung; die Köpfe haben zum Theil dieselbe Formenbildung, die von der Altkölner Malerschule her bekannt ist.

1368. Siegel der Aebtissin Lisa von Herford, geb. Edlen von Berge. Unter einem Tabernakel von sehr geschmackvoller gothischer Bildung steht die Gestalt der Aebtissin in einer nur sehr wenig geschweiften Stellung; ihr Mantel, den sie mit der Rechten zusammenfasst, fällt in ungemein schönen und edlen Linien herab. Die Arbeit ist höchst sauber und zierlich.

1370—71. Herrliche Grabsteine einer Freifrau und eines Bischofs in der Barfüsserkirche zu Erfurt. — Edle Grabstatue der Kaiserin Anna im Dom zu Basel.

1371. Grabstein des Joh. v. Holtzhusen und seiner Frau im Frankfurter Dome.

1372. Grabdenkmal des Erzbischofs Wilh. von Gennep im Kölner Dome.

1373. Ritterstatue des heil. Georg auf dem Schlosshofe vor dem Dome zu Prag, Gusswerk von Martin und Georg v. Klussenbach, woran sich ein glückliches Streben nach Naturwahrheit mit typischer Strenge verbunden zeigt.

1374. Grabstein des Huglin von Schöneck in der Leonhardskirche zu Basel.

1375. Bronzenes Grabmal des Bischofs Friedrich II. von Bülow im Dome zu Schwerin.

1375—1400. Die Bildwerke an der Marienkirche zu Esslingen. (S. darüber den Stadtartikel.)

1377. Symbolische Darstellung der Münsterweihung rechts in der mittägigen untern Eingangshalle des Ulmer Münsters. Das Bildwerk ist aus einem Sandstein von 4 Fuss Länge und 2½ F. Höhe gearbeitet, die Arbeit ist ¾ rund erhoben und die Figuren sind ⅓ lebensgross. Das Ganze hat folgende Anordnung: dem Beschauer links sitzt auf einem mit Spitzbogen verzierten Stuhle die heil. Jungfrau mit dem Kristkinde auf dem Schoose, welches mit der Linken, während die Rechte Zusicherung verheisst, freudig nach dem von einem knieenden Manne dargebotenen Münstermodell langt. Hinter dem Knieenden steht noch ein Mann und dabei befindet sich der Kraftsche Wappenschild in grossem Verhältniss; immitten des Ganzen etwa, hinter dem Kopfe des Knieenden ist an der Wand oder auf dem Hintergrunde ein flacherhobener Wappenschild, worin ein adlerähnlicher Vogel mit geöffneten Flügeln dargestellt ist. An diesen Stein schliesst sich rechts in gleicher Höhe und 1½ Fuss breit ein zweiter Stein mit der Inschrift: *Anno domini mccclxxu am zinstag der der lest tag was des manatz Jvnii nach der svnnen vfgang dri stvnd von haissen des rates hie ze Vlm lait ludwig kraft kraftz am kornmarkt seligen svn den ersten fvndamentstain an diser pfarrkirchen.* Die Schrift ist vertieft und sie sowol als das Bildwerk tragen den Karakter des 14. Jahrhunderts. In der Anordnung herrscht Ruhe und Ernst, der Marienkopf ist schön gedacht und ebenso auch ausgeführt, die Köpfe der beiden Männer sind ohne Zweifel Bildnisse, gleichfalls fleissig und mit Geist behandelt; der Obertheil des Kristkindkörpers, der bis auf wenige Stellen fast völlig

rund war, fehlt leider. Die Gewänder sind in grossen, langen und weich gebogenen Falten; das dargereichte Modell hat drei Thürme, einen überm Portale und die andern am Ende der Seitenschiffe, wo der Chor beginnt. Der Knieende ist sonder Zweifel der inschriftlich genannte Ludwig Kraft; er ist ohne Mantel und Kopfbedeckung, in anliegender Kleidung mit reichem Metallgurt um den Leib. Wer der hinter ihm stehende, ebenfalls barhaupte, aber in einen Mantel gehüllte Mann ist, der seine linke Hand auf Krafts Schultern legt, bleibt zweifelhaft. Er wird, weil er barfuss dasteht, für den heil. Josef angesehn; wahrscheinlich ist es der Ulmer Kirchenpfleger Heinrich Freisinger, für den viel eher das Bedenklichkeit und Sorge ausdrückende Gesicht spricht. — Die um Mitte des 17. Jahrh. von Mehren geschriebene und mit sehr vielen Handzeichnungen illustrirte „*Jesu Christi Religions Chronick*“ in der Schermarschen Bibliothek zu Ulm enthält eine 5½ Zoll lange und 2½ Zoll hohe, fleissig behandelte und gut erhaltene Abbildung besagten Münsterbildwerks, welche für uns um so mehr Interesse hat, als sie in lebhaften Farben gegeben ist. Die mit vergoldeter Krone geschmückte Maria hat einen weissen Schleier umgeworfen und ihr violettes Unterkleid ist grösstentheils von einem ganz goldenen Uebergewande verdeckt. Das Kristkind ist ganz nackt. Die Jacke des knieenden Mannes, welche in ihrer Verlängerung bis auf die Mitte der Schenkel hart anliegt, ist roth, die gleichfalls anliegenden Hosen sind weiss, die Stiefel schwarz. Die Gurtkette vergoldet. Der stehende Mann hat rothes Unterkleid, das von einem grünen mit goldnen Sternen besetzten und violett gefütterten Ueberkleide fast ganz bedeckt ist. Der runde flach erhobene Wappenschild mit dem Vogel ist ganz vergoldet und das Kraftsche Wappen in seinen eigenthümlichen Farben roth und golden. Der Grund des Bildwerks ist blau, die nackten Theile, das Modell und der Stuhl in den Lokalfarben. Die schwarz ausgefüllte Schrift auf Goldgrund. So muss sich das Ganze schön und reich dem Beschauer gezeigt haben, denn so ist früher (wenigstens zur Zeit des Abzeichners, also vor etwa 200 Jahren) das Original gleichfalls bemalt gewesen. Genaue Untersuchungen bestätigen auch diese Farbenangabe, denn es sind noch Spuren namentlich in den tiefern Falten der Gewänder zu finden, und somit haben wir hier einen erheblichen Beleg mittelalterlicher Bemalung der Steingebilde. (S. den Vortrag E. Mauchs in den Verhandlungen des Ulmer Vereins für Kunst und Alterthum, im ersten Bericht vom J. 1843.)

1378. In dieses Jahr setzen Einige die schon unter 1373 erwähnte Prager Brunnenbildsäule des Ritters Georg, des Drachenbekämpfers, welche Martin und Georg von Klussenbach geformt und in Erz aus Einem Stücke gegossen haben. Sie ist sieben Fuss vier Zoll hoch. Im 16. Jahrh. ist sie theilweis restaurirt worden.

Um 1380 die Bildwerke am Rottweiler Kapellenthurme. Auf den Staffeln des Portalgiebels und in den Nebenfeldern sieht man hochgearbeitet die zwölf Apostel mit grossen Köpfen, in stark ausgebogener Stellung, mit fliessender Gewandung, deren Faltung aber nicht eben gediegen ist. Immitten steht Kristus, mit der Linken segnend, mit der Rechten das Gewand aufziehend, durch welches die Seitenwunde sichtbar ist. Im Portalsturze ist das jüngste Gericht in gewöhnlicher Weise vorgestellt, mit reicher und weicher Gewandung, scharfem und feinem Ausdruck der Köpfe. Unter den zur Hölle in den Wildschweinsrachen Gezerrten befindet sich ein Bischof der beten will, dem aber der Teufel den Mund zuhält, während er rückwärts zu dem ihm wehrenden Engel der Seligen schaut. Am südlichen Wendelthürmchen reicht in einer Spitzbogenfüllung ein gepanzerter Ritter knieend seiner genüberknieenden mit einem Rosenkränzchen bekrönten Braut den Ring. (Dies kleine durch Innigkeit und Zartheit eine Meisterkraft bewährende Gebilde ist bekanntlich in Heideloffs Ornamentik mitgetheilt, aber nicht ganz getreu; der Stich daselbst besticht durch restaurirende Aenderung im Faltenwurfe und überhaupt durch die Kunst der Zeichnung, denn was das kleine Steingebilde mit dem Kupferstiche gemein hat, ist mehr die Innigkeit des Ausdrucks und Lieblichkeit des Motivs als die völlig technische Durchbildung. Danach ist denn der hier folgende Holzschnitt, dem jener Kupferstich vorgelegen, zu bemessen.) Auch am nördlichen Thürmchen erschaut man zwei kleine Figuren; diese halten zusammen ein Buch, wol das Evangelium, und beweisen nicht minder, wie Schönes der schwäbische Meisel im Kleinen zu leisten vermochte. Am Portale der Nordseite ist Gottvater und darunter der englische Gruss gebildet; Sonne, Mond und das ganze Heer der Sterne sind Zeugen der frohen Botschaft. Ganz unten die Kindverehrung durch die Magier. Scharfer Ausdruck, leichtes fliessendes Gewand, unter dem aber fast kein Körper zu spüren. Auf der Südseite sieht man die Heilandsgeburt. Die Wandpfeiler des Spitzgiebels, der sich über der Fensterrose erhebt, stehen auf Konsolen, deren eine den Romulus und Remus mit der Wölfin vorstellt. Zu Seiten des untern Giebels stehen in germanisch dekorirten

Feldern unter Baldachinen und auf Tragsteinen alt- und neutestamentliche Heilige von grosser Auffassung; die Köpfe voll Ernst und Anmuth, die Gewandmotive zum Theil fast klassisch. So ist auch an der Südecke des südlichen Wendelthürmchens eine majestätische Maria mit Kind.

Um und nach 1380. Die Bildwerke des südöstlichen und des nordöstlichen Portales der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

Nach 1380 das eherne Taufbecken der Nikolaikirche zu Elbing.

1383. Denkstein des Ruborius von Pollheim in der Frauenkirche zu Freistadt in Oesterreich ob der Enns. — Grabstein des Bernhard von Masmünster im Dome zu Basel. (Abgeb. in Hefners Trachtenwerke II. 22.)

1388. Grabmal des Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz. (Abgeb. in Mollers Denkmälerwerke.) Von den Heiligenfigürchen an diesem Grabmale gilt dasselbe, was von denen am Denkmale Engelberts III. in Köln vom J. 1368 gesagt ist. Auch die überlebensgrosse Gestalt des Erzbischofs zeigt eine ausgezeichnet individuelle Durchbildung des Kopfes.

1390. Denkmal des Erzbischofs Adolf I. von Nassau im Dome zu Mainz. Der geistliche Würdenträger zeigt einen fürchterlichen Dickkopf; die Engel am Monument lächeln, als wären sie Aegineten.

1393. Grabstein des Bischofs Theodorich von Schulenburg im Dome zu Brandenburg. Unter den dort aufgestellten Leichensteinen der älteste im Hochrelief.

1397. Das kunstreiche rothmarmorne Grabmal des bairischen Herzogs Albert II. in der Karmeliterkirche zu Straubing. — Grabstein Albert Schinkels in den Ruinen der Klosterkirche zu Eldena. (S. die Pommersche Kunstgesch. von Kugler, S. 180 f.)

1398. Die Schaumbergischen Hochgräber in der Kirche zu Wilhering. (S. das Linzer Musealblatt 1841. Nr. 32.)

1399. In Messing eingegrabenes Epitaf des Bischofs Lambert von Brunn an der Seitenmauer im Peterschore des Domes zu Bamberg.

Uebrigens sind als Werke des 14. Jahrh. anzumerken: im Westportale der Stiftskirche zu Wetzlar eine heil. Jungfrau von edler Fülle und grossem Liebreize; am Lettner ders. K. zwei sinnxähnliche Gestalten von hoher Lebendigkeit und Vollendung. — Vierzehn gute Heiligenstatuen am Chore der schönen Kirche zu Spitz in Niederösterreich. — Schöner rothmarmorner Leichenstein in der Pfarrkirche zu Gaming in Niederösterreich, mit den Gestalten des Herzogs Albrecht und seiner Gemahlin, der Gräfin Johanna von Pfyrt. (Genannter Herzog stiftete mit Herzog Leopold 1330 die Gaminger Karthause.) — Die Fürstenbilder unter Schirmdächern an den Pfeilern der Hauptseite des Braunschweiger Rathhauses, darstellend Heinrich den Finkler und die drei Ottonen mit ihren Gemahlinnen, Kaiser Lothar den Sachsen, Kaiser Otto den Vierten, Heinrich den Löwen, Wilhelm und Otto das Kind. — Statue des Grafen Esiko im Dome zu Merseburg. — Der weissmarmorne Taufstein der Kirche zu Villach (im gleichnamigen Kreise Illyriens). Er ist achteckig und enthält in den acht Feldern die Brustbilder der Apostel mit deren Attributen. — Das schöne Basrelief am Kruzifixe in den Anlagen der Altenburg bei Bamberg. — Eine sehr vorzügliche bronzene Grabplatte mit gravirten Umrissen, einen ritterlichen Herrn mit seiner Gemahlin vorstellend, in der Johanneskirche zu Thorn. — Aus dem Ende des 14. Jahrh. die scharf und streng in Stein ausgehauenen und bemalten Evangelistensymbole in den vier Gewölbschlusssteinen der tiefen Kapelle der Klosterkirche zu Kirchheim im würtemberg. Ries. Der Markuslöwe ist geflügelt, der Johannesadler in der selten gesehenen Haltung mit geschlossenen Flügeln.

Schnitzwerke des 14. Jahrh.: die 12 Apostel am Altare der Johanneskapelle des Domes zu Köln, die Krönung Mariens auf den Altarschreinen der Barfüsserk. und der Thomask. zu Erfurt, das Marienbild im Franziskanerkloster zu Eger, das kolossale, meisterlich durchgebildete Kruzifix in der Theinkirche zu Prag und das höchst ausgezeichnete Altarwerk in der Kirche des pommerschen Ortes Tribsees (nah an der mecklenburgischen Grenze) mit einer Reihe von Reliefen, welche sich auf die Abendmahlslehre beziehen und den germanischen Bildstyl in der edelsten und anmuthigsten Ausbildung seiner Formen zu Tage legen. — Diesen bemalten Holzbildwerken reihen sich einige bemalte Gebilde aus gebranntem Thon oder Stuck an, z. B. die Terracottafiguren des Schreins in der Kirche zu Karden, das sehr fein stylisirte thönerne Bildwerk der Kreuztragung an einem Altarschreine beim Archivar Habel zu Schierstein (abgeb. in Franz Hubert Müllers Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtkunde), die 25 Fuss hohe Stuckrelieffigur der Maria am Chore der Liebfrauenkirche zu Marienburg, die Kreuzigung in der Marienkirche zu Anklam etc.

Um 1400: Standbilder des Heilands und der Maria nah am Eingange der Ursulakirche zu Köln. — Der geschnitzte Markgrafenstuhl in der Marienk. zu Salzwedel und das Chorgestühl im Dome zu Havelberg.

1400. Die durch zarteste, höchst erfreuliche Stylbehandlung ausgezeichneten Statuen am Kreuzgangportale im Dome zu Mainz.

1401. Marmornes Grabmal des Bischofs Johann Wopelitz im Dome zu Havelberg.

1404. Sandsteinene Denksäule mit zierlichen Steinmetzarbeiten in der mährischen Stadt Znaim.

1405. Grabmal des Erzbischofs Albert IV. im Dome zu Magdeburg.

1408. Springbrunnen zu Braunschweig.

1409. Taufbecken im Dome St. Martin zu Pressburg.

1411. Hochrelieffigur des heil. Mauritius von Konrad v. Eimbeck in der Moritzkirche zu Halle in Sachsen. (Dies durch glücklichen Naturalismus sich auszeichnende Bildwerk wird vulgo der „Schellenmoritz" genannt.) — Grabmal des Markgrafen Georg von Sachsen in der K. zu Pforte bei Naumburg. (Abgeb. in Puttrichs Werke.)

1411—33. Grosses Majestätssiegel des Kaisers Siegmund. Dasselbe zeigt den Kaiser sitzend unter der Bogenöffnung einer reichgothischen Architektur. Alles Detail und Schmuckwerk an dieser, sowie die teppichartigen Grundverzierungen, sind sehr sauber gearbeitet. In Betracht des Verhältnisses der Figur erscheint der Oberkörper bei eigenthümlich schmalen Schultern (wie z. B. in den gleichzeitigen Werken der Kölner Schule) zwar noch etwas zu lang, dabei aber sind die Linien der

Gewandung schon mit feinem Formenverständniss gebildet. Auf den sechs Wappenschildchen, welche die Gestalt umgeben, ist der deutsche Reichsadler noch von einfacher Form, denn erst von 1433 an wird er ausschliesslich doppelt gebildet. — Ein Sekretsiegel dieses Kaisers zeigt dessen Halbfigur in vollerer Formenbildung und freierer Gewandung, doch gibt sich darin auch schon die Hinneigung zu jener mehr geschnittenen Weise kund, die in der spätern Zeit jenes Jahrh. vorherrschend ward.

1412 bestellte der sächsische Markgraf Wilhelm der Reiche das Chorgestühl für das von ihm gleichzeitig gegründete Georgenstift zu Altenburg. Diese Schnitzstühle sind noch in der vorm. Stiftsk. (jetzigen Schlosskirche) vorhanden und stellen sich als sehr kunstvolle Arbeiten heraus, deren Schmuckwerk zwar lediglich architektonischer Art, aber von mannichfaltigster Schönheit ist. (Vergl. den Art. *Chorgestühl* B. II. S. 434.)

Nach 1414 der sandsteinene Sarkofag des Erzbischofs Friedrich von Sarwerden in der Marienkapelle des Domes zu Köln. Obenauf die in Erz gegossene Bischofsgestalt mit sehr lebendigem Kopfe. So gediegen sich auch diese Bronzefigur herausstellt, so wird sie doch im künstlerischen Verdienst durch die kleineren Steingebilde am Sarkofage überboten. Diese Gebilde (Heiligenfiguren) zeigen den germanischen Bildstyl in seiner reinsten Vollendung; mit sehr feinem körperlichen Gefühle verbindet sich hier die höchste Anmuth und Zartheit in der Linienführung, namentlich der Gewänder.

Nach 1415 das Grabmal des Kämmerers Johann v. Worms, gen. Dalberg, und seiner Gemahlin Anna v. Bickenbach in der Kirche zu Oppenheim. (Abgeb. in Mollers Werke.)

1416. Der kolossale Heiland in der Moritzkirche zu Halle, von dem sehr tüchtigen Eimbecker Meister Konrad, dessen Skulpturen sich durch Entschiedenheit in der Behandlung des Nackten und durch glücklich derbe naturalistische Züge auszeichnen.

Um 1417 war der geschickte Steinmetz Peter Kitel zu Wien thätig.

1418. Die schönen Grabdenkmale des Klosterstifters Friedrich I. von Bogen und seines Bruders Aswin von Zidlarn in der Klosterkirche zu Ober-Altaich bei Straubing.

1419. Denkmal des Erzbischofs Johann II. von Nassau im Dome zu Mainz. Statue mit schönem architektonischen Rahmen, der mit kleinen, theilweis verstümmelten, unter Baldachinen stehenden Figuren (Heiligen und Päpsten) geschmückt ist. Die Hauptgestalt von günstiger Gesammtwirkung.

1421 goss Ludwig Gropengheter aus Braunschweig den Taufständer der Katharinenk. zu Salzwedel.

1423. Schön in Stein gearbeitetes Denkmal des baulustigen Bischofs Albert von Wertheim (welcher den Kreuzgang am Bamberger Dome im Spitzbogenstyl aufführen und darüber die kleine Andreaskapelle errichten liess) im rechten Seitenschiffe des Domes zu Bamberg.

1428. Tumba Friedrichs des Streitbaren im Meissner Dome, Messingwerk.

1429. Gegossner Taufständer in der Petrikirche zu Nordhausen.

1429—1454 wirkte Hans Buchsbaum als Obersteinmetz beim Dombaue zu Wien.

Nach 1429 das Grabmal Johanns von Allenblumen im Domchore zu Erfurt.

1430. Kanzel der Wiener Steffanskirche, mit Bildwerken von Andreas Grabner und Peter v. Nürnberg. (Abbildung auf S. 457.) Grossartig schön sind daran die Brustbilder der vier Kirchenlehrer. Am Kanzelfusse ist das Bildniss des Dombaumeisters Buchsbaum angebracht.

1430. Zwei steinerne Denkmale in der Unterkirche des Cisterzienserinnenklosters zu Kirchheim im Ries. Rechts vom Hochaltare steht an der Wand ein Herr von Stiegen auf einem Löwen in der Rüstung, welche wie das derbe ausdrucksvolle Gesicht bemalt war. Links steht der Stifter des Klosters mit seiner Gemahlin, welche beide das Modell der Kirche in Händen haben. Die Frau steht auf zwei Hunden, hat vergoldetes Haar und enganliegendes versilbertes Kleid; ihr Haupt ist umschleiert, das schöne Gesicht wie die Augen bemalt. Daneben steht ihr Eheherr auf einem Löwen; sein Helm ist vergoldet, sein Harnisch und sein Kleid sind bemalt, seine Augensterne blau. Das Gesicht ist von edelem Gepräge.

1431. Bedeutendes Denkmal des Markgrafen Bernhard von Baden in der Klosterkirche zu Herrenalb. — Schnitzwerk am Altare des Lukas Moser zu Tiefenbronn, darstellend die heil. Magdalene, wie sie von Engeln emporgetragen wird.

1434. Schönes Denkmal des Ritters Martin v. Saunsberg in der Marienkapelle zu Würzburg. — Gegossener Taufständer in der Marienk. zu Berlin.

1435 goss zu Magdeburg Ludolf von Braunschweig mit seinem Sohne Heinrich die Taufständer für St. Marien und St. Ulrich zu Halle.

Um 1438 blühte zu Wien Meister Erhard, der berühmte Goldschmied.

Zwischen 1438 und 1447 schwankt das Geburtsjahr des berühmten Bildners Veit Stoss. Sein Geburtsort war Krakau. Sein Vater war ein Deutscher, der sich mit seiner Frau in Krakau niederliess zu einer Zeit, wo viele deutsche Handwerker und Kaufleute in Polen Erwerb fanden. Zur Klasse der Erstern soll auch der alte Stoss gehört haben.

1439. Der namentlich in den Köpfen sehr anmuthende englische Gruss in zwei grossen Statuen in St. Kunibert zu Köln.

1440 goss Dietrich Molner von Erfurt den Taufständer der Katharinenk. zu Brandenburg.

1441. Die kleinen scharfen Figuren in und an der Vorhalle des Südportals der Heiligkreuzkirche zu Rottweil. — Die Altarleuchter (Engelstatuetten) im Dome zu Brandenburg. — Gegossner Taufständer in der Wenzelsk. zu Naumburg.

Um 1445 blühte Kaspar Schongauer, der Aelteste der Gebrüder Schongauer, als Goldarbeiter zu Kolmar.

1446. Eine Grablegung vom Steinhauer Hans Decker in der Wolfgangs- oder Martinskapelle der Egidienkirche zu Nürnberg. Gutes Machwerk, wenig Geist. — Die westliche Abtheilung der Chorstühle im Dome zu Merseburg, vom Predigermönche Kaspar Schockholz geschnitzt.

1447 ist das Stiftungsjahr des grossen Flügelaltars mit herrlich geschnitzten Figuren in der Dreifaltigkeitskirche des Stiftes Neukloster zu Wienerisch-Neustadt.

1447. Der lange Kristof mit dem Kristkind auf der Schulter neben der Läutthür der Sebalduskirche zu Nürnberg, Steinwerk von Hans Decker, einem guten Machwerker ohne geistige Begabung.

1448. Silbernes Stadtsigill im Rathsarchive zu Wienerisch-Neustadt.

1449. Taufständer der Marienkirche zu Neu-Ruppin, gegossen von Johann Vamenaus.

Aus der ersten Hälfe des 15. Jahrh. eine silberne Monstranz, welche sich sonst unter den Basler Kirchenschätzen befunden hat und jetzt in der Berliner Kunstkammer bewahrt wird. Sie ist 2 F. 4½ Z. hoch und hat die Form eines reichgegliederten Tabernakels. Der hohe, reich mit gravirten goth. Verzierungen versehene Fuss trägt eine cylinderförmige Kristallkapsel, die von leicht durchbrochener Architektur umgeben und gekrönt wird. Letztre entspricht der zierlichen anmuthvollen Entfaltung der Gothik im 15. Jahrh., aber sie ist in vollkommenster Reinheit durchgebildet, ohne all jene fantastischen Formen, die durch ausgeartete Prunksucht hervorgerufen wurden und sich zumal an Schmuckgeräthen der Zeit häufig vorfinden. Als Sonderschmuck sind dieser kleinen Architektur mehre Standbildchen von Silber beigefügt, die jedoch nichts sonderlich Ausgezeichnetes haben; sie sind von verschiedener Grösse; die Hauptfigur stellt Kaiser Heinrich d. Heil. (den Stifter des Basler Bisthums) dar.

Vier sehr bedeutsame Relieftafeln in der Kirche zu Neuhausen bei München. Dieselben sind auffallend flach in Holz gearbeitet und bemalt, und stellen die Verkündung, die Geburt, die Kindanbetung durch die Magier und den Tod Mariens dar. Das Trachtliche ist nur zum Theil ideal, sonst deutet es unverkennbar auf die erste Hälfte des 15. Jahrh. Die Compositionen zeigen einfach grossartige, dabei anmuthvolle Linien; die Gesichtsbildungen sind fast durchgängig weich und gerundet, mit vollem Kinne; die Gewänder edel behandelt, der Ausdruck der Köpfe würdig und ernst ohne Strenge, so dass man geneigt sein könnte, hier eher schwäbische, ja niederrheinische Arbeiten, als Werke bairischer Künstler zu erblicken, welchen eine grössere Strenge der Zeichnung, überdies aber auch im Kolorit mehr Tiefe und Kraft eigenist. Die Marie gemahnt in Fysiognomie und Gewandung an die Eycksche Auffassungsweise.

Um 1450 blühten Georg Achmüllner und Konrad von Himberg als wackre Steinbildner zu Wien.

1450. Zwei Marienbilder in der Wallfahrtskirche zu Andechs, das eine auf dem Hochaltare, das andre auf dem untern Choraltare.

Bald nach 1450 mag das mässig gearbeitete, vergoldete und bemalte Schnitzwerk im Münster der Insel Reichenau fallen, welches in Halbfiguren das Abendmahl darstellt. Der Heiland ist edel aufgefasst, auch die Motive der Apostel sind wahr und gut gedacht. — Grabmal des Grafen Ludwig des Aeltern von Würtemberg in der Stiftskirche zu Tübingen.

1451. Eherne Denktafel des Rechtsgelehrten Hektor Pömer in der Lorenzkirche zu Nürnberg.

1451 — 53. Chorgestühl der Nikolaikirche zu Zerbst. Vergl. darüber Puttrichs Werk I. Lief. 7.

1453. Das steinerne Rolandsbild auf dem Markte zu Brandenburg. Dieser Roland ist 18 Fuss hoch; ihm fehlt aber, wie so manchem Hochgestellten, Verdienst und Werth.

1453. Der Taufstein im Strassburger Münster, ausgeführt nach der Angabe des Jodokus Dotzinger von Worms (Nachfolgers des Kölners Hans Hültz beim Münsterbau). Dies Steinmetzenwerk beweist als architektonisches Skulpturwerk mit seiner durchbrochnen Arbeit und seiner Zierathenüberladung, dass es sich in dieser Zeit der Gothik schon mehr um den Eindruck des Künstlichen und Reichen als des künstlerisch Schönen handelte.

1454. Denkmal Simon Rieders von Scharfenfeld in der Klosterk. zu Baumgartenberg. — Der gutgearbeitete rothmarmorne Grabstein des Bischofs Sylvester in der Pfarrkirche zu Bischofhofen im österr. Salzachkreise.

1455. Taufständer im Dome zu Lübeck, gegossen von Lorenz Groven.

1455. Metallene Grabplatte des Bischofs Johann von Dehr im Dome zu Fürstenwalde.

1455 — 1483. Taufständer aus dieser Zeit im ebengenannten Dome. (Vergl. F. G. Goltz: diplomatische Chronik von Fürstenwalde.)

1455 kam Albrecht Dürer der Vater aus Cula bei Waradein in Ungarn als Goldschmiedgesell nach Nürnberg. Er war 1427 geboren, arbeitete 1455 — 1467 zu Nürnberg bei dem berühmten Goldschmiede Hieronymus Haller, vermählte sich dann daselbst mit der Tochter seines Meisters, Barbara Hallerin, zeugte mit dieser 1483 den berühmten Albrecht und starb im J. 1502.

1457. Das schöne bronzene Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg, mit vier Apostelfiguren an den Stützpfeilern, eine treffliche Arbeit von Hermann Vischer, dem Vater des grossen Peter Vischer. Am Bronzegestell steht die Inschrift: *do man zalt von Christi gepurt* 1400 *und darnach im* 57. *Jar an Sant Michaelis Tag, do ward diss Werk vollbracht von meister Herrmann Utscher zu Ninbeg.* Die Figuren an diesem Taufstische gleichen denen an dem von Peter Vischer 1497 vollendeten Grabmale des Erzbischofs Ernst zu Magdeburg; man will bemerken, dass sie die Apostelfiguren des Letztern noch in zarterer Ausbildung der Züge überträfen.

1457. Denkstein des Wolfgang von Stahremberg in der Frauenkirche zu Freistadt im Erzherzogthum Oesterreich.

1458. Singpult aus Eichenholz von Jörg Sürlin, im Besitze des Ulmer Vereins für Kunst und Alterthum. Dies ist die frühest datirte Arbeit des berühmten Ulmer Schnitzmeisters. Das Pult hat 4 F. 8½ Z. Höhe; der Stamm des Ständers ist geflechtartig verziert und ruht auf einem in vier durchbrochene Arme ausspringenden Fusse. Auf dem Kapitell des Stammes sitzt der eigentliche Untersatz des Pultes, welcher durch die sinnbildlich dargestellten Evangelisten gebildet wird. Um die schräge Lage des Pultbretes zu erreichen, stehen Johannes mit Adlerkopf und Matthäus mit Engelkopf als völlig runde Ganzfiguren aussen, während Lukas als ruhender Ochse und Markus als liegender Löwe die Innerseite stützen. Dieser Untersatz ist beliebig zu drehen und zu stellen. Das Kunstwerk ist bis auf wenige Stellen gut erhalten und enthält oben am Pultbrete die von der Meisterhand eingeschnittene Urkunde:

Eine perspektivische Darstellung dieses Singpultes ist von Ferd. Thrän im zweiten Berichte der „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben" 1844 gegeben worden.

1459. Steinernes Grabmal des Bischofs Anton von Rotenhan (der die Gruftkapelle der Bamberger Domherren errichten liess) am vierten Pfeiler rechts im Dome zu Bamberg. Bei dem unter Anführung von Bürgermeister und Rath zu Bamberg 1437 — 38 erfolgten Bauernsturme auf Kloster Michelsberg war der Herr Bischof an der rechten Wange verletzt worden, daher auf dessen Denkmale an dieser Stelle eine Narbe sichtbar ist.

1460. Denkmal Herzog Albrechts des Frommen von Baiern im Kloster Andechs, laut Westenrieder ein Werk des Steinmetzen Hans Halder, der zu München lebte. — Grabmal des Abtes Georg Darabus neben der Sakristei der Stifts-

kirche zu St. Gotthard im Eisenburger Komitate. Immitten des Steines das Ebenbild des Abtes mit den Zeichen seiner Würde; dabei das Wappen der Familie Nadasd, aus der er entsprossen.

1460. Grosses monstranzförmiges Gefäss von Silber, Geschenk des Papstes Pius II. (Aeneas Sylvius) an die Stadt Basel, sonst im Basler Münsterschatze, jetzt in der Berliner Kunstkammer. Die ganze Arbeit ist 1 F. 11 Z. hoch, der Haupttheil in Gestalt einer flachen runden Kapsel. Auf der Vorderseite der letztern das Lamm der Offenbarung mit Kreuz und Siegesfahne in getriebener Arbeit, Silber auf vergoldetem Grunde; die Behandlung ohne künstlerisches Gefühl. Umher verschiedne grosse gefasste Steine. Die Rückseite mit gravirter Darstellung des Papstes Pius II. in ganzer Figur; er kniet und betet, und hat vor sich die Tiara, die Schlüssel und das Wappen; seine Gewandung ist vergoldet, das Uebrige Silber. Der Styl der Zeichnung, besonders der Gewandung, ist in der holzschnittartig scharfen Weise der Nürnberger Kunst verwandt; die Behandlung derb, handwerkstüchtig; die Umrisse der Gravirung sind stark gezogen, die Schraffirungen in den Schatten aber nicht ohne Leichtigkeit. Das ganze Gefäss, der Fuss, der Kranz, welcher die Kapsel umgibt, und die Spitze reich mit gothischem Ranken- und Blattwerk besetzt. Letzteres, aus Silberblech geschnitten und zum Theil vergoldet, ist sehr kraus gestaltet und ganz dem an den deutschen Bauten jener Zeit bemerklichen Blattwerkstyle entsprechend.

Nach 1460 das metallne, goldbronzirte, 3 Schuh hohe Standbild des heil. Georg am Hochaltare der Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt. Der heil. Ritter erscheint hier zu Fusse, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken die Lanze gegen den sich krümmenden Drachen zückend.

Um 1461 blühte Johann Knauer, Kunstgiesser von Neuhaus in Böhmen.

1462. Der grosse silberne und vergoldete Prachtpokal im Rathsarchive zu Wienerisch-Neustadt, mit vielen Figürchen etc. am Becher und mit einem knieenden Ritter auf dem Deckel. Der Schild des Geharnischten zeigt die Wappen Kaiser Friedrichs III. und des Königs Matthias Corvinus.

1464. Denkmal Erharts von Zelking in der Klosterk. zu Baumgartenberg.

1464—1489 arbeitete zu Pilsen und Prag der berühmte Kunstgiesser Egidius.

1465. Taufstein des Basler Münsters, mit den Figuren des Nazareners im Wasser, des Täufers mit der Kanne und eines das Tuch zum Abtrocknen reichenden Engels, wozu sich die Gestalten der Apostel Petrus, Paulus und Johannes und die der Heiligen Martin und Vincenz gesellen.

1466. Der grosse Altarschrein des Hauptaltars in der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber, das ausgezeichnetste Werk des Bildschnitzers und Malers Fritz Herlin von Nördlingen. Bei aufgeschlagenen Flügelthüren zeigt der mittlere Raum ein reich vergoldetes Schnitzwerk ganz im Style der Eyckschen Schule gehalten, ergreifend im Ausdruck der Köpfe, grossartig und einfach in der Gewandung. Der Gekreuzigte mit schmerzhaft gesenktem Haupte wird von vier Engelein klagend umgeben. Unten stehen, etwas überlebensgross, Maria und Johannes und weiter in vergoldeten Tabernakeln vier andere Heilige. Die Gewänder sind aussen alle vergoldet, in ihren Innseiten aber bemalt. Oben steht in einem Tabernakel der Auferstandene, auf seine Wundmale zeigend. Die Innseiten der Flügel enthalten je vier Gemälde auf Goldgrund, welche ebenfalls den Eyckschen Einfluss darlegen. Der ganze Schrein von prächtiger Wirkung, schön im Style und lebhaft in der Färbung. Vergl. Passavant im Kunstblatte 1846, Nr. 44.)

1467. Der bildschmuckreiche Taufstein und das treffliche Hochgebilde des Erzengels Michael über einem Altare in der Severikirche zu Erfurt.

1467 ward der berühmte Steinbildner Niklas Lerch (auch Niklas von Leyden genannt) aus Strassburg nach Wien berufen, wo er fortan verblieb und nach 1513 verstarb. Drei Werke dieses Meisters befinden sich in der Dreifaltigkeitskirche zu Wienerisch-Neustadt: das Grabmal der Kaiserin Eleonora, der Gemahlin Friedrichs III. (bestehend in einem schief aufliegenden Marmelsteine, worauf die Kaiserin im Ornate halberhoben mit den Wappen von Oesterreich, Portugal, Deutschland und Habsburg dargestellt ist), der schöne Grabstein der drei kleinen Kinder Eleonorens und der Grabstein der Portugiesin Beatrice Lopl (Kammerfrau dieser Kaiserin), die man in ganzer Figur interessant kostümirt findet. Lerchs Hauptwerk jedoch sieht man im Steffansdome zu Wien, nämlich das Marmordenkmal Kaiser Friedrichs III., worüber unter dem J. 1493 Bericht folgt.

Um 1468 blühte der Wiener Hans Retsch als geschickter Steinmetz.

1468. Der früheste Chorstuhl von Sürlin im Münsterchore zu Ulm. Er befindet

sich an der Rückseite des Altars, ist nur dreisitzig, also kleiner als die übrigen Münsterstühle, aber noch vorzüglicher gearbeitet als diese. Seine besondere Schönheit lässt an eine Probearbeit denken, derzufolge Meister Sürlin die grösseren Chorstühle zu schnitzen beauftragt ward. An diesem Dreisitzstuhle erscheint oben im Schirme der Heiland als Richter mit dem Schwerte; in den Giebelfeldern sieht man die Brustbilder dreier Heiligen und an den Pultecken zwei Sibyllen. (Gut abgebildet in „Ulms Kunstleben von Grüneisen und Mauch“, S. 72.)

1469 — 74. Das weltberühmte Ulmer Münstergestühl, Hauptschnitzwerk des Meisters Jörg Sürlin. (S. den Art. *Chorgestühl*, wo Beschreibung des Ganzen und Abb. eines Theiles gegeben ist.)

Um 1470. Der vergoldete Prachtaltar in der Klosterkirche zu Blaubeuren. Die Schnitzwerke dieses herrlichen Altarschreins gehören zu dem Schönsten, was Deutschland von solchen Kunstwerken besitzt. In der Mitte befindet sich das überlebensgrosse Standbild der Maria auf der Mondsichel, mit dem Kind auf dem Arme; zur Linken stehen, ebenfalls in Rundwerk, der Täufer und der heil. Benedikt, zur Rechten der Evang. Johannes und die heil. Scholastika. Diese Gestalten stellen sich ausgezeichnet heraus sowol durch die naturgemässe Fülle und gute Zeichnung der Formen, als durch die edlen Karaktere der Köpfe und die Einfachheit in den meisten Motiven der Gewandung. Vornehmlich erscheint die Muttergottes grossartig, am Täufer aber ist nächst dem Ausdrucke bewundernswerth die treffliche Behandlung der nackten Theile. Die Innerseiten der innern Flügel enthalten in nur mässig erhobener, aber stylkräftiger Arbeit die Heilandsgeburt und die Kindanbetung. Auf einer Erhöhung derselben nach deren Mitte zu, welche zur Bedeckung des über die andern Figuren vorragenden Theils der Marienstatue bestimmt ist, befinden sich noch zwei Heilige. Ueber dem Schrein erhebt sich ein ausserordentlich reiches, mit Heiligenfiguren untermischtes gothisches Zierwerk von schöner Anordnung. Dies Altarwerk ist lange irrig den Sürlins zugeschrieben worden, rührt aber bestimmt von einem Bildschnitzer der Ulmer Kunstschule her. (Grüneisen und Mauch: Ulms Kunstleben S. 67 f. Passavant im Kunstblatte 1846, Nr. 42.) Ein grosser, unlängst ausgegebner Stich von Friedr. Wagner und Filipp Walther nach Karl und Manfred Heideloffs Zeichnung, in der Steinschen Kunsthandlung zu Nürnberg erschienen, veranschaulicht sehr schön die Gesammtkomposition dieses Wunderwerks altdeutscher Schnitzkunst, gibt aber die stylistischen Besonderheiten in den figürlichen Darstellungen des Altarwerks nicht genau wieder, wenigstens sind Körperformen, besonders im Nackten, Gesichtsausdruck und Andres durchweg in einer modernen Weise behandelt, welche der Arbeit der alten Bildschnitzer und Maler durchaus nicht entspricht. An den Stufen des Altares zeigt das Blatt einige elegant mittelalterlich kostümirte Gestalten, deren Octroyirung durch die Zeichner man insofern gelten lässt, als sie zur Belebung des Bildes dienen und namentlich auch dem Auge einen Maasstab für das imposante Werk geben.

1469 — ? Das berühmte Sakramenthaus von 90 Fuss Höhe im Münster zu Ulm, Werk eines Steinmetzen und Bildhauers aus Weingarten. Zwei zum Ciborium führende Treppen, deren Stufen von den Standbildern St. Sebastians und St. Kristofs getragen werden, zeichnen sich durch den reichen Schmuck von allegorischen Menschen- und Thiergestalten an den Lehnen und dem zierlich durchbrochnen Geländer mit den Statuetten von acht Heiligen besonders aus. In der Zuspitzung über dem Ciborium sieht man noch andre Figürchen unter Schirmdächern.

1470. Taufstein im Münster zu Ulm. Man sieht ihn, wenn man sich dem Chore nähert, an der vorletzten Säule des Seitenschiffes zur Rechten. Er befindet sich unter einem von drei Säulen getragenen Schirmdache und rucht auf vier Löwen, worüber Jesajas, Daniel, David, Abraham, Moses, Elisa, Ezechiel und Salomo in Brustbildern angebracht sind. Unter diesen die Wappen des deutschen Kaisers und der sieben Wahlfürsten. Der Deckel besteht aus vergoldetem Schnitzwerke. Dies Werk ist laut Waagens Ausspruch nicht ohne Verdienst, aber für Jörg Sürlin, dem man es beimisst, lange nicht gut genug. — Schnitzwerk an den Thürflügeln des Hauptportals des Domes zu Konstanz, Scenen der Leidensgeschichte enthaltend, vom Meister Simon Balder, einem ausgezeichneten Fach- und Zeitgenossen des ältern Sürlin. — Steingebilde über dem Portale der Hauptkirche St. Niklas zu Freiburg in der Schweiz. — Denkmale Hansens von Zelking und Jörgs von Seiseneck in der Klosterk. zu Baumgartenberg.

1470 — 72 wird in den Hausrechnungen des bairischen Klosters Tegernsee Hans Winsheimer (Meister Hans von Winsheim) als ausgezeichneter Goldarbeiter erwähnt.

1471 — 1516. Münzen des Böhmerkönigs Wladislaus II. Ein Goldgulden zeigt

vorn den böhmischen Leuen auf einem Schilde, hinten den heil. Wenzel, welcher stehend eine Fahne in der Rechten und den Schild mit Adler in der Linken hält. Eine Silbermünze enthält vorn den thronenden König, umgeben von den Wappen Ungarns und Böhmens, hinten aber den böhmischen Löwen zwischen den Heiligen Ladislaus und Wenzel, von noch sechs andern Wappen umgeben.

1472. Grafenstuhl Eberhards im Bart in der Amanduskirche zu Urach. Dieser herrliche thronartige Betstuhl, ganz aus Eichenholz gearbeitet und mit ausgezeichneten Schnitzbildwerken geschmückt, ist in Heideloffs Ornamentik bekanntgemacht. — Hauptaltar der Blasiuskirche zu Bopfingen, durch Fritz Herlin für 320 Gulden beschafft. Das Innre des Altarschreins enthält ein Schnitzwerk, das aber höchstens nach Angaben Herlins von einem andern Meister ausgeführt ist, denn die Behandlung, namentlich der Gewänder, ist nicht niederländisch wie in Herlins herrlichstem Altarwerke in der Rothenburger Jakobskirche, sondern ganz oberdeutsch. Die Mittelfigur stellt Marien dar, wie sie dem Kind eine Traube reicht: zwei Englein halten hinter ihnen einen Teppich ausgebreitet. Links steht in einem Tabernakel der heil. Blasius mit einem Knaben zur Seite, genüber der heil. Kristof.

1472. Taufstein der Frauenkirche zu Wienerisch-Neustadt.

1472—84. Der berühmte grossartige Hochaltar der Liebfrauenkirche zu Krakau, Meisterwerk des Bildschnitzers Veit Stoss. Ist schlechthin zu den räumlich grössten und künstlerisch vollendetsten Schnitzaltären zu rechnen, welche es überhaupt gibt. Vergl. darüber den Aufsatz des Dr. Nagler in Nr. 36 des Kunstblattes 1847.

1473. Statue Kaiser Friedrichs III., umgeben von 107 sehr zierlich gemeisselten Wappen, an der Aussenseite des hohen Chores der Georgenkirche zu Wienerisch-Neustadt. — Brustbilder St. Peters und St. Alexanders aus vergoldetem Silber, kunstvoll vom Frankfurter Hans Dirnstein gearbeitet, im Schatze der jenen Heiligen gewidmeten Pfarrkirche zu Aschaffenburg.

1474. Gegossner Taufständer in der Marienkirche zu Stendal.

Um 1475 blühte der berühmte Steinmetz Wenzel von Prag.

1475. Schönes Erzdenkmal des Bischofs Georg von Schaumburg im Dome zu Bamberg, rechts an der Wand des Peterschors.

1475—1489. In diesen Zeitraum fallen drei namhafte Arbeiten des brandenburgischen Kunstgiessers Hermann Bonstedt (Bonstede). 1475 goss derselbe den fünfarmigen Bronzeleuchter für die Jakobskirche zu Perleberg; 1488 beschaffte er einen ähnlichen Leuchter für die Johanneskirche zu Werben und 1489 das Taufbecken derselben Kirche. (Vgl. hierüber die Abhandlung von Sotzmann im 2. Bande der „Märkischen Forschungen", herausgeg. vom Vereine für die Geschichte der Mark Brandenburg.)

1475—1493 blühte Matthias Reysek als Bildhauer und Baumeister zu Prag.

1476. Grabstein des Gordianus, letzten Grafen von Limburg, in der Kirche zu Komburg. Das Gebilde sehr tüchtig. — Strochnersches Grabmal zu Hof-Gastein im österr. Salzachkreise. — Schönes Altarschnitzwerk (Maria und die Kirchenväter) im Kreuzgange der Kirche zu Oehringen.

1477. Grabmal des Grafen Eberhard von Würtemberg über dem Eingange in den Sindelfinger Klosterhof. — Kostbare Monstranz in der obern Pfarrkirche zu Bamberg.

1477. Schaumünze zur Vermählung des Erzherzogs, nachherigen Kaisers Max mit der Maria von Burgund. Vorderseite: Max und Maria das Wappen haltend, über ihnen Stralen aus den Wolken. Rückseite mit der Schrift: *in Godts Hant haben wier es gestalt*, und mit dem vom Erzherzogshute bedeckten, vierfach getheilten Wappen. Im ersten Felde die Wappen von Alt- und Neu-Oesterreich, im zweiten Felde Steiermark und Kärnthen, im dritten die Adler von Krain und Tirol, und im vierten der Löwe von Habsburg.

1478. Das 12 F. hohe, 7 F. breite Kreuz vor der Sommersakristei des Stiftes Melk, ursprünglich vom Abte Ludwig III. in der alten Stiftskirche vor dem Markgrafengrabe aufgestellt. — Der Altar des heil. Blutes in der Jakobskirche zu Rothenburg an d. T. mit unbemaltem Schnitzwerke, darstellend das Abendmahl, Kristi Einzug in Jerusalem und das Leiden am Oelberge. — Kelchartig geformter Taufstein in der Pfarrkirche zu Freistadt in Oberösterreich.

1479. Die Steinbildwerke an der Mauer bei den 11,000 Jungfrauen zu Breslau, Schmuckreste von dem 1820 zerstörten Nikolaithore. — Das unter Michel Wolgemut gefertigte prächtige Schnitzwerk am Hochaltare der Marienkirche zu Zwickau, bestehend aus neun lebensgrossen, sehr reich und zierlich vergoldeten und bemalten Standbildern von Lindenholz. Sie stellen Maria auf dem Halbmonde und acht weib-

liche Heilige dar. Sämmtliche Jungfrauen tragen Kronen und stehen unter sehr reichen Schirmen. Die Köpfe wol etwas einförmig, doch von feinen Zügen und jungfräulichem Ausdrucke und durch die sehr zarte Bemalung von einem ganz eigenen Reize. Die Gestalten sind schmächtig und erscheinen theilweis nur durch das bauschige Gefält umfänglicher. Die Hände meist sehr zierlich in Form und Bewegung. Die Gewänder theils vergoldet, theils farbig und mit prächtigen Mustern verziert.

1479. In Gold und in Silber ausgeprägte Schaumünze des Erzherzogs Max und der Maria von Burgund. Vorderseite mit der belorberten Büste des 19jährigen Fürsten; Rückseite mit dem Brustbilde der 20jährigen Fürstin, welche ihre burgundische Haube aufhat.

Etwa 1480. Grabstein des Wigenant von Kastell und seiner Frau in der Josefskapelle zu Komburg. Tüchtige Arbeit.

1480. Gegossenes vergoldetes Bronzerelief in der Kunstkammer zu Berlin, 6 Zoll hoch, 4½ Zoll breit. Dies Erzbildwerkchen enthält die Auferstehung des Heilands und zeigt kurze, etwas schwere Figuren. Die Krieger am Sarge dürften, der Auffassung nach, den Kriegergestalten des Meisters Wilhelm von Köln (besonders auf der 35 Bildchen aus der Geschichte und Legende Kristi enthaltenden Tafel dieses Meisters im Berliner Museo) zu vergleichen sein. Die Gewandung des Heilands ist in schönen edlen Linien geführt. An dem mit gothischen Zierden versehenen Sarge liest man die Künstlerbezeichnung *J. V. A.* und darunter die Angabe: *Anno domini milesimo* 480.

1480. Das aus Kupfer gegossne Grabmal des Erzbischofs Jakob von Senno im Dome zu Gnesen. — Arbeiten in Holz vom Ravensburger Schnitzmeister Friedrich Schramm, in der Kunstsamml. des Malers Herrich zu Ravensburg.

1480—1500. In diese Zeit fällt die ausgezeichnete Thätigkeit des schwäbischen Schnitzmeisters Peter Lohkorn. Derselbe war aus der Reichsstadt Hall gebürtig und arbeitete vornehmlich für dasige Hauptkirche. Auf seine Rechnung dürfte wol das schöne Holzschnitzwerk der Grablegung kommen, das man in einer Nische der Südseite der Haller Michaelskirche sieht und das von Waagen für das bedeutendste Kunstdenkmal dieser Kirche erklärt wird. Es besteht aus sieben ganzen lebensgrossen Gestalten und soll auf gleicher Kunsthöhe mit den Schnitzwerken des Hochaltars der Rothenburger Jakobskirche stehen.

Um 1481 wird Peter Retzing als geschickter Seinmetz aus Wien erwähnt.

1481 ward durch Meister Michael Pacher von Prauneck der 40 Fuss hohe Schnitzaltar vollendet, der als Zierde der Kirche zu St. Wolfgang im österreichischen Traunkreise berühmt ist.

1481. Der ausgezeichnete Taufstein in der Katharinenkapelle des Wiener Steffansdomes. Die Aussenseite des zwölfeckigen Beckens von rothadrigem Marmor ist mit den Aposteln in halberhobner Arbeit geschmückt. Am sandsteinenen Fussgestelle befinden sich die Standbilder der vier Evangelisten, diese von minderer Ausführung. Schöpfer des Ganzen war Meister Heinrich von Wien. — Schön geschnitztes Chorgestühl in der Oberkirche St. Nikolai zu Zerbst.

1481—84. Der schöne Altarschrein in der Ferberschen Kapelle zu St. Marien in Danzig. Sein Inneres zeigt in vergoldetem Schnitzwerke die Kreuzigung, eine sehr reiche Composition, von acht kleinen Darstellungen aus der Passion umgeben. Werk aus der niederdeutschen unter Eyckischem Einfluss stehenden Schule, wahrscheinlich in Kalkar beschafft, woher die Familie Ferber stammte.

1482. Der berühmte Marktbrunnen zu Ulm, das einzige bekannte Steinwerk des sonst im Schnitzfache berühmten Jörg Sürlin. Dies schöne architektonische Skulpturwerk, das im J. 1840 auf Veranlassung der Ulmer Behörden und unter Leitung des Baumeisters Ferdinand Thrän in erfreulicher Weise wiederhergestellt worden ist, enthält an seinem aus der Beckenmitte in dreiseitiger Form aufsteigenden Thürmchen zuunterst drei Masken als Wasserspeier, etwas höher aber in drei Nischen die Standbilder dreier Ritter, welche wahrscheinlich die Stifter des Brunnens vorstellen und ebenso schön erfunden als meisterlich ausgeführt sind. Sehr fein wird durch ein sechsseitiges zierlich durchbrochenes Schirmdach darüber die Spitze vermittelt, welche von da an sich verjüngend in gewundener Form so weit aufsteigt, dass das Ganze die Höhe von 27 Fuss erreicht. Das ganze Brunnendenkmal ist aus feinem Sandstein gearbeitet. Bei obbesagter Restauration haben sich an den Steinfiguren Farbenspuren vorgefunden. Ausführliche Darstellung dieses unter dem unwürdigen Namen „Fischkasten" bekannten Denkmals gibt *Ferdinand Thrän* in seinen Denkmalen altdeutscher Baukunst, Stein- und Holzskulptur aus Schwaben (auf elf Blättern).

Dem Ulmer Marktbrunnen stellt sich der Uracher zur Seite. Dieser ist etwa

25 Fuss hoch. Der Stamm viereckig, an jeder Ecke ein Pfeiler, frei bis zur obern Hälfte des Stocks. An den vier untern Seitenflächen kleine brave Figuren, der Steinmetz selber mit Klöpfel und Meisel. Weiter oben in Nischen vier Ritter mit Schwert und Spiess. An den vier Eckpfeilern vier Knappen in anmuthiger Stellung. Ueber ihren Baldachinen noch vier kleinere. Aus dem Stocke erhebt sich die durchbrochene Pyramide, darinnen ein kräftiger St. Kristof mit anmuthigem Jesuskinde. Den obersten Aufsatz krönt eine Blume.

1482. Die obersten Reliefs des Meissner Schlossthurmes.

1482. Denkmal des Erzbischofs Diether von Isenburg im Dome zu Mainz. Der kolossal dargestellte Bischof hat ein aufgeschlagenes Buch in den Händen, sein Kopf ist würdig, seine Stellung imponirend. Der Bildner hat mit dieser Gestalt ganz das Wesen und Walten eines damaligen hierarchischen Grossen veranschaulicht. Die architektonische Einfassung ist geschmackvoll.

1482. Der rothmarmorne, mit mehren gutgearbeiteten (in den Gewändern jedoch schon den Verfall der Kunst verrathenden) Figuren geschmückte Grabstein des *Dr. jur.* Ulrich Wirsinger unter dem Thurme der Münchener Peterskirche. Er enthält den Namen des Münchner Werkmeisters und Steinmetzen Erasmus Grasser. — Denkstein der Barbara von Scharfenberg in der Frauenkirche zu Freistadt in Oesterreich ob der Enns.

1482 — 1503. Portalskulpturen der Meissner Domprobstei.

1483 goss Heinrich Grawere aus Braunschweig die Taufe in St. Katharinen zu Lenzen. — 1484 blühte Wilh. Rollinger als Bildschnitzer zu Wien.

1484. Denkmal des prinzlichen Domherrn Albert v. Sachsen im Dome zu Mainz. Der Kopf, zwar nicht von schönen Gesichtszügen, ist scharf und sicher behandelt, der Karakter entschieden und klar durchgeführt, die Figur voll Haltung, die Draperie verständlich. Unterhalb befinden sich zierliche Statuetten, die h. Katharina mit dem Rade und die h. Barbara mit dem Thurme. — Denkmal Wolfgangs von Seiseneck in der Klosterkirche zu Baumgartenberg.

1484. Interessantes kirchliches Schmuckgeräth aus Minden in der Berliner Kunstkammer: eine flache runde Kapsel von vergoldetem Silber, als Agraffe (*Monile*, Halsschmuck) zum Zusammenfassen des Messgewandes über der Brust bestimmt. Sie hat 5⅓ Zoll im Durchmesser; auf ihrem Rücken sieht man ein Band mit scharfgravirter neugothischer Minuskelschrift: *Reineke vam dressche gholtsmed.* Unter dem ist eine schrägstehende wappenförmige Tafel, deren gravirte Darstellung das Künstlerzeichen enthält: oberwärts das Profil eines nach unten gewandten und von Flammenstralen umgebnen Gesichts, unterwärts ein *r*. Unter der Tafel steht: *Mindensis*

Die Kapsel ist auf ihrer Vorderseite mit einem zierlich durchbrochenen gothischen Blumenkranze eingefasst; darüber ist der Deckel aufgesetzt, welcher den eigentlichen Schmuck des Werks bildet. Dieser besteht aus einer Architektur mit vorspringenden durchbrochenen Baldachinen, deren jeder in Gestalt eines zweistöckigen Thürmchens erscheint und die den gothischen Baustyl in reicher aber durchaus edler Weise nachbilden. Unter den Baldachinen sind Hautrelieffiguren angebracht. In der Mitte sitzt St. Peter in Papsttracht; seine Gewandung ist wolgearbeitet und erinnert noch entschieden an den weichen Styl der frühern germanischen Periode. Zu seinen Seiten stehen zwei ritterlich gepanzerte Heilige, deren Rüstungen mit grosser Feinheit ausgearbeitet sind. Unter Petrus kniet anbetend der Schenker der Kapsel (Albert von Letelen) in Domherrentracht. Die Behandlung dieser vier Figuren ist, wenn auch ohne höhere Kunstvollendung, doch durchaus tüchtig, selbst mit einer gewissen Freiheit und nicht ohne gesundes lebendiges Gefühl. Emailverzierungen, die jetzt nicht mehr vollständig erhalten sind, gaben dem zierlichen Ganzen ein noch reicheres Gepräge. So zeigt sich unter der durchbrochnen Randverzierung der Kapsel ein Streif mit blauer Emailfarbe untergelegt; so waren die Fensterlein der Thürmchen unter dem Stabwerke derselben, in grüner und blauer Emaille ausgeführt, so endlich die Innerseiten der Mäntel beider Ritter auf gleiche Weise bemalt.

Um 1486 blühte Michael Godl als Giesskünstler zu Hötting in Tirol.

1486. Sakramenthäuschen in der Dionyskirche zu Esslingen, eine tüchtige Arbeit des Lorenz Lechler aus Heidelberg, der auch den Lettner jener Kirche schuf. — Kanzel im Basler Münster, kelchförmig mit gutem Schnitz-

werke. In den obern Arabesken ein Stück Todtentanz, wie es scheint: der Tod mit dem Kardinale. Der Deckel erst vom J. 1596. — Dem Jahre der Basler Kanzel gehört auch die Münsterkanzel zu Strassburg an. Diese ist ein Werk des Hans Hammerer. Vorn der Heiland, unter ihm Maria und Johannes, zu beiden Seiten die Apostel in Nischen. Unterhalb die vier Evangelisten, Kirchenväter und Heilige, — Alles in manierirtem Style.

1486. Die Bildwerke über dem Thore der Ortenburg zu Bautzen (Budissin).

1486. Das Chorgestühl zu Emmerich am Niederrhein, das schönste derartige Werk altdeutscher Holzschnitzkunst am ganzen Rheine. Nächst der scharfen und feinen, doch keineswegs geleckten Ausführung haben die Chorstühle der Emmericher Kirche und ebenso die verwandten in Kleve und Kalkar ihren Hauptvorzug nicht so sehr in den menschlichen Figuren (die sich meist der bewussten Karikatur nähern, da die Schnitzkünstler hier und anderwärts in Stifts- oder Kanonikatskirchen gern Satiren auf das Mönchswesen anbrachten); vielmehr liegt er in der grossen Naturtreue und dem Humor der verschiednen Thiergestalten, die mit der vollen Nachahmungskraft jenes naturalistischen Jahrhunderts ausgeprägt sind. Unter den mannigfachen, zum Theil sehr kecken Darstellungen heben sich vorzüglich hervor ein Mönch und ein altes Weib auf einer Seitenlehne, die sich mit höflichem Grinsen bekomplimentiren, ferner ein Wolf, der ein Schaf zerreisst, und ein andrer Wolf, der mit einer Mönchskutte um den Hals höchst andächtiglich in einem grossen Buche liest, auf dessen Blätter er im Eifer seines Studiums beide Vordertatzen gestemmt hat; weiter die Fabel vom Fuchs und Storch in zwei Darstellungen, wie nämlich Jeder von dem Andern auf unbequeme Weise zu Gast empfangen und bewirthet wird. Endlich erscheint noch eine seltsame Gestalt, die etwas ganz Bestimmtes bedeuten muss, da man sie auch an den Chorstühlen zu Kalkar und Kleve trifft. Es ist ein Mann, der mit einem Knüttel mächtig auf runde Dinger losschlägt, deren einige schon zerbrochen sind und auslaufen. Der Form nach müssten es Eier sein, und ohne Zweifel hat die ganze Vorstellung ihren Grund in einer damals sprüchwörtlichen Schnurre.


Geschnitztes Marienbild.
(Jetzt in der Allerheiligenkapelle des Landauer Stiftungshauses zu Nürnberg.)

1486—89. In diese Zeit dürften folgende Holzschnitzwerke zu Nürnberg zu ordnen sein. „Maria mit dem Leichname des Herrn“ in der Jakobskirche, bestehend in nicht ganz lebensgrossen Rundfiguren, abgebildet in den von *Friedr. Wagner* gestochnen und herausgegebnen *Nürnberger Bildhauerwerken des Mittelalters* (Taf. III. der Marienbilder). Die grosse schöne von einem Schnitzmeister ersten Ranges herrührende „Rosenkranztafel“ mit erzfarbenen Flachbildern auf Goldgrund, früher in der Frauenkirche, jetzt an der Wand des linken Seitenschiffs in der Kaiserkapelle der Burg. (Aus diesem Schnitzwerke hat *Friedr. Wagner* in obgenanntem Werke mitgetheilt den auf dem Regenbogen sitzenden Heiland auf Taf. IV. der Kristusbilder, die Maria auf Taf. V. der Marienbilder, und den Heiland mit der Maria Magdalena auf Taf. III. der Kristusbilder.) In gleiche Zeit gehört ferner die schöne „Grablegung“ immitten des Wolgemutschen Altars der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz. Dann das schöne Standbild der betenden Maria in der Kapelle des Landauerbrüderhauses, ein vortreffliches Holzbild von noch schönerer, edlerer Durchbildung und Feinheit des Formengefühles als jene Ro-

senkranztafel. Ohne Zweifel hat es zu einem Kristkreuze als Gegenbild zu einem Johannes gehört; letzter soll sich noch zu Gnadenberg in der Pfalz befinden. (Unser Holzstich nach dieser Schnitz-Marie ist nach dem Reindelschen Kupferstich gearbeitet; dieselbe ist auch von *Friedr. Wagner* in dessen genanntem Werke auf Taf. IV. der Marienbilder gestochen.)

1487 starb der ausgezeichnete Giesser Hermann Vischer, Vater des grossen Peter Vischer. Er war zu Nürnberg 1453 Meister geworden.

1487. Grabmal des Ritters Eberhart von Grumbach in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg. Es ist eine grandiose auf einem Löwen stehende Figur mit ausdruckvollem Kopfe und höchst prächtiger, ungemein fleissig ausgeführter Rüstung. Vielleicht ist es das älteste vorhandene Werk des grossen Würzburger Bildners Tilmann Riemenschneider. — Schönes steinernes Grabmal des Bischofs Filipp von Henneberg im Dome zu Bamberg. Wahrscheinlich zu Mainz gefertigt.

1487. Vollendungszeit des Schnitzgestühls im Wiener Steffansdome. Zu beiden Seiten der mittleren Chorpfeiler stehend enthält es an jeder 20 Vorder- und 23 Rücksitze. Bewundernswürdig sind die an allen Theilen angebrachten Kunstschnitzereien, wodurch sich ganz besonders die Hinterwand auszeichnet. Jeder Sitz ist vom andern durch eine reichverzierte Säule getrennt, auf der immer eine Heiligenstatue unter durchbrochenem Dächelchen steht. Die Lehnen der Stühle theilen sich, vom Sitze aufwärts, in drei Felder, in welchen dem Sitzenden zunächst Halbrundbogen mit Laubverzierungen, dann über diesem viereckige Tafeln mit halberhobnen Schnitzbildern aus dem Leben und der Passion Kristi und ganz oben fensterähnliche, mit zierlichen Spitzbogen endende Oeffnungen angebracht sind. Ueberall herrscht, bei vorwaltender Symmetrie, die geschmackvollste und sinnreichste Mannichfaltigkeit in den einzelnen Theilen. Ebenso zierlich sind auch die übrigen Theile der Chorstühle mit Statuen und Laubwerk geschmückt. An der Brüstung ist das österreichische Hauswappen und das Wiener Stadtwappen, an einem Stuhle aber das lombardische Wappen angebracht. Das am Buche einer Mönchsstatue eingeschnitzte Monogramm (*J* und *S* in Verschlingung) liess vermuthen, dass Jörg Sürlin, der Meister des Ulmer Münstergestühls, auch die Wiener Domchorstühle gearbeitet habe, indess nennen die Akten Wiens einen Andern, den Bildschnitzer Wilh. Rollinger.

1487. Eine geschnitzte und bemalte Maria von seltner Schönheit in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau. Der schöne Ausdruck frommer Innigkeit, die reine Anmuth der Gestalt und die würdige Gewandfaltung verleihen diesem Marienbilde kunstgeschichtliche Bedeutung. Als Meister desselben wird der Ravensburger Bildschnitzer Schramm genannt. Seine Kunstweise deutet auf die Ulmer Schule. — Von derselben Meisterhand sieht man in der Entres'schen Schnitzwerksammlung zu München einen Altar mit dem Opfer des heil. Gregor in der Mitte und mit dem Täufer und der heil. Katharina zu den Seiten. Die rund gearbeiteten Figuren, etwa drei Fuss hoch, etwas kleiner als obgenannte Marie, sind ausgezeichnet schön, wie überhaupt der ganze Schnitzaltar zu den herrlichsten Hinterlassenschaften der mittelalterlichen Bildnerei zählt. — Ein fast lebensgrosser Standbild des heil. Ulrich in der Kirche zu Bodnegg bei Ravensburg ist ebenfalls ein treffliches Werk dieses Meisters.

1488 starb der Giesser Eberhard Vischer zu Nürnberg. Er war daselbst 1459 Meister geworden und war wol ein Bruder, mindestens ein Verwandter des alten Hermann Vischer.

1488. Veit Stossens Entwurf zum Grabmale des heil. Sebald zu Nürnberg, 5 Fuss hohe Zeichnung (durch das Künstlerzeichen beglaubigt) im Besitze Karl Heideloffs. Dieser Grabmalsplan kam leider wegen zu grosser Kostbarkeit nicht zur Ausführung: er war auf ein Werk von 60 Fuss Höhe berechnet. Peter Vischer, dem das Sebaldsgrab übertragen ward, brach dem Werke der Stossischen Idee die hochherrliche Krönung ab und verkleinerte so die Arbeit nicht zum Vortheile des Monuments. Veit Stoss war 1486 von Krakau nach Nürnberg gekommen, „in nothlichen Gescheften", wie eine Urkunde besagt. Im J. 1489 war Stoss wieder in Krakau, wo er zur Zeit die Stelle eines Zunftmeisters (Cechmistrz) bekleidete. (S. Naglers Aufsatz über den Krakauer Meister in Nr. 36 des Stuttg. Kunstblattes 1847.) — Sehr vorzügliches Schnitzbildwerk am Altare der Ulrichskirche zu Halle. Aus Wolgemuts Werkstatt.

1488. Das im Portale der Wallfahrtskirche zu Bogen bei Straubing befindliche Grabmal des Ritters Wolf von Kamstein. — Bronzene Grabplatte des Kardinals Cusanus in der Spitalkapelle zu Kues an der Mosel; die Gestalt nur gravirt, aber ausgezeichnet durch sehr porträtwahre Gesichtbildung.

1488. Münze des römisch-deutschen Königs, nachherigen Kaisers Max. Die Vorderseite zeigt Wilhelm von Holland, wie er (im J. 1342) den Amsterdamern das Wappen übergibt. Auf der Rückseite steht Max und setzt aufs Wappen von Amsterdam die Reichskrone.

1489. Strochnersches Grabmal zu Hof-Gastein im Salzburgischen.

Um 1490 blühte Georg Schongauer als Goldschmied zu Basel. Im J. 1492 empfing er den Besuch Albrecht Dürers.

1490. Das berühmte Stationenwerk Adam Krafts: die sieben Fälle Kristi an der Seilersgasse vom Thiergärtnerthore bis zum Johanniskirchhofe zu Nürnberg. (Vergl. hierüber den Art. „Altdeutsche Kunst", B. I. S. 315.)

1490 — 1516. In diese Zeit fällt die Thätigkeit des Meisters Paul Schongauer, Goldschmieds zu Kolmar. Im J. 1492 traf ihn dort Albrecht Dürer.

1491. Kanzel zu Kiederich, von Eberhard Sallkener aus Abensperg. — Sehr schönes Gussdenkmal für Joh. Stein v. Ostheim im Dom zu Bamberg.

1491. Siegel des Abtes Andreas von St. Pantaleon zu Köln. Unter einem Tabernakel von sehr zierlicher und reich durchgebildeter Gothik sieht man die stehende Abtsfigur mit Krummstab und Buch. Die Arbeit ist fein und etwas scharf. In der Gewandung lassen die scharfgeschnittenen und härteren Linien schon ein Verlassen der Motive des germanischen Styles bemerken.

1492. Das von der Meisterhand Adam Krafts gearbeitete Schreyersche Begräbniss an der Nürnberger Sebaldskirche. Der künstlerisch wichtigste Theil dieses Begräbnisses ist das Hochbild der Grablegung Kristi; ausserdem enthält die Ruhestätte noch drei Hochbilder, welche die Kreuztragung, die Kreuzigung und die Auferstehung versinnlichen. Dies figurenreiche Werk ist eine der bewundernswürdigsten Kraftschen Arbeiten, ausgezeichnet im Ausdruck und vorzüglich gut erhalten, mit Spuren ehemaliger Bemalung. Nächst der Grablegung ist besonders die Auferstehung mit dem herrlichen Kristuskopfe zu beachten.

1492. Grabmal des Königs Kasimir, jüngern Sohnes des ersten Jagellonischen Königs Wladislaw II., in der Kreuzkapelle der Kathedrale zu Krakau. Es ist ganz aus röthlich braunem Marmor gearbeitet, der angeblich aus Schweden herübergebracht sein soll. (Wahrscheinlicher dürfte dieser Marmor doch wol den Karpathen angehören, da man in den alten Kathedralen der vormals den Polen unterworfenen Bisthümer, wie ausser Krakau auch zu Posen, Gnesen, Kulmsee, Frauenburg etc., ihn neben dem schönen schwarzen Krakauer Marmor häufig angewandt findet.) Acht gothisch profilirte und mit Versetzungen kannelirte Säulen tragen einen Dachhimmel von reich durchschlingenden und geschweiften Spitzbögen, unter welchem der einfach viereckige Sarkofag aufgestellt ist, von dem nur die nördliche Langseite und das östliche Fussende mit Wappen zwischen Schildhaltern und Laubwerk geschmückt ist, während die beiden andern Seiten, durch die anstossenden Wände gedeckt, ohne Schmuck blieben. Auf dem schrägen Deckel ruht die liegende Statue des Königs. An seinem Fussende befindet sich zu beiden Seiten eines Schildes mit dem ungarischen Patriarchenkreuze die Inschrift *FIT STVOS* (Veit Stoss) und darunter die Jahrzahl 1492. Ueber dem Namen des Meisters steht, verhältnissmässig klein, dessen Monogramm, welches genau gezeichnet also aussieht:

1492 — 93. Grabdenkmal des Fürstbischofs Heinrich Gross von Trockau im Peterschore des Domes zu Bamberg. Gusswerk von Peter Vischer. Der Bischof, erst 1501 verstorben, setzte sich dies Denkmal selbst.

1493. Die von Tilmann Riemenschneider in Sandstein ausgeführten, 6½ Fuss hohen Standbilder Adams und Evens in der Marienkapelle zu Würzburg. In den Körpern erkennt man ein sehr fleissiges Studium von Modellen, die mit vielem Naturgefühl in allen ihren zum Theil nicht schönen Einzelheiten nachgeahmt sind. In den Köpfen spricht sich hingegen das warme und schöne Gefühl des Künstlers entschieden aus. — Von derselben Hand und aus dems. Jahre die sandsteinene Marie mit dem Kinde in der Neumünsterkirche Würzburgs, an welchem Werke die Ueberladung der scharfbrüchigen Gewandung etwas störend wirkt. (Beide Arbeiten sind abgebildet in: *Leben u. Werke des Bildh. Tilm. Riemenschneider, beschr. u. herausgeg. von K. Becker. Leipzig* 1849. *Rud. Weigel.*)

1493 — 96. Die vom jüngern Sürlin herrührenden, jetzt sehr beschädigten Chorstühle der Klosterkirche zu Blaubeuren.

1493 — 1513. Der rothmarmorne Sarkofag des Kaisers Friedrich III. im

Wiener Steffansdome, das grösste und berühmteste Werk des Strassburger Bildhauers Niklas Lerch. Das 12 Schuh 3 Zoll lange, 6 Sch. 4 Z. breite und 5 Sch. hohe Grabmal ist in acht Felder eingetheilt, wovon die Vorder- und Rückseite nur eins, jede Längenseite aber drei Felder einnimmt. Diese sind überall mittels zwei Säulchen abgetheilt, in deren Zwischenraume immer die 1 Schuh hohe Statue eines Reichsfürsten steht. In den acht Feldern selbst sind Darstellungen in schöner halberhobener Arbeit enthalten, welche sich auf die wichtigsten frommen Stiftungen des Kaisers beziehen. Die Gesimsleisten sind sehr mannichfaltig ausgeschmückt mit Vögeln und wilden Thieren, und die vier Ecken und Seitensäulen weisen Figuren in betender Stellung auf. Ueber diesen sind im Umkreise dreissig Wappenschilde der österreich. Erbländer angebracht, und über selbe erhebt sich endlich der Sargdeckel, auf dessen Fläche die lebensgrosse, mit den Wappen des Hauses Habsburg, des Erzherzogthums Oesterreich und des deutschen Reiches umgebene Gestalt Friedrichs im Kaiserornate liegt. Das Grabmal ruht auf einem 2 Schuh hohen Piedestale und ist von einem 19 Shuh 2 Zoll langen, 11 Sch. 2 Z. breiten Geländer gleichen Marmors umfangen. Dies ganz durchbrochene Geländer bildet lauter mit kleinen Säulen und Statuen geschmückte Portale.

1494 lebte zu Prag der geschickte Kunstgiesser Bartholomäus.

1494. Tilmann Riemenschneiders vierzehn Nothhelfer im Blasiushospitale zu Würzburg, etwa 1 Fuss hoch fast rundwerklich in Holz geschnitzt, ursprünglich sehr schön, nun aber durch öftere Uebertünchung mit grauer Oelfarbe übel zugerichtet.

1495. Denkmal des Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg im Würzburger Dome, sehr fleissiges Werk von Tilm. Riemenschneider, in röthlichem Salzburger Marmor. Das Standbild ist lebensgross und steht in einer Nische unter gothischem Baldachin.

1495. Erzenes Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dome zu Magdeburg, höchst bedeutendes Werk des Rothgiessers Peter Vischer. Der Erzbischof und Primas Ernst, jüngster Sohn des Kurfürsten Ernst v. Sachsen, stiftete zu seinem Andenken eine Kapelle in der Eintrittshalle des Magdeburger Domes und weihte sie der heil. Jungfrau; auch verlangte er in der Kapelle unter den Thürmen begraben zu werden und bestellte sein Grabmal bei dem Meister Peter zu Nürnberg, der dies herrliche Werk 1795 (nicht, wie gewöhnlich angegeben wird, 1497) vollendete. Erzbischof Ernst starb erst 1513, konnte sich also noch lange an seinem Grabmale selbst erfreuen. Er liegt im vollen Ornate und mit allen Zeichen seiner Würde, den Bischofstab in der einen, das Primaskreuz in der andern Hand, auf dem Grabmale. Zu seinen Füssen ruht ein Löwe, an welchem das sächsische Hauswappen lehnt. Am Grabmale steht zu des Bischofs Haupte der heil. Mauritius und zu seinen Füssen der heil. Steffan, dieser als Patron des Domes zu Halberstadt, jener als Beschützer des Domes zu Magdeburg. An den Seiten sieht man die zwölf Apostel, ausserdem ist das Grabmal noch mit Wappen, Schilden und verschiedenartigen Thiergestalten kunstreich geschmückt. Das Todesjahr und der Sterbetag des Erzbischofs sind in das Metall eingegraben. Ganz unten liest man die Schrift, worin sich Peter Vischer als Meister des Gusswerks bekennt. Die Figuren an diesem Grabmale sind kräftig karakterisirt, ihre Gestaltung erscheint mehr kurz als schlank, wozu wol auch die weiten tief und eckig gefalteten Gewänder beitragen, denn schon der ritterliche Mauritius scheint von einem höhern Wuchse. Hinsichtlich der Apostelbilder bleibt man zweifelhaft, ob man diesen kräftigen, lebendigen und natürlichen Fysiognomien am Bischofsgrabe, oder jenen weniger individuellen, auf allgemeine Schönheit Anspruch machenden an dem 20 Jahre spätern Sebaldsgrabe zu Nürnberg, das grössere Kunstverdienst zuzuerkennen habe. Halten wir den rein deutschen Standpunkt bei Betrachtung beider Schöpfungen fest, so müssen wir wol die Vischerschen Apostel zu Magdeburg für die bedeutsamern erklären.

1495. Hochaltar mit prächtiger Schnitzarbeit in der Wolfgangskirche zu Kilfermark im Mühlkreise Oesterreichs.

1495. Die beiden Sesselreihen für die Rathsherren im grossen Chore der Frauenkirche zu Krakau, vom Schnitzmeister Veit Stoss. Eine vom Dr. Nagler im Stuttgarter Kunstblatte 1847 veröffentlichte Urkunde besagt unter dem Datum *Fer. 5. p. Mathei A. D.* 1495: *Dy hrn. Jung und alt haben mgro Veit dem snyczer vor dy sessel dy her off yrn alter vor yrn schtul yn unsern frawn kirche gesaczt hat, gelobt czu bezaln anderhalb hundert gulden in czwen yorn.*

Nach 1495 ist Meister Veit Stoss von Krakau nach Nürnberg übergesiedelt. Man vermuthet, dass diese Uebersiedelung auf Veranlassung Peter Vischers geschehen sei.

1496. Eine Kreuztragung von Adam Kraft, früher an der Stadtgrabenmauer, jetzt an einem Pfeiler in St. Sebald zu Nürnberg. Dies Bildwerk hat der Meister nach Art seiner sieben Stationen aus dem Sandstein hervorgearbeitet und durch den vorstehenden Rand geschützt. Ueberdeckt ist es mit einem blumengezierten, sehr flachen, birnförmig geschweiften Spitzgiebel. Der Ausdruck ist zumal in den Köpfen der Kristo folgenden Maria und des Johannes edel bewegt, und in dem ganzen Werke ist weit mehr edles Stylgefühl, als man gemeiniglich anzuerkennen gewohnt ist.

1496. Grabmal des Herzogs Eberhard im Bart, in der Stiftskirche zu Tübingen. — Grabmal des Bischofs Johannes Roth in der Pegarellenkapelle des Domes zu Breslau, Werk von Peter Vischer.

1496—1500. Das berühmte Kraftsche Sakramenthäuschen im Lorenzchore zu Nürnberg. Bei diesem Werke, wo das Bauliche in keinem guten Verhältnisse zum Bildnerischen steht, muss man die bildnerischen Zierden als selbständige Meisterwerke betrachten. Den eigentlichen Weihbrotbehälter, zu dem zwei Treppen führen, umgibt ein Geländer, dessen Pfeiler acht Heiligenbilder (St. Lorenz etc.) schmücken und das von den lebensgrossen, knieend aufwärts schauenden Gestalten des Meisters Kraft und zweier Gesellen getragen wird. An den Gehäuspfeilern kleine Engel. Ueber dem Weihbrotbehälter sprosst der pflanzenartige Thurm empor, der sich in seiner obersten Spitze wie ein Krummstab hakenförmig krümmt. Am Pflanzenthurme treten eine Menge von Standbildchen heiliger Personen hervor und in gehöriger Reihenfolge von unten nach oben hin zunächst in drei Hochbildern: der Abschied des tröstenden Heilands von seiner Mutter, das Abendmahl und der Verrath am Oelberge; dann über einer mannigfachen Fülle von Blumenschnörkeln zwischen zierlichem Stabwerke, welches eine Art Halle bildet, wieder in drei Bildern neben einander: Kristus vor Gerichte, die Geisselung und die Dornenkrönung; darauf im dritten Aufbaue von ähnlicher Bildung Kristus am Kreuze nebst Marien und Johannes, und endlich der Spitze des Ganzen zunächst die Auferstehung.

1497. Ein seltnes Stück Genreplastik: das über der Thür der ehemaligen Frohnwaage zu Nürnberg befindliche, aus drei circa 2 F. hohen Figuren bestehende Hochbild von Adam Kraft, wo der Wägemeister das Schwanken des Waagbalkens, welcher Gewicht und einen schweren zu versteuernden Ballen ausgleichen soll, sorgfältig und gewissenhaft prüft, indess der Gehilfe sich bereit zeigt noch ein Gewicht zuzuthun, der Kaufmann aber nicht allzu eifrig bereitsteht die Zahlung aus dem Sacke zu holen. Dies Bildwerk ist höchst anmuthend, voll Lebenswärme, sprechend wahr im Ausdrucke und nett gemacht. — Denkmal des Domdechanten B. von Breitenbach im Dome zu Mainz. Das Bildwerk erinnert an den Typus der deutschen Gemälde des 14. und 15. Jahrhunderts. Der Bedenkmalte, in der Lage einer Leiche, hält auf der Brust den Nachtmahlskelch. Die Arbeit im Aeussern etwas starr, aber nicht ohne innern Werth. — Höchst interessanter Denkstein im Hause Nr. 93 am Markte zu Wasserburg am Inn. Marmortafel mit Wappen, welche die bairischen Rauten und pfälzischen Löwen enthalten, und mit der Inschrift: *Wenn Gott mit uns, wer wirt wider uns seyn.* 1097. Diese Zahl besagt die Gründungszeit der Stadt. Der Denkstein fällt in die Regierungsperiode Herzog Georgs des Reichen von Landshut.

1498. Zwei Werke des Würzburger Meisters Riemenschneider: eine Marie mit dem Kinde am Rathhause zu Ochsenfurt und das schöne Grabmal des Ritters Konrad v. Schauenburg in der Marienkapelle zu Würzburg. — Das Herrgottshüttchen (Weihbrotgehäus) von „Meister Lorenz" in der Kirche zu Krailsheim.

1499. Prächtiger Taufstein in der Marienkirche zu Reutlingen, mit den sieben Sakramenten und der Taufe Jesu in den acht Nischen und mit acht Aposteln an den acht reich ornamentirten Schiedpfosten der Nischen. Abgeb. in Heideloffs Ornamentik. — Das sehr schön in Stein gehauene Wappen des Fürstbischofs Heinrich Gross v. Trockau an der Wallfahrtskapelle Gügel bei Bamberg. — Die Schnitzwerke an den vier Seitenaltären der Prachtkirche zu Pösenbach in Oberösterreich, mit dem Künstlerzeichen *S. W.* — Das edle und reiche Hochbild der engelgekrönten volkbeschützenden Maria von Kraft in der Frauenkirche zu Nürnberg.

Bildnerische Werke aus dem 15. Jahrhundert, die sich nicht unter eine bestimmte Jahrzahl bringen lassen:

Ein schönes Sakramenthäuschen in der altstädtischen Kirche zu Drosendorf in Niederösterreich. — Das grossartig angeordnete, höchst würdige Kopfbildungen aufweisende Schnitzwerk in der Marienk. zu Elbing, welches die Marienkrönung durch die drei nebeneinander sitzenden Personen der Trinität vorstellt. Nur Lippen, Augen und einiges Andre findet man leicht bemalt; im Uebrigen ist das Werk von jeher ohne Bemalung gewesen. Es entstammt dem Ende jenes Jahrhunderts und ist neuerdings durch den Bildner Friedr. Holbein zu Berlin wiederhergestellt worden. —

Der Tod der Maria, beachtenswerthes Steinbildwerk im Dome zu Frankfurt am Main, aus der letzten Hälfte des 15. Jahrh., wenn nicht noch jünger. — Das sehr zierliche, 28 F. hohe Herrgottshüttchen, der herrliche über 12 F. messende Flügelaltar mit Schnitzbildwerken und Gemälden, und zwei Schnitzstatuen am Barbara-Altare im Kirchlein zu Heiligenblut. — An der Orgelbrustwehr in der Stiftskirche von Hochelten am Niederrheine ein bemaltes Holzschnitzwerkchen in hohem Relief, nach der Gewandhaltung deutsch unter Eyckschem Einflusse. Dies in einem Rähmchen hängende Bildchen enthält die Verkündung und zwar in der so häufigen Vorstellung, dass Gottvater der heil. Jungfrau durchs Ohr den Geist und das Kristkindchen einbläst. In der Jesuitenzeit hat man das Kind ohne Mitleid ungeschickt weggemeiselt. — Die herrliche Kanzel und Kunstwerth habende Grabsteine in der schönen Steffanskirche zu Horn in Niederösterreich. — Schrank mit Schnitzwerk und Bemalung in der Nikolaikirche zu Jüterbog. (In Farbendruck dargestellt in Puttrichs sächsischem Denkmälerwerke.) — Chorstühle und Kruzifixe der Marienkirche zu Köslin. — An einem Hause am Hohenmarkte zu Krems ein Heiligendach von der allerzartesten Bildhauerarbeit. — Die monolithe Kanzel und der 37 F. hohe Flügelaltar zu Laach in Niederösterreich. Letzter ist das grösste und schönste Altarwerk dieses Landes; die Innerseiten der zweifachen Flügel sowie das Mittelstück, eine 3 F. hohe Muttergottes unter herrlichem Baldachin, sind Schnitzbildwerke. In ders. Kirche ein schönes und sehr verehrtes Marienbild, 2 F. hoch. — Taufbecken und Lampe von Metall im Dome zu Lübeck. — Ein schönes steinernes und zwei gutgearbeitete hölzerne Wappenbasreliefs über dem Schlossthore zu Maissau am Mannhartsberge. — Ein Reliquiarium in Form einer thurmähnlichen Monstranz in der Sakristei der Abtei Melk. — Sieben grosse steinerne Tafeln mit stark erhobenen Arbeiten, früher an der Klosterkirche zu Blaubeuren, jetzt über und zu den Seiten der Hauptthür der Kirche zu Oberdischingen bei Ulm. Sie enthalten Kristus am Oelberge, die Verspottung, die Kreuztragung, die Kreuzigung mit den Schächern (auf der Haupttafel), die Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt. Die Figuren sind dreiviertel lebensgross und fast dreiviertel rund, edel und würdig in Anordnung und Bewegung, ausdrucksvoll in den Köpfen (besonders auf den Tafeln der Kreuztragung und Grablegung), richtig in der Zeichnung der Extremitäten und fleissig in der Behandlung. Die Gewandungen sind noch frei von dem spätern eckigen und knitterigen Faltenwurfe, und überhaupt bezeichnen diese Bildwerke ihrem Style und ihrer Ausführung zufolge den schönsten Stand der mittelalterlichen Bildkunst, daher man dem Vorschlage Eduard Mauchs beistimmen muss, der sie am Ulmer Münster eingesetzt wünscht, wo sie ihre würdigste Stelle finden würden. Der Umstand, dass der jüngere Sürlin viel für die Blaubeurer Kirche thätig gewesen, lässt die Vermuthung zu, dass diese Gebilde demselben Meister angehören könnten; doch da nicht sicher steht, dass Sürlin der Jü. auch Steinbildner gewesen, so ist füglicher an den „ältern Sürlin" zu denken, von dem man ein beglaubigtes Steinmetzwerk aus dem J. 1482 (den Ulmer Marktbrunnen) kennt, welches gewiss nicht das einzige Werk gewesen, das der sonst im Schnitzfache berühmte Bildner in Stein ausgeführt hat. — Ein hübscher Schnitzaltar aus dem Ende des 15. Jahrh. in der alten Kapelle zu Ossiach im Villacher Kreise Illyriens. Das Mittelstück enthält in fast lebensgrossen Holzfiguren, die in Gold und Farben gefasst sind, die heil. Jungfrau zwischen St. Katharinen und St. Margarethen. Die beiden Thürme enthalten innerhalb die 14 Nothhelfer in halberhobner Schnitzarbeit, aussen aber vier Gemälde. Das Dach hat die geschnitzten Gestalten des Heilands und der Heiligen Benedikt und Florian. — Zwei Schnitzaltäre in der Schlosskapelle zu Pulgarn im Mühlkreise Oberösterreichs. — Ein Flügelaltar aus dem Ende des 15. Jahrh. in der Wallfahrtskirche zu Ramersdorf bei München, ohne Zweifel von bairischer Kunsthand. In hocherhobener figurenreicher Holzarbeit zeigt er immitten die Kreuzigung, auf den Flügeln den Oelberg, die Geisselung und Kristus vor Kaifas und vor Pilatus. Die stählernen Rüstungen der Krieger, namentlich die Helme mit Augen- und Kinnschirmen verkünden das Ende des 15. Jahrh. Die fortgeschrittene Kunst zeigt sich hier in ihrem Kraftbewusstsein, aber darum erscheint sie auch minder naiv und innig als die frühere. Viel geleistet ist in der Karakteristik und dramatischen Behandlung des Gegenstands, Kristus zumal ist von herrlichem ergreifenden Ausdruck. Hier ist das Gebiet, wo um jene Zeit die Münchner und Augsburger Schulen in ihrer Richtung sich berühren. — Ein gutgearbeiteter Reliquienkasten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. im Münster auf der Insel Reichenau bei Konstanz. Die Dachflächen sind glatt, an jeder Seitenwand sind sechs Apostel, an den Giebelseiten das Marterthum der heil. Fortunatus und die Enthauptung zweier Heiligen, deren Gebeine der Kasten enthalten soll. Ebendaselbst trifft man einen etwa aus ders. Epoche herrührenden Kasten mit flachen

Dache, der in rauherer Arbeit an den beiden Langseiten in Runden zwei heilige Bischöfe zwischen den vier Evangelisten enthält. — Werke der Schnitzkunst im oberösterreichischen Stifte Schlägel. — Aus dem letzten Drittel des 15. Jahrh. eine prachtvolle, 3 F. 8½ Z. hohe, vergoldete silberne Monstranz in schönster germanischer Architektur mit vielen, zum Theil trefflichen Figürchen, im badischen Grenzdorfe Tiefenbronn. — In der Sammlung des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm ein Kristus auf dem Palmesel. Die Figuren sind völlig rund in Lebensgrösse aus Holz geschnitzt und bemalt. Neben ernstem Ausdrucke im Heilandskopfe sind Hände und Füsse mager, die ganze Gestalt etwas steif, der Faltenwurf aber grossartig, das Thier wolbeleibt und rundlich behandelt. Dies früher bei Prozessionen verwendete Reiterbild Kristi ist vielleicht von demselben Ulmer Meister, welcher im J. 1446 ein ähnliches Kunstwerk für das Ulrichskloster zu Augsburg lieferte. — In der Schnitzwerksammlung des Dekans Dr. Dursch zu Wurmlingen bei Tuttlingen ein Altarbildwerk, welches die Kreuzigung in fast halblebensgrossen Figuren vorstellt und zum Trefflichsten gehören dürfte, was Meister *Sürlin* geschaffen hat. Die Erhaltung dieses herrlichen Holzbildwerks lässt bis auf den reichen Farbenschmuck hinaus nichts zu wünschen übrig. — Der Oelberg, die Kreuzigung etc. vor der Viktorkirche zu Xanten am Niederrheine. — Ein nicht uninteressantes, an der Nikolaikirche in Zerbst befindliches Relief mit der Darstellung eines Schweines, an dessen Euter zwei Juden hängen, während ein dritter den Kopf und ein vierter Jude den Schwanz des Thieres festhält. Durch dieses komisch-satirische Bildwerk sollten die Schacherjuden abgehalten werden am Gotteshause ihren Kram zu treiben. (Aus demselben Grunde wurde auch an der Kirche zu Wittenberg ein ähnliches Kunstwerk angebracht.)

1499—1513. Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Kunigunde im Dome zu Bamberg, Hauptwerk des berühmten Würzburger Bildhauers Tilmann Riemenschneider. Dies schöne, mit der grössten Sorgfalt in Solenhofer Kalkstein ausgeführte Werk, welches oben die Gestalten des Kaisers und der Kaiserin, an drei Seiten aber in fünf sehr erhabenen Reliefen Vorgänge aus dem Leben des Herrscherpaars enthält, offenbart die bedeutende Eigenthümlichkeit des Meisters in besonders scharfem Gepräge. Eine würdige Abbildung dieses Prachtgrabes bleibt sehr wünschenswerth. Nähere Beschreibung s. im Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 316.

Um 1500 blühte zu Innsbruck Peter Löffler (Layminger) als Kunstgiesser.

Um 1500. Kolossale Reiterstatue des heil. Martin am südlichen Münsterthurme zu Basel. — Grossartiger Grabstein des Bischofs Syrk in der Frauenkirche zu Trier. — Werthvolle Schnitzbildwerke am Markgrafenaltare zu Heilsbronn.

Um oder nach 1500. In der Schnitzbildersammlung des Dekans Dursch zu Wurmlingen bei Tuttlingen ein höchst anmuthiges Holzgebilde, das in halblebensgrossen Figuren die heil. Familie vorführt. Grossmutter Anna mit dem Kristkinde und die ungemein liebliche Jungfrau-Mutter sitzen auf einem kleinen Hügel; zu den Seiten stehen Joachim und Josef, Gestalten von seltner Schöne und karaktervollem Ausdrucke. Zu Füssen der Heiligen knieen Engel, die dem Kristkinde mit kindlicher Anmuth Früchte bieten, welche sie dem Gesträuche des Hügels entnehmen. Diese köstliche, in allen Theilen vortrefflich ausgeführte Gruppe soll ein Werk des *Veit Stoss* sein und verdiente jedenfalls durch die nachbildenden Künste veröffentlicht zu werden.

1500. Gypsenes und bemaltes Standbild einer Marie mit dem Kristkind auf dem Arme, in einem Schreine rechts vor dem Hauptaltare der Marienkirche zu Danzig. Die Formen dieses schönen Werks aus dem Anfange des 16. Jahrh. sind voll, der Faltenwurf grossartig und geschwungen, wie es im 14. Jahrh. üblich war. Man möchte demnach annehmen, dass diese Statue ein freies Nachbild eines frühern hochgehaltnen Marienbilds sei.

1500. Vier grosse Tafeln aus Lindenholz mit erhobener Arbeit vom Schnitzmeister Veit Wagner neben dem Altare der Simultankirche zum alten St. Peter in Strassburg. Von den zwei Haupttafeln links zerfällt die eine (die dem Altar zunächst befindliche) in zwei Abtheilungen. Hier sieht man erstlich die Erweckung des Maternus, wie seine beiden Gefährten an seinem Grabe ihm den Bischofstab auflegen und er sich sofort erhebt, zweitens denselben Heiligen als Bischof, wie er seine Gefährten zu Bischöfen weiht. Dann folgt die Einweihung der Kirche zum St. Peter; da sieht man Maternus, Valerius und Eucharius (jene laut der Legende vom heil. Petrus nach Gallien und Germanien gesandten Apostel) im Ornate die Prozession anführend. Als Gegensatz zum Kristenthum, das hier eine neue sichere Stätte gefunden, zeigt uns der Künstler im rechten Vordergrunde in sinnbildlicher Andeutung das vor der Kraft der Heilandslehre zusammenbrechende Heidenthum. Mit grosser

technischer Fertigkeit sind diese Bildwerke ausgeführt; die Ausarbeitung ist selbst im Untergeordneten genau, wie in den Verzierungen an den Gewändern etc. Die beiden Tafeln rechts vom Altare beziehen sich auf den Kirchenpatron, den Apostel Petrus. In dem einen Bilde erscheint er dreimal, zuerst gekreuzigt (und zwar den Kopf gegen den Boden, die Beine gen Himmel, wie's die Legende befiehlt), zweitens das Kreuz auf sich nehmend, drittens als Schlüsselbewahrer der Himmelsburg. Die Judengesichter links sehr gelungen, die Arbeit überhaupt sehr fleissig. Endlich die Befreiung Petri aus dem Kerker durch englische Hilfe, ein ebenfalls lobwürdiges Bildwerk, wo der Apostelkopf karakteristisch und der Schlaf der Wächter naturtreu ausgedrückt ist. (Augenverletzend sind auf diesen Schnitztafeln nur die schweren plumpen Wolken, die man dem Plastiker sofort zurückschenken möchte.)

Nach 1500. Das Sakramenthäuschen in der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall, mit bemalten Figuren. — Der lebensgross aus Sandstein gehauene Kristof mit dem Kristkinde auf der Brunnensäule auf dem Weinhofe zu Ulm. — Das Weihbrotgehäus in St. Kilian zu Heilbronn. Ein herrliches, 2 F. hohes Holzbildwerk in der Kirche zu Imbach in Niederösterreich, welches Dürerscher Hand nicht unwerth befunden wird und den Heiland als guten Hirten mit dem Lamme um den Hals, im Gefolge einiger Jünger, darstellt. — Eine reiche Monstranz mit plastischen Figuren in der Kirche zu Schwäbisch-Gmünd.

1500—1506. Die 6½ F. hohen sandsteinenen Standbilder Kristi, des Täufers und der zwölf Apostel an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkapelle, von Tilmann Riemenschneider. Der Künstler empfing für jede dieser Figuren nicht mehr als zehn Gulden. — Vor oder nach diesen Arbeiten fällt der Riemenschneidersche Oelberg, welcher sich ehmals vor der Würzburger Burkardskirche befunden hat. Die davon noch erhaltnen schlafenden Jünger sieht man zu Würzburg auf dem Wege nach der Wallfahrtskapelle.

1501. Prächtiger Flügelaltar in der Chorkapelle der Cisterzienserkirche zu Zwettel in Unterösterreich. (Beschrieben in Franz Tschischka's Werke: „Kunst und Alterthum im österr. Kaiserstaate", S. 108.) — Die von Adam Kraft in Stein gearbeiteten Hochbilder an der Chorwand hinter dem Hochaltare der Sebaldskirche zu Nürnberg, darstellend das Abendmahl, den Oelberg und den Judaskuss. Diese Bildwerke haben 5 F. in Höhe und Breite und lassen Krafts Bildnerkraft im Nachlassen begriffen erscheinen. Sie sind in der Anordnung flüchtig; am Vorzüglichsten ist in dieser Hinsicht noch der Judaskuss, in welchem auch das dramatische Leben, die rasch vor sich gehende Handlung und der kräftige Ausdruck, am Meisten durchgebildet ist. Am Verworrensten ist das Abendmahl, namentlich auch im Gefälte; es spricht nur durch einige herrliche Bildnissköpfe an, da darauf viele Mitglieder des Nürnberger Raths abgebildet sind. Demselben Jahre entstammt auch eine Kraftsche Marienkrönung, die jetzt im Innern der Tetzelkapelle der Egidienkirche zu Nürnberg aufgestellt ist. Dies Werk, vielfach beschädigt, zeigt fast drei Fuss hohe Einzelfiguren unter germanischen Schirmdächern. In der Mitte die von zwei Engeln gekrönte Maria, zur Rechten ihr Gottsohn, zur Linken Gottvater, beide besonders edel, und hinter jedem ein dienstbarer Engel. Unter Marien eine Engelgruppe, unter dem Herrgotte und dem Gottsohne viele Anbetende.

1502. Der schön gemeiselte Grabstein des Jörg Heidelberger in der Kirche zu Heinrichschlag im Erzherzogthum Oesterreich. — Grabplatte des Grafen Otto IV. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild, angeblich ein Werk Peter Vischers, das bereits zwischen 1487—1490 entstanden sein soll. Das herrliche Hochbild des Grafen wäre nach Karl Heideloffs Vermuthung erst von Veit Stoss in Holz geschnitzt und darnach von Vischer gegossen und ciselirt worden.

1502 oder 1503. An der Pfarrkirche im Marte Melk ein schöner Oelberg mit lebensgrossen Gestalten aus Sandstein, durch die Umschrift als Grabdenkmal des Bürgers Merten Gastgeb bezeichnet.

1503. Grabplatte des Fürstbischofs Veit I. (Truchsess von Pommersfelden) im Dome zu Bamberg, angeblich ein Werk Peter Vischers. — Gussdenkmal des Domherrn Fr. von Schaumberg in der Sepultur des Bamberger Domes.

1503 und 1510. Grabmal des 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich, Bischofs von Krakau, vor dem Hochaltare der Krakauer Kathedrale. Eine gravirte Messingplatte, wie sie namentlich in den polnischen Domen von Gnesen und Posen so häufig vorkommt, deckt das Grab zu ebener Erde ein. Die Gestalt des Kardinals ist darauf in tüchtiger Weise mit vertieften Umrissen eingegraben; namentlich ist der Kopf sehr gelungen. Gothische Tabernakel und Giebel aller Art, mit kleinen Heiligenfiguren durchwoben, umgeben die Hauptfigur in gewohnter Weise. Das polnische Wappen, von einem Kardinalshute überdeckt, befindet sich zu jeder Seite

zuoberst der Figur, neben dem Fussende aber sind die bischöflichen Wappen angebracht, rechts drei Lilien, links drei Kronen, jedes unter einer Inful. (Diese Grabplatte, mit latein. Umschrift versehn, ist entweder noch im Todesjahre des Kardinalbischofs oder im Jahre darnach gefertigt worden; wahrscheinlich liess das Domkapitel sie von einheimischen Künstlern anfertigen, natürlich von deutschen oder doch von deutscher Herkunft, denn nur solche durften Mitglieder der Zünfte der völlig deutsch eingerichteten Städte in Polen sein. Schon die grosse Menge ähnlicher Arbeiten, namentlich in Gnesen und Posen, lässt auf lokale Arbeit in Polen mit grosser Sicherheit schliessen.) An dem gegen das Kirchenschiff gerichteten Kopfende des Monuments wird ein Sockel dadurch gebildet, dass zu beiden Seiten desselben die Stufen zum Vorplatze vor dem Altare hinaufführen. Hier ist ein Bronzerelief von höchster künstlerischer Vollendung angebracht. Links thront Maria mit dem Kinde, hinter welcher zwei Englein einen Vorhang halten. Rechts vor ihr kniet der Kardinal, dem ein zur Seite stehender Bischof (wahrscheinlich St. Stanislaus) den Tod herbeiführt. Alles dies ist in der meisterlichsten Vollendung, wie sie damals wol nur in Peter Vischers Werkstatt zu Nürnberg zu finden war. An ihn erinnern zumal auch die kleinen Engel, sowie auch andre denselben ähnliche, welche sich an den die Seitentreppenstufen begleitenden Zwickeln zu beiden Seiten des Monuments befinden und welche Wappen tragen, mit Delfinen, oder Violinen, Glöckchen u. dergl. spielen. Sie sind, wie so häufig an Vischers Werken, z. B. dem herrlichen Relief des Henning Göden in der Schlosskirche zu Wittenberg und im Dome zu Erfurt, weniger vollendet als die grossen Gestalten, vielmehr zeigen sie auch hier eine gewisse Härte. Im Ganzen aber dürfte dies Kunstwerk zu dem Schönsten gehören, was aus jener berühmten Werkstatt hervorging, obschon der Name des Künstlers oder das Zeichen desselben nicht darauf zu entdecken ist. Die Inschrift über dem Relief lautet: *Hoc opus Federico Cardinali Cazmiri filio, qui quinque et triginta annis exactis M. D. III. Martii XIIII. obiit, fratri carissimo divus Sigismundus rex Poloniae pientissimus posuit ab incarnatione Domini M. D. X.* (Nach den Mittheilungen Ferdinands von Quast in Nr. 50 des Stuttg. Kunstblattes 1847.)

1504. Der „Welsersche Hochaltar" von Veit Stoss. Ein sehr beglaubigtes Ueberbleibsel dieses nun zerstreuten Werks ist die bemalte Schnitzgestalt der Maria mit Kind, welche jetzt an der nördlichen Seitenwand im linken Seitenschiffe der Nürnberger Frauenkirche aufgestellt ist. — Der englische Gruss in zwei lebensgrossen Statuen von Adam Kraft an dem Eckhause Nr. 1 c. neben der Sebaldskirche zu Nürnberg. Dies Haus besass ein Gabriel Bronner, der also seinem Engelnamen zulieb die Verkündigung Mariens zum Aussenschmuck seines Hauses wählte.

1504. Denkmal des Erzb. Berthold von Henneberg im Dome zu Mainz. Es ist allda die kolossalste Statue im Mittelschiffe; der Körper zwar etwas verzeichnet, aber tüchtig gearbeitet, das Antlitz körnig und edel, die Hände, zum Theil auch das Gewand etc. untadelhaft.

1505. Das zierlich gearbeitete Herrgottshüttchen (Sakramenthäuschen) in der Steffanskirche zu Eggenburg im Erzherz. Oesterreich. — Das 46 F. hohe Tabernakel zu Schwabach, eins der letzten Werke, wenn nicht das letzte von Adam Kraft, der 1507 im Schwabacher Spitale verstarb.

1505. Merkwürdiger Denkstein im Chore der Schlosskapelle zu Freistadt in Oberösterreich. Immitten kniet ein schlankes Weib mit fliegenden Haaren und langem Gewand, um das sich Reben mit Trauben herumranken. Die Umschrift besagt: *Laster Prager, Erbmarschalch in Kernden, und Anna Fuxin von Fuxperg, seine Hausfrau.* Rechts das Pragersche, links das Fuchsische Wappen. — Steinernes Grabmal für Martin von Redwitz in der Burgkapelle bei Bamberg. — Metallene Denkmale der Domherren Johann Stein v. Ostheim und Eberhard von Rabenstein in der Sepultur des Bamberger Domes.

1505—1506. Grabplatte des Fürstbischofs Georg II. (Marschalk von Ebnet) im Georgenchore des Bamberger Domes, Gusswerk von Peter Vischer. In der fürstbischöflichen Kammerrechnung heisst es darüber: 60 *Fl. gegeben Meister Peter Vischer Rothschmidt zu Nürnberg von Bischof Jorgen seligen Messingen Guss- oder Grabstein zu machen, der ihn durch Linhart Helt also zu machen angedingt und aus Befehl meines gnäd. Herrn zu zalen geschafft ist.* Vergl. Josef Heilers Beschreibung der bischöfl. Grabdenkmäler in der Domk. zu Bamberg (Nürnberg 1827), wo diese Platte nebst denen der Bischöfe Heinrich Gross v. Trockau und Veit v. Pommersfelden abgebildet ist.

1506. Gut gearbeiteter Grabstein des Wolfgang Haidelberger im Kirchlein des Marktes Dross im Erzh. Oesterr. — Die sogen. Levitenstühle links vom Hochaltar in

der Kirche zu Ennetach im Sigmaringischen. Diese schönen Chorstühle sind laut Inschrift von Jörg Sürlin dem Jü.

1507 starb, 71 Jahre alt, der Münzmeister und Graveur Bernard Behem zu Hall in Tirol. Derselbe prägte unter Erzherzog Siegmund die ersten Thaler mit dessen Bildnisse. — In dems. J. starb, 77 Jahre alt, der grosse Nürnberger Bildhauer Adam Kraft im Hospitale zu Schwabach.

1507. Die aus 15 lebensgrossen sandsteinenen Rundfiguren bestehende Grablegung in der Holzschuherschen Begräbnisskapelle auf dem Johanniskirchhofe zu Nürnberg, angeblich das letzte Werk Adam Krafts, jedenfalls aus der Kraftschen Schule. Der Heiland wird vom bärtigen Josef v. Arimathia (Krafts Bildniss) und von Nikodemus sorgfältig ins Grab gelegt, indess die trauernde Mutter im Nonnenschleier die Hände faltet und Magdalene zu des Hingeschiedenen Füssen kniet; neben ihnen Johannes und die klagenden Frauen in anmuthigster Naturbildung, im Gegensatz gegen den Knecht mit den drei Nägeln und gegen die drei am Fusse des Sargs schlafenden, etwas kleinern Kriegsknechte.

1507. Das heilige Grab, schöne Schnitzarbeit im architektonischen Style des 15. Jahrh. in der Sakristei der Zwickauer Frauenkirche. Stifter dieses Werks war der um Zwickau hochverdiente Martin Römer. — Das achtseitige, sehr geschmackvoll verzierte Weihwasserbecken im Ulmer Münster.

1507 — 1510. Die Tumba des Grafen Herrmann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth in der Stiftskirche zu Römhild, ein dem Peter Vischer zugeschriebenes Erzwerk.

1507 — 1519. Das Grabmal St. Sebalds in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg, das grösste Gusswerk, welches aus Peter Vischers Werkstatt hervorgegangen ist. Es bildet gleichsam eine Kapelle, in deren Mitte der mit Silberblech überzogene eichene Sarg vom J. 1397 steht, welcher die Gebeine des Heiligen enthält. Die Höhe des Grabmals beträgt 15 Fuss, die Länge 8 Fuss 7 Zoll, die Breite 4 Fuss 8 Zoll. Das Ganze ruht auf vier Delfinen und zwölf Schnecken, durch welche ein ruhiges sanftes Tragen versinnbildet wird, wobei man nur nicht an die Tragkraft dieser Geschöpfe denken darf, die freilich in keinem Verhältniss zur Schwere des Monuments steht. Acht Säulen tragen das Gewölbe, auf dem sich drei Thürmchen und Zinnen erheben, deren mittlere und höchste mit dem Kristkinde gekrönt ist. Die zwölf Apostel, 1 Fuss 11 Zoll hoch, umstehen an den Säulen das Grabmal, gegen Morgen Petrus und Andreas, gegen Mittag Paulus, Philippus, Jacobus und Johannes, gegen Abend Thaddäus und Matthias, gegen Mitternacht Matthäus, Thomas, Bartholomäus und Simon. Ueber den Aposteln befinden sich die zwölf Figürchen der Profeten, welche die Pfeiler krönen; sonst sind noch 72 Figuren angebracht, darunter selbst mythische mit allegorischer Bedeutung. Am reichverzierten Untersatze, worauf des Heiligen Sarg steht, befinden sich vier Bildwerke, welche Scenen aus Sebalds wunderthätigem Leben vorführen. Gegen Abend am Untersatze steht St. Sebald und gegen Morgen der Meister Peter Vischer, welcher Bunzen und Treibhammer in den Händen hält. Dies 120 Zentner Metall enthaltende, durch seinen Bildschmuck weltberühmte Erzwerk ist auf Veranlassung Sebald Schreiers, eines um Nürnberg vielfach verdienten Bürgers, durch freiwillige Beiträge der Bürgerschaft zu Stande gekommen. Das dafür zusammengebrachte Geld belief sich auf 26,400 Gulden. Am Sockel dieses schönsten Denkmals, welches Nürnberg aus der Zeit seiner Kunstblüte besitzt, liest man die Urkunde: *Petter Vischer, Burger zv Nurmberg, machet das werk mit seinen sunnen. vnd ward folbracht im jar* 1519 *vnd ist allein Got dem Allmechtigen zv lob vnd Sanct Sebolt dem Himelfursten zv Eren mit hilff frumer leut von dem allmussen bezalt.* Weltbekannt sind durch Nachbildungen aller Art die in Ausdruck, Zeichnung und Draperie gleich bewundernswerthen Apostelfiguren dieses Monuments. In ihnen ist eine ausserordentliche Feinheit künstlerischer Gefühlsstufen entwickelt und überhaupt zeigt sich in der ganzen Auffassung und fleissigen Durchbildung wahrhaft, was man im edelsten Sinne Styl nennt. So schön, so stylistisch edel aber auch diese und andre Rundfiguren des Erzdenkmals sind, so scheinen sie doch noch von den freilich weniger in die Augen fallenden Flachbildern überboten zu werden, welche an beiden Langseiten des Untersatzes vier Wunder des Heiligen veranschaulichen. Hier zeigt sich der Künstler in seiner grössten Stärke, denn diese wunderscenischen Bildwerke sind ausgezeichnet in der plastischen Anordnung, höchst stylgemäss in der Reliefbehandlung und voll Lebendigkeit in der Darstellung der für einen starken Kindsglauben berechneten Legende. Die Einzelschönheiten des Monuments müssen uns freilich trösten über das nicht durchweg erfreuliche Ganze, in welchem schon italischer Einfluss sehr bemerklich hervortritt. Wie misslich eine Vermischung des Germanismus mit der Novantike ist, zeigt sich recht deutlich an

diesem im Einzelnen so gediegenen Denkmale, denn das Bauliche desselben ist zwitterhaft und wie alles Zwitterhafte unästhetisch, während der bildnerische Schmuck durch die Vergesellschaftung der Apostel und Profeten mit Figuren aus dem klassischen Mythenkreise die Gedanken des Betrachters verwirrt. Die vielen der Allegorie dienenden Figürchen werden insofern, als sie an sich schön sind, noch gern in den Kauf genommen, aber wahre Freudenverderber sind die hässlichen drei Kuppeln des nichtssagenden Grabhimmels, der ausserordentlich empfinden lässt, welcher Abbruch dem Ganzen durch die Nichtausführung der von Veit Stoss projektirten Bekrönung geschehen ist. Von den fünf Söhnen Peter Vischers, welche alle am Sebaldsgrabe Mitarbeiter waren, wird der in Italien gewesene Hermann (der älteste Sohn, der zur Unterscheidung vom Grossvater als Hermann Vischer der Jüngere zu bezeichnen ist) sehr bedeutend auf das Werk eingewirkt haben. So erklärt sich hier sehr natürlich das sonst für den alten Vischer sehr sonderbare Durcheinanderwerfen von Gothik und Renaissance. Eine Hauptansicht des Sebaldgrabes hat man in grossem Stiche von *Reindel*. Stiche der Bildwerke von *Dems.* und von *Friedr. Wagner*.

Um 1508 das Denkmal der Frau Anna Eitlin an der Kirche zu Heidingsfeld bei Würzburg, eine sehr erhobene Arbeit in Sandstein von Tilmann Riemenschneider, vorstellend die Betraurung Kristi durch Maria, Johannes und Magdalena. Dies Hochwerk ist sehr fein durchgebildet und ergreifend im Ausdruck der Köpfe. (Abgeb. findet man es in K. Beckers 1849 ersch. Werke über gen. Künstler.)

1508. Denkmal des Erzbischofs J. v. Liebenstein im Dome zu Mainz. Die Statue kräftig gemeiselt, die kleinen Figuren zur Seite sehr fleissig, die Anordnung schön. — Der grosse Schwabacher Altar, aus Michel Wolgemuts Werkstatt. Die Mitte des Innern zeigt in sehr reich bemaltem und vergoldetem Schnitzwerke Kristus und Marien als Thronende, über deren Haupte ein Engel eine Krone, zwei andre einen Goldteppich halten; zu den Seiten Johannes der Täufer und St. Martin. Oben drei Schirmdächer in reichster und manierirtester Gothik jener Zeit. Die Innerseite der Flügel enthält in erhabener Arbeit die Anbetung der Hirten, die Ausgiessung des heil. Geistes, die Auferstehung Kristi und den Tod Mariens; im Innern der Altarstaffel das Abendmahl. — Silberne Monstranz mit schöner Filigranarbeit in der Leonhardskirche des Marktes Matzen im Erzh. Oesterreich.

1508—1529 blühte Steffan Godl als Giesskünstler zu Mühlen in Tirol.

1509. In einer Krakauer Urkunde aus diesem Jahre kommt ein Stanislaus Stoss zum Vorschein, welcher der ältere Sohn des berühmten Veit Stoss war und auch die Kunst des Vaters übte. In den Jahren 1515 und 1527 erscheint er unter dem Namen Stenczel Schnyczer als Altmeister der Malerzunft zu Krakau.

1509. Kristus mit den Schächern, dabei Maria, Johannes und Magdalena, ein beachtenswerthes (für den Schöffen Jakob Heller und dessen Frau ausgeführtes) Steinwerk auf dem Domkirchhofe zu Frankfurt am M. Die Gruppe besteht aus freien Statuen, die gut und würdig behandelt sind. — Die zwei grossen Sitzreihen links und rechts dem Chore in der Kirche zu Ennetach bei Mengen, geschnitzt von Jörg Sürlin, in jüngster Zeit leider weiss angestrichen.

1509. Eine 25 Dukaten schwere Goldmünze des Kaisers Max, geprägt bei Gelegenheit des Krieges gegen Venedig. Die Vorderseite zeigt den Kaiser zu Pferd mit der Krone auf dem Haupte und der Reichsfahne in der Rechten. Auf der Rossdecke steht: *Halt Mas in Allen Ding*. Die Rückseite zeigt den doppelköpfigen Adler des deutschen Reichs mit dem Bindenschilde von Oesterreich auf der Brust, umgeben von den Wappen Ungarns, Oesterreichs etc., im innern Kreise acht, im äussern neunzehn Wappenschilde.

Um 1510 das Altarschnitzwerk in der heil. Geistkirche zu Kolberg. — Die Bildwerke der sogen. goldenen Pforte der Annenkirche zu Annaberg. Gut und selbst grossartig in der Erfindung, sorgfältig in der Ausführung.

1510. Das sandsteinene Ciborium im Dome zu Fürstenwalde. Vergl. den Stadtartikel. — Schönes Standbild Heinrichs von Alberg in der Annakapelle der Schottenklosterkirche zu Regensburg. — Halberhoben in Marmor gearbeitete Rittergestalt des Martin Neudegk im schönen Kirchlein des alten Schlosses Pottschach in Niederösterreich. — Metallene Denkmale der Domherren Krist. v. Thünfeld, Eberh. v. Redwitz und Matth. v. Schaumberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Der brillant geschnitzte Kanzeldeckel im Münster zu Ulm, von Sürlin d. Jü.

1510. Schnittbildwerke Albrecht Dürers. 1) Im britischen Museum zu London (im Kabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen) ein überaus kunstreich in Speckstein geschnittnes Hochrelief, darstellend die Geburt des Täufers. Die Wöchnerin Elisabeth liegt in ihrem stattlichen Bette, das die Mitte des Raumes einnimmt; zur Linken (vom Standpunkte des Beschauers genommen) steht eine Frau,

welche ihr Suppe reicht, und zur Rechten ein Mann im Gespräche mit ihr, der an den Fingern wol die Jahre ihres Alters abzuzählen scheint. Dieser Theil der Darstellung bildet den Hintergrund und ist sehr flach gehalten. Vorn sitzt der alte Zacharias mit einer Tafel in der Hand, um zu schreiben, indem eine Frau mit dem neu gebornen Kinde zu ihm tritt und zu fragen scheint, welchen Namen es erhalten solle. Am Rande rechts hinter dem alten würdigen Vater steht ein Greis mit einem über Kopf geworfnen Gewande und sieht ihm aufmerksam zu; ein junger Mann neben ihm scheint dagegen zu lachen. Diese Figuren sind sehr hoch gehalten und erscheinen fast freistehend, sowie auch ein links liegendes Bologneserhündchen und daneben etliche Bücher und ein Täflein mit Dürers Künstlerzeichen und dem Datum 1510. Dies wie ein Gemälde behandelte Relief ist von bewundernswürdiger ins Kleinste gehender Vollendung und die Köpfe sind von einer Wahrheit und einem Ausdrucke, wie man es nur vom Talente des Dürer erwarten kann. Es hat 7½ Zoll Höhe bei 5½ Zoll Breite (nach englischem Maas). — 2) Ein Hochrelief mit der Predigt des Täufers von ganz ähnlicher Arbeit und derselben Grösse, wol ein Gegenstück des Ebenbeschriebenen, im Museum zu Braunschweig. Der predigende Johannes steht links auf einem Felsen; vor ihm sitzt eine Frau mit einem vor ihm stehenden Kinde, rechts ein geharnischter Mann mit hohem Federbusche. Diese beiden Figuren sind sehr hervortretend, so auch in der Mitte eine Mutter, welche ihr Kind stillt. Im Hintergrunde mehre sehr schöne Köpfe, die, wie auch die Landschaft, sehr flach gehalten sind. — 3) Aus Buchs geschnitzte Rundfigur einer Nürnbergerin im gräflichen Museum zu Schloss Breitensee in Unterösterreich.

1510. Der Bischofstuhl im Dome zu Halberstadt, mit einem erzenen Adler, der aus Vischers Werkstatt herrühren soll. — Die Kirchenstühle in der Kapelle zu Kiderich, beschafft von Eberhard Sallkener aus Abensperg.

1511. Ungemein leicht und geistreich gearbeitete Medaille mit dem Bildnisse Hermann Vischers des Jü.

1511—17. Der ehemalige Hauptaltar der Pfarrkirche zu Danzig mit Schnitzwerken und Gemälden von Meister Michael aus Augsburg. Dies jetzt nur verstümmelt vorhandene Prachtwerk verräth in Schnitzerei und Malerei einen gewandten Meister in der Art der Kunstausübung, wie sie damals in Nürnberg und Augsburg unter Dürer und Burgkmair gehandhabt wurde. Dass aber Meister Michael nur eine beschränkte Erfindungsgabe hatte, ergibt sich hier aus der häufigen Benutzung Dürerscher Compositionen.

1511—25. Das tüchtig gearbeitete Weihbrotgehäus in der Hauptkirche zu Nördlingen, im Architektonischen von Steffan Weyrer, im Bildnerischen von Ulrich Kreitz.

1512. Die Chorstühle in der Kirche zu Geisslingen, geschnitzt vom jüngern Sürlin.

1512—18. In diese Zeit fällt der nicht unverdienstliche, aber eine schon stumpfere Technik zeigende Taufstein der Kirche zu Magstatt, in welchem einst Kepler getauft wurde. In sieben Seiten sieht man die sieben Sakramente, in der achten das würtembergische Wappen.

1513 wurden zwei Hauptwerke deutscher Bildhauerkunst vollendet: das 1497 begonnene Grabdenkmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Steffansmünster (von Niklas Lerch aus Strassburg) und das 1499 angefangene Grabdenkmal Kaiser Heinreichs II. im Bamberger Dome (von Riemenschneider aus Osterode).

1513. Die eherne Gedächtnisstafel des Kirchenprobstes Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Sie ist aus der Vischerschen Werkstatt hervorgegangen und zeigt den Verewigten knieend im Gebete vor einem Kristkreuze. Dies theilweis vortreffliche, theilweis minder gute Werk zeigt deutlich italischen Einfluss und wird wol mit auf Hermann Vischers des Jü. Rechnung kommen. Ein Monogramm ist daran nicht zu finden. — Die fünf Flachbilder aus dem Marienleben am Chörlein (Erker) des Sebalder Pfarrhofes. Abgeb. auf Pl. 17 des „Altdeutschen Musterbuchs." — Schön geschnitztes Holztäflein von Albrecht Dürer, die Himmelskönigin darstellend, in der Boisserée'schen Samml. zu München. (Abgebildet im Art. *Dürer*. B. III. S. 185.) — Lebensgross in Holz geschnitzte und bemalte Figur des heil. Alexius von nicht schlechter Arbeit hinter einem Thorflügel des Schlosses Erbach in Oberschwaben. Dieselbe ist laut Beischrift von M. B. Loscher.

1513—35. In diesem Zeitraume gossen die aus Mühlen bei Innsbrück gebürtigen Bildgiesser Steffan, Melchior und Bernhard Godl einen Theil der Bronzestatuen, welche den Marmorsarg Kaiser Maxens im Dome zu Innsbruck umgeben.

1514 führte Adolf Dowher zu Augsburg eine Schnitztafel für einen Altar der dasigen Ulrichskirche aus.

1514. Schöner Grabstein des Erzbischofs Uriel v. Gemmingen im Dome zu Mainz. — Epitaf der Herzogin Anna von Holstein in der Kirche zu Bordesholm, angeblich ein Gusswerk aus Vischers Werkstatt. — Erzene Denktafeln der Domherren Leonhard v. Egloffstein, Jakob v. Rüssenbach und Georg v. Schaumberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Erzenes Grabdenkmal des Bischofs Thilo von Trotha im Dome zu Merseburg. — In Speckstein geschnittnes Medaillon von Dürer, das Profilbildniss eines mit Stulpkappe bedeckten Mannes, in der Kunstkammer zu Berlin.

1514—26. Dieser Zeit entstammt die Kanzel im Dome zu Merseburg.

1515. Die schöne Grabplatte des Domdechanten Georg von Stibar in der Domsepultur zu Bamberg, bezeichnet mit *H. K.* und einem Krebse, also ein Gussmerk des Bamberger Erzkünstlers *Hans Krebs*. — Ein Altarschrein mit Schnitzwerken und Gemälden, welcher der „Kalkarer Schule" anzugehören scheint, in der Reinholdskapelle zu Danzig. Sein Inures zeigt ein vergoldetes Schnitzwerk von zehn Tafeln mit Darstellungen aus dem Marienleben und mit vier stehenden Sibyllen. Das Ganze krönt die fast lebensgrosse, in einem Tabernakel stehende Figur des heil. Reinhold, welcher in der Linken einen Speer trägt und mit der Rechten ein Schwert mit dem Haupte des überwundenen Königs Karlmann hält. Die Schnitzarbeit ist sehr schön in der niederdeutschen Weise. Die Köpfe der etwas kurzen Figuren sind höchst ausdrucksvoll, die Gewänder von einfachem Faltenwurfe. — Die bemalten hölzernen Standbilder des kolossalen Kristof, des Apostels Jakobus, des Drachenerlegers Georg und darunter die der Könige Reinhold und Sigismund in der Halle des Danziger Artushofes. — Das Bild der heil. Anna hinter dem Rathhause zu Freiberg im Erzgebirge. — Chorgestühl mit schönem Rosettenschmuck in der Klarenkirche (jetzigen Mauthhalle) zu Nürnberg. Dies Gestühl hat die Aebtissin Caritas Pirkheimer schnitzen lassen. — Grabstatue des Canonicus Lutern in der Stiftskirche zu Oberwesel aus Stein gearbeitet, sehr lebensvoll. — Silberne Monstranz zu Prigglitz in Niederösterreich, ein Meisterstück der Goldschmiedekunst. — Zierlicher Bleibrunnen im österr. Marktflecken St. Wolfgang (im Traunkreise).

1515—21. Das reiche geschnitzte Altarwerk mit der Passion im Dome zu Schleswig. Dieses grosse Meisterstück ist der Gipfel der mittelalterlichen Plastik diesseits der Alpen und übertrifft an Reichthum der Erfindung, an Fülle des Lebens, was Peter Vischer und Adam Kraft in Erz und Stein geleistet haben. Eine Beschreibung dieses Altars würde ermüden, ohne einen Schimmer von dem zu geben, woran das Auge sich nicht satt sehen kann. Die Schönheit der Figuren, wovon die vordern ganz hervortreten und die hintern Hautrelief sind, die Zartheit der Ornamente, welche sich um jede Abtheilung ranken, das schöne Ebenmaas alles Einzelnen zum Ganzen, die Mannichfaltigkeit und der Reichthum ohne Verwirrung, ohne Ueberladung, zeugt von Fantasie und gleich starker Besonnenheit, die man künstlerische Weisheit nennen könnte. So vortrefflich Alles an diesem Meisterwerke ist, so bot doch ein und der andre Gegenstand dem Meister besondere Gelegenheit dar, seinen Sinn für Schönheit der Formen darzulegen. Als Beispiel davon kann der römische Söldner angeführt werden, der uns den Rücken zuwendet und vor dem händewaschenden Pilatus steht. Die Geisslung sogar wusste der Künstler so edel darzustellen, dass selbst in dem Widrigen der Handlung die Schönheit der Gestaltng nicht unterging. Kristus, der sich aus dem Grabe erhebt, zwischen den schlafenden Wächtern, hat etwas Mysteriöses, Ehrfurchteinflössendes, und Kristus am Kreuze erscheint als Sieger über Schmerz und Tod. Die jeder individuell entfalteten gesunden Menschengestalt zugrundliegende eingeborene hohe Schönheit, die weder das missverstandene, die Natur verleugnende, alles Karakteristische verlöschende Kunstideal, noch jene niedere Natürlichkeit ist, welche das Specifische an jedem Einzelnen noch karikirt hervorhebt, stellte der grosse Künstler in dem von der Sünde erlösten Menschenpaare auf das Vollkommenste vor Augen. — Die Proportionen verhalten sich im Durchschnitte zu sieben Kopflängen. Die Gewandung ist tief gefaltet, meist fliessend und selbst, wo sie in den Gelenken scharf gebrochen ist, doch nicht geknittert. Die Juden sind sämmtlich orientalisch gekleidet, dahingegen haben die Jünger, Freunde und Angehörigen des Heilands idealische Tracht und weitgefaltete Gewänder. Die Römer tragen knappanliegende kurze Westen mit Bauschärmeln und enge Beinkleider, aber keine aufgeschlitzte Aermel noch dergleichen Beinkleider, wie solche im Anfang des 16. Jahrh. Mode waren, aber auch keine Schuhe mit spitzen Schnäbeln, welche gegen das Ende des 15. Jahrh. getragen wurden, so dass sich aus der Kleidung nicht die Zeit der Entstehung dieses Kunstwerks bestimmen lässt. — Welcher hohe Werth auf diese Schnitzarbeit von jeher gelegt wurde, geht daraus hervor, dass das Holz keinen Anstrich bekam. — Folgende kurze Angabe möge dienen, sich

einen Begriff von der Grösse der Arbeit zu machen. Dieses Schnitzwerk ist 47 Fuss hoch und 23 Fuss breit. Ausser unzähligen kleinern und grössern Figuren, unter welchen das Madonnenbild beinahe Lebensgrösse hat, sind in 22 Abtheilungen, in meistens freistehenden Gestalten, folgende Gegenstände dargestellt: Zuoberst Kristus am Kreuz und darunter Kristus als Weltrichter. Die Himmelfahrt Kristi. Adam und Eva. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. Die Gefangennehmung Kristi. Kristus vor Kaifas. Die Geisselung. Die Abnahme vom Kreuz. Mariä und der Freunde Kristi Trauer am Grabe. Grablegung. Dornenkrönung. Verspottung. Kristus vor Pilatus. Kristi Höllenfahrt. Auferstehung. Unglaube des Thomas. Abraham, welchem Melchisedeck mit Brot und Wein entgegenkommt. Das Abendmahl. Das Liebemahl der ersten Kristen. Die Feier des Osterlammes. Immitten des Altares als grösste Gruppe die Kreuzigung. Man will wissen, dass in der Gruppe Abraham und Melchisedeck der Statthalter von Schleswig, Johann Rantzau, und der Abt Albert zu Kloster Bordesholm dargestellt seien. Im Gefolge des Abraham will man den Künstler und seine Gesellen sehen. Am Fusse des Altars steht die Inschrift: *Opus hoc insigne confectum est anno incarnationis domini* 1521 *ad Dei honorem.* Die Buchstaben haben eine weit ältere (verzierte) Form, als im ersten Viertel des 16. Jahrh. üblich war, denn zu Inschriften bediente man sich um 1521 der grossen lateinischen oder solcher Buchstaben, welche denen in gedruckten deutschen Büchern ähnlich waren. (Unter den von *Kristian August Böhndel* 1833 herausgegebnen Lithografien, welche diesen Altar und einzelne Theile desselben wiedergeben, befindet sich auch eine Abzeichnung dieser Inschrift.) Ursprünglich war das grosse Meisterwerk in der Klosterkirche zu Bordesholm aufgestellt, von wo es am 28. Januar 1666 nach Schleswig gebracht wurde. Leider schweigt die Inschrift über den Meister dieses erstaunenswürdigen Werkes. Zum Glück erfahren wir aus den *Monumentis ineditis rerum germanicarum*, dass der Künstler Hans Brüggemann aus Husum geheissen und mit seinen Gesellen sieben Jahre an diesem Altare gearbeitet habe. Ferner hat derselbe Meister einen Altar für Segeberg (Siegesberg), ein schönes Sakramenthäuslein für Husum und mit seinem Gehilfen (dessen Name aber nicht genannt wird) den Altar für Brügge und Neukloster geschaffen. Vergl. *Fiorillo* in dessen „Gesch. der zeichn. Künste in Deutschland.“ Der Name Brüggemann deutet auf Brügge in den Niederlanden hin, und vielleicht bildete sich dort der Künstler aus, so dass sein Familienname dadurch vergessen wurde. Vielleicht war er aber auch aus Brügge und erhielt zu Husum das Bürgerrecht. Die ausserordentliche Bedeutung des Meisters fordert zur Nachforschung auf, wann und wo er geboren und wer sein Lehrer gewesen. Im Werke selbst finden sich Merkmale genug zu der Folgerung, dass Brüggemann seine künstlerische Bildung in den Niederlanden empfangen.

Ausserdem bewahrt der Schleswiger Dom einen grossen in Holz geschnitzten Kristof, den man in Erwägung der sehr schwierigen Ausschnitzung einer so grossen Gestalt sehr bewundern muss, denn selbst bei dem kolossalen Maase hat er nichts Schwerfälliges oder Ungeschicktes. Wer weiss, ob er nicht auch von dem Meister abstammt, der jenen Altar für die Bordesholmer Kirche schnitzte.

1515—47. In diese Zeit fällt die goldschmiedliche Arbeit am kurfürstlichen Schwerte im Domschatze zu Köln. Griff und Scheide desselben, letztre mit durchbrochenem Laubgeflechte auf rothsammetnem Grunde, sind ein Meisterwerk stylgemässer Behandlung.

1516. Denkmal Johanns von Trittheim, des berühmten Geschichtforschers, im Neumünster zu Würzburg, ein grossartig behandeltes Flachbildwerk von Tilm. Riemenschneider. — Geschnitztes Holztäflein von Dürers Hand im Besitze Boisserée's zu München. Die Darstellung zeigt dieselbe Madonna, welche der Meister im nämlichen Jahre in Kupfer gestochen hat.

1517. Metallene Denkplatte für den Domherrn Wilhelm Schenk von Limburg in der Domsepultur zu Bamberg. — Gestühlwerk im Chore der Stiftskirche zu Herrenberg in Schwaben, geschnitzt von Heinrich Schickhart dem Aeltern, der aus Singen gebürtig und Bürger zu Herrenberg war.

1518. Der vier Fuss hohe, achteckige, in reicher Spitzbogen-Architektur die tüchtig gearbeiteten Brustbilder von Moses, Josef, Josua, Jonas, Jeremias, Jesajas, Salomo und David enthaltende Taufstein der Kirche zu Urach. Auf dem Rande steht: *Anno Virginei Partus* 1518 *pridie Kalendas Majas per me Christophorum Statovarium Civem Uracensem.* Wol von demselben Meister ist die interessante Kanzel daselbst, welche in fünf Nischen die vier Kirchenväter und den Kanzler Gerson und an den die Nischen trennenden Pfeilern zwei Bischöfe, einen Papst und einen Mönch auf Konsolen mit den Evangelistensymbolen aufweist.

1518. Der berühmte englische Gruss von Veit Stoss in der Lorenzkirche

zu Nürnberg. Dies bemalte Schnitzwerk hat folgende Anordnung: die betende Maria und der verkündende Engel sind freistehende überlebensgrosse Rundbilder, die ein ebenfalls frei herausgeschnitzter Rosenkranz rahmenartig umspannt; über dem Kranze Gottvater mit Krone und Zepter, segnend, zwischen zwei Engeln; unter dem Kranze die Schlange der Eva mit dem Apfel, welche (als Bild der Erbsünde) durch das Ave besiegt wird, womit der Engel der Verkündung die Maria begrüsst. Am Kranze selbst die sieben Freuden Mariens in ebensovielen runden Flachbildern, welche zu dem Schönsten gehören, was von Veit Stoss bekannt ist. Reizend ist die fromme Anmuth und zarte Weiblichkeit der Marie, wie überhaupt der weiblichen Figuren dieses Bildners; dagegen ist nicht zu verkennen, dass im Engelsgrusse, nicht in den Flachbildern, sich schon eine gewisse Angewöhnung der Behandlung darthut, die in den ziemlich gleichmässig geschwungenen Linien der Köpfe, namentlich aber in den übermässig gebrochnen Falten der Gewandungen unangenehm auffällt, während Stossens frühere Schnitzereien, dieser Manier gegenüber, einen wirklich reinen schönen Styl haben. Besteller dieses ausgezeichneten Kunstwerkes war Anton Tucher, der dafür die Summe von 593 Gulden gezahlt hat. Abgebildet findet man es im *Nürnberger Gedenkbuch von J. G. Wolff*, auf Tafel 52. Die Freudenbilder in den Runden des Rosenkranzes stimmen merkwürdig überein mit einem höchst edeln Schnitzbilde der „Marienkrönung", welches in der Kaiserkapelle der Nürnberger Burg aufgehängt ist. Wäre dies Krönungsbild, das offenbar die Nachbildung eines Schongauerschen Kupferstichs ist, ebenso sicher von V. Stoss wie besagte Freudenbilder, so läge einer der bedeutendsten Einflüsse auf die Kunst des deutschpolnischen Schnitzmeisters ganz offen zu Tage. (Vergl. *Rettbergs Nürnb. Br.* S. 116.)

1518. Chorstühle der Dionysiuskirche zu Esslingen. — Geschnitztes Altarbild aus dems. Jahre in der Domkirche zu Brandenburg. Die Figuren sind etwas unter Lebensgrösse, stark vergoldet und bemalt. Dies ist eins der erträglichern Werke der mittelalterlichen Bildkunst jener Gegend, wo die Bildschnitzerei und Bildhauerei nicht eben geblüht hat. Die vor dem 16. Jahrh. in Berlin und Brandenburg verfertigten Bildwerke sind zum Davonlaufen; die Werke des 16. Jahrh. daselbst schliessen sich zwar hinsichtlich ihres Kunstwerthes noch hart den vorigen an, sind aber minder roh und zeigen doch Spuren von mehr technischer Fertigkeit und einem Fortschreiten zur Kunst; so finden wir namentlich in jenem Brandenburger Schnitzwerke die Figurenverhältnisse besser beobachtet, die Gewänder schon mehr stylisirt und die eckigen Faltenbrüche vermieden.

1518. Münze des Kaisers Max. Vorderseite mit dem Brustbilde des Kaisers im Harnisch. In der Linken hält er das Zepter, in der Rechten das Schwert. Rückseite mit dem sitzenden Kaiser, vor welchem Franz v. Sickingen kniet und die in Beischrift gegebnen Worte spricht: *armis Mercurium si non praeponas, maxime Caesar, semper eris victor faustaque regna tenens.*

1518—21. Denkmal des gelehrten Bischofs und ausgezeichneten Staatsmannes Georg Schenk von Limburg im Peterschore des Domes zu Bamberg. Es ist aus verschiednen Marmorarten gefertigt und ein sehr fleissiges Werk des geschickten Eichstädter Bildhauers Loy Hering. Der Fürstbischof starb 1522, fast dem selbstbestellten, 1521 aufgestellten Grabmale zulieb.

1519. Marmorne Reliefiafel über dem Grabe der Margaretha von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard, ein Kunstwerk des Loy Hering aus Eichstädt. — Zwei merkwürdige Wandbilder aus Stein im zierlichen Kreuzgange zu Klosterneuburg. — Schnitzwerke des Dominikaners Urban Schumann in der Nikolaikirche zu Röbel im Mecklenburgischen. Vergl. den Jahresbericht des Vereins für Mecklenburg. Gesch. VIII. 110.

1519—20. Im Dome zu Würzburg das in Salzburger Marmor ausgeführte Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra, Werk Tilm. Riemenschneiders, in der Arbeit dem unter 1495 erwähnten Denkmale des Fürstbischofs Rudolf gleichend. Nur hat der Meister, der sonst in Allem am Germanischen festhielt, hier ausnahmsweise in der architektonischen Einfassung wie in den übrigen Nebensachen das Gothische mit der Renaissance vertauscht. (Der Bischof starb 1521, also im Jahre nach der Aufstellung des selbstbestellten Grabmals, wie der Fall ähnlich beim gleichzeitigen Bamberger Bischof Georg eintrat.)

Um 1520 blühte Georg Sesslschreiber als Former und Bildgiesser zu Mühlen in Tirol. Von ihm die ersten Statuen am Maxgrabe zu Innsbruck.

Im J. 1520 starben die Nürnbergischen Künstler Hieronymus Gärtner (namhaft durch Kleinschnitzeleien in Holz) und Sebastian Lindenast (namhaft durch getriebene Arbeiten aus Kupfer).

1520 goss zu Nürnberg Meister Hans v. Köln, der sich eine Zeitlang neben der

Giesserfamilie Vischer behauptete, das schöne Baptisterium der Marienk. zu Salzwedel. 1522 lieferte er das kunstreiche Gitter um dasselbe.

1520. Die hundert Reliefs an der Emporenbrüstung in der Annenkirche zu Annaberg, von den Steinmetzen Theophilus Ehrenfried, Jakob Hellwig und Franz v. Magdeburg gearbeitet und 1522—24 durch Hans von Kalbe und Balthasar Müller fein bemalt und vergoldet. Vergl. den Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 317. — Fünf Bildwerke an der Kanzel ders. Kirche, das Kristkind auf Annens Schoose, wie es zu Marien zurückverlangt, und die vier Kirchenväter. Unten das sehr hübsche, die Anna mit der Jesusmutter enthaltende Wappen der Bergstadt, welches von zwei Bergknappen gehalten wird und unten zwei gekreuzte Hämmer hat. — Steinernes Grabmal für Georg von Schaumberg in der Kapelle der Babenburg bei Bamberg. Dies Denkmal entstand bei Lebzeiten des Genannten, der erst im J. 1527 verstarb. — Guterhaltner Flügelaltar aus Kuffern im Antiquarium des österr. Stiftes Herzogenburg. In der Mitte rund geschnitzt die von St. Niklas und St. Paulus umstandene Barbara. Die innern Flügel stellen in Holzbasrelief die Katharinengeschichte dar. Die Aussenseite der Flügel fehlt. Am Piedestal halten zwei Engel das Schweisstuch.

1520—30. In diese Zeit vielleicht gehört das in der Berliner Kunstkammer aufbewahrte Bildnissmedaillon von sehr vorzüglichem Kunstwerthe, welches die Umschrift führt: *Sophia Ortels iers alters ist* 28. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt; das Gesicht im Profil und den Zügen der Nürnberger Frauen entsprechend, wie sie z. B. Dürer liebt. Den Körper sieht man zur Hälfte von vorn, die Hände unter der Brust zusammengelegt. Das Relief ist ungemein zart und dabei ist das Zurückweichen der entferntern Theile höchst meisterlich beobachtet. Die Haltung äusserst edel gemessen, die Bewegung aufs Zarteste empfunden, die ganze Ausführung der Halbfigur überaus reizend.

1521. Bronzenes Epitaf der Margaretha Tucherin, sonst in der sogen. alten Pfarre zu Regensburg, jetzt im Dome daselbst. Dies Erzwerk mit Peter Vischers Monogramme stellt im Relief den Abschied des Heilands von seiner Mutter vor. Der Geist des grossen Giesskünstlers leuchtet hier mehr aus der schönen Zusammenstellung als aus der Durchführung hervor, welche durch zu starkes Ciseliren ein etwas hartes und handwerkliches Ansehn erhalten hat. — Gedächtnisstafel des Domherrn Henning Göden im Dome zu Erfurt, ebenfalls ein Erzwerk P. Vischers. Es enthält die „Marienkrönung" in fast durchweg höchst vollendeter Arbeit, in welcher sich der germanische Formensinn aufs Grossartigste nach dem Maasstabe der Antike entwickelt zeigt. Wiederholt findet man dies vortreffliche Bildwerk auf einer Denktafel in der Schlosskirche zu Wittenberg. — Bronzene Grabplatte mit den eingravirten Gestalten des Bürgermeisters Tidemann Berk und seiner Gemahlin in der Marienkirche zu Lübeck. Beide Gestalten höchst einfach. Die Umrisse sind sehr stark gehalten und merkwürdigerweise ist zugleich eine schraffirte Schattirung zur Modellirung der Gestalten angewandt, welches Verfahren übrigens bei gravirten Bronzeplatten dieser späteren Zeit nicht ohne Beispiel ist, wie sich z. B. eine andre der Art im Naumburger Dome vorfindet. Buntes Teppichornament und Wappen mit reichen Zierden füllen den Grund hinter und über den Gestalten aus. Die Platte hat eine breite Einfassung, auf der sich in geschwungenen Linien ein Band mit der Inschrift herumzieht. Zwischen den Schattirungen des Bandes bilden sich kleine Felder, in denen besondere Darstellungen kleineren Maasstabes enthalten sind, die verschiedenen Momente des menschlichen Daseins von der Geburt bis zum Tode, in naiver Gemüthlichkeit aufgefasst und durch Spruchbänder mit Reimversen erläutert. Hiedurch erhält die ganze Platte einen sehr eigenthümlichen und reichen Karakter. Ihr unterer Theil, etwa von den Knien der Hauptfiguren abwärts, ist leider abhanden gekommen. (Abbild. dieser Erzplatte s. im 1. Hefte der vom Maler Milde gezeichneten „Denkmäler bildender Kunst in Lübeck.")

1521. Gute Schnitzaltäre der Bergknappschaft und des Münzgewerkes in der Annenkirche zu Annaberg in Sachsen. Beide enthalten Darstellungen aus der Mariensage, Bildwerke mit feinbemalten Gesichtern und goldnen Gewändern. Sehr zierlich ist die Hauptvorstellung der von Engeln verehrten Marie am Münzgewerk-Altare. — Herrlicher Flügelaltar in der Stadtkirche zu Eggenburg im Erzh. Oesterreich, mit Momenten aus der Lebensgeschichte der heil. Elisabeth. Das Mittelstück, Elisabeth von zwei Heiligen umgeben, und über denselben die Krönung Mariens, sind herrlich in Holz geschnitzt; die Flügel trefflich gemalt. — Das vortrefflich in Holz gearbeitete Ebenbild des Fysikers und Mathematikers Georg Tannstetter und seines Söhnchens Kristian im Stifte Melk (in einem mit der obern Bibliothek verbundenen Gange daselbst) mit dem Tannstetterschen Wappen, einem Rade im Schilde, und mit einer

Umschrift in Unzialbuchstaben. — Der Bildschrein im Chore des Münsters zu Ulm, die Maria zwischen vier Heiligen aufweisend. Schnitzer dieses nicht unbedeutenden Werks war wol der in jener Zeit blühende Ulmer Meister Daniel Mouch, dessen Name, beiläufig gesagt, wie der eines Ahnherrn der heutigen Mauchs klingt. — Die von Riemenschneider in Lindenholz geschnitzte Marie mit dem Kinde in der Wallfahrtskapelle auf dem Kirchberge bei Voltach im Würzburgischen. Zwei Engel halten die Krone über dem Haupte der auf der Mondsichel stehenden Himmelskönigin, während andre Engel sie auf verschiednen Instrumenten feiern. In dem sie in Ovalform umgebenden Kranze von rothen und weissen Rosen sind fünf Runde von etwa anderthalb Fuss im Durchmesser angebracht, welche in hocherhobener Arbeit die Verkündung, Heimsuchung, Geburt und Kindanbetung und den Marientod enthalten. Dies vielleicht durch den Veit Stossischen Rosenkranz veranlasste Werk ist eins der anmuthigsten des Würzburger Meisters.

1521. Goldmünze Ludwigs II., Königs in Böhmen, ähnlich dem unter Wladislaus II. (1471 — 1516) geprägten Goldgulden.

1522. Erzenes Flachbild der Abnahme Jesu vom Kreuz in der Egidienkirche zu Nürnberg, ein schön angeordnetes, doch in der Arbeit minder vorzügliches Werk aus der Vischerschen Rothgiesserei.

1523. Der prächtige Lettner (jetzige Orgelbühne) der Kapitolskirche zu Köln, Werk des Steinmetzen Roland. In Nischen mit Baldachinen biblische Reliefs, Medaillons mit Wappen und 22 Statuetten, welche im Style den besten gleichzeitigen Kölner Gemälden entsprechen, jedoch schon einzelne moderne Anklänge wahrnehmen lassen. — Grosses Hochbild der Kreuztragung in einer Nische am Chore zu St. Steffan in Wien, Werk des Konrad Vlauen. — Vortreffliches zartes Weihgebild in Stein, darstellend die Maria mit Engeln nebst dem Stifter des Bildwerks, in der Stiftskirche zu Oberwesel.

1523. In der obern Pfarrkirche zu Bamberg die Schnitzwerkreste von dem Veit Stossischen Altare, welcher vormals der Hochaltar dieser Kirche war. Die Theile dieses grossen Werkes sind an die Wände neben dem Eingange unter der Orgel versetzt worden. Das mittlere Schnitzgebilde, 11 Schuh 9 Zoll hoch, 9 Schuh 11 Zoll breit, stellt die Heilandsgeburt mit den anbetenden Hirten in lebensgrossen, theils ganz, theils halberhoben gearbeiteten Figuren (ohne Bemalung) dar. Die in vier Felder abgetheilten Seitenflügel enthalten Scenen aus dem Leben Jesu und der Maria in halberhobenen Figuren. Das schön behandelte edle Ganze ist durch das beigeschnittene Künstlerzeichen nebst Datum als Werk des Meisters Stoss beglaubigt. — Geschnitzter tabernakelartiger Kronleuchter in der Marienkirche zu Kolberg. Die Bildwerke desselben, namentlich die beiden Hauptfiguren des Täufers und der Maria, sind von schönem würdigen Style.

1523 — 1551 blühte Heinrich Godl als Kunstgiesser zu Innsbruck.

Um 1524 blühte zu Wien der tüchtige Steinmetz Benedikt Kolb.

1524. Die beiden untern Reliefreihen am Thurme der Albrechtsburg zu Meissen. — Das kunstgeschichtlich wichtige Grabmal des Freiherrn Wetzhausen in der Deutschordenskapelle zu Wien.

1525 ward zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge das 2550 Gulden kostende Hochaltarwerk vom Augsburger Meister Adolf Dowher aufgestellt. Die Bildwerke sind sämmtlich aus dem gelblichen Solenhofer Steine gearbeitet und auf einem Grunde von röthlichem Marmor aufgesetzt. Vergl. den Art. *Altdeutsche Kunst*, B. I. S. 316 f.

1525. Das durch seine Bildwerke bedeutsame Portal der Schlosskirche zu Chemnitz. (S. darüber den Stadtartikel.) — Die neckischen Grotesken des Kilianisthurmes zu Heilbronn am Neckar. Vergl. darüber das Stuttgarter Kunstblatt 1827 (Nr. 80, 81) u. 1828 (Nr. 8, 54, 55).

1525. An der linken Chorwand in der Stiftskirche zu Aschaffenburg das etwa sieben Fuss hohe Denkmal des Kardinals und Mainzer Erzbischofs Albrecht v. Brandenburg. Er ist darauf im erzbischöflichen Ornate dargestellt. Ueber dem Untertheile der Gestalt eine Tafel mit Namen, vollständigem Titel und der Sterbezeit des Kardinals, und auf der Einfassung die verschiedenen Wappen desselben. Unten liest man: *Opus petri fischer norimberge* 1525. Das Werk, besonders der Kopf Albrechts, zeigt die höhere Kunstfertigkeit des ältern Vischer und reiht sich würdig an seine übrigen Erzwerke. Da es vor dem Tode des Bedenkmalten entstanden ist, so mussten in der Inschrift die Data der Sterbezeit, der Regierungszeit und des Alters beim Gusse des Werks offengelassen werden. Nach Albrechts Ableben wurden diese Angaben mittels Meisels hinzugefügt. Dies Denkmal bezeichnet jedoch nicht die Grabstätte Albrechts, denn derselbe ist im Dome zu Mainz beigesetzt.

1525. Schnitzaltar von Hinrick Stavoer in der Dionysiuskirche zu Engern

in Westfalen. — Grosses Hochbild auf dem Marienaltare der Abteikirche zu Zwettel in Unterösterreich, eins der schönsten und seltensten Werke der Holzschnitzkunst, woran Andreas Morgenstern aus Budweis gearbeitet hat.

1525. Letztes Werk Tilmann Riemenschneiders: das aus zehn 4 Fuss hohen Figuren bestehende sandsteinene Hochrelief der Betraurung Kristi in der Dorfkirche zu Maidbrunn bei Würzburg. Dies Vesperbild ist eine der trefflichsten und gefühltesten Darstellungen deutscher Plastik jener Zeit. Der Nikodemus trägt die Züge des Künstlers. Zwei Engel in der Luft sind in seltner alterthümlicher Weise ganz befiedert gebildet.

Riemenschneider war aus Osterode am Harz gebürtig, kam 1483 als Bildschnitzergesell nach Würzburg und erlangte hier Meisterrecht und Indigenat durch Verheirathung mit der Wittwe des Goldschmieds Ewald Schmitt. Im J. 1495 bewohnte er bereits als ansässiger Bürger von Würzburg den Hof Wolfmannszichlein, der neuerdings vom Würzburger histor. Vereine mit einer darauf bezüglichen Gedenktafel versehn worden ist. Die Frau, durch welche R. sein Glück in Würzburg gemacht, starb 1501; ob sie oder ein zweites Weib den Jörg Riemenschneider geboren hat, den man als Sohn des Bildhauers genannt findet, bleibt uns dunkel, doch spricht der Umstand, dass der Meister jene Frau um 30 Jahre überlebte, für eine Andere. Tilmann R. erwarb sich das Vertrauen der Würzburger Bürgerschaft in einem solchen Grade, dass er bis zur höchsten städtischen Würde aufstieg, indem er 1520 zum Bürgermeister gewählt ward. Während des Bauernkrieges führte er mit Konrad Oechsner dem bischöflichen Statthalter Heinz v. Fleuches eine Schar von 200 bewaffneten Bürgern auf dem Markte zur Musterung vor. Später ward er als eifriger Kämpfer für religiöse und politische Freiheit auf bischöflichen Betrieb aus dem Rathe entfernt; darauf scheint er bis zu seinem am 8. Juli 1531 erfolgten Tode ganz zurückgezogen gelebt zu haben.

Aus den Werken dieses ausgezeichneten Meisters erhellt deutlich, wie er seine künstlerische Ausbildung in Oberdeutschland empfangen hat. Die auffallende Verwandtschaft mit Martin Schongauer, sowol in den Formen als im Schönheitssinne, ganz besonders aber in dem tiefen und edlen Gefühle, lässt vermuthen, dass er als fahrender Gesell sich längere Zeit in Schwaben aufgehalten haben mag. Dafür spricht auch die Aehnlichkeit mit so manchen schwäbischen Bildhauereien, wie mit den an den Altarschreinen des Fritz Herlin zu Rothenburg und Nördlingen befindlichen Schnitzwerken, die einen sehr entschiedenen Einfluss der Eyckschen Schule verrathen. Im Vergleich zu dem grossen Nürnberger Bildner Adam Kraft hält der um etwas jüngere Riemenschneider im Ganzen noch die Kunstform des 15. Jahrh. fest und erscheint daher etwas alterthümlicher, während der um etwas ältere Kraft (der hochbetagt 1507 verstarb) zu völligern Formen und zur ganzen Kunstweise des 16. Jahrh. neigt und daher den Eindruck eines etwas neueren Meisters macht.

1526. Das grosse Kristkreuz mit Maria und Johannes in St. Sebald zu Nürnberg, geschnitzt von V. Stoss, der damals bereits ein Greis von 79 Jahren war und doch noch im Heilandshaupte ein Meisterwerk von Ausdruck geschaffen hat. Früher stand dies Werk vor dem Sebaldsgrabe, jetzt ist es auf dem neuen Hauptaltare errichtet. Nach 1526 ist kein sicheres Werk mehr von Stoss bekannt. Bald danach muss seine Erblindung eingetreten sein; übrigens lebte er noch bis 1533.

1526. Der grosse Altarschrein im Steffansmünster zu Breisach. Immitten die Marienkrönung, ein reiches Schnitzbildwerk mit überlebensgrossen Figuren, in der Composition dem Gemälde des Baldung Grün im Freiburger Münster verwandt. Ein Englein hält ein Täflein mit dem Künstlerzeichen *H. L.*, und auf dem Psalter eines andern Engleins steht das Datum 1526. Die beiden Flügel von ansehnlicher Tiefe haben gleichfalls Schnitzwerke; im linken befinden sich die etwas überlebensgrossen Standbilder des Gervasius und Protasius, der Schutzheiligen Breisachs, und im rechten Flügel die des heil. Steffan und des heil. Lorenz. Unter der mittlern Vorstellung die vier Evangelisten und zu ihren Seiten zwei Gemälde (Ecce homo und Mater dolorosa). Oben auf dem Schreine fünf Aufsätze im Geschmacke der Spätgothik, wovon der mittlere bis zur Gewölbdecke reicht, sich wie eine im Wachsthum gehemmte Pflanze dort vorwärts neigend. Die vier andern Aufsätze, in pyramidaler Abstufung, sind niedriger. In zwei Nischen des Höchsten sieht man oben den dornengekrönten Heiland und unten Anna mit Maria und dem Kinde, in je einer Nische der andern Aufsätze aber zunächst die Heiligen Vitalis und Valeria (die Aeltern der Stadtpatrone) und zu äusserst zwei Engel mit Zithern. Die Arbeit dieses Werkes ist ungleich, am Ausgezeichnetsten sind die Maria und die Evangelisten. Die Vollendung durchweg sehr sorgfältig. Vergl. darüber den Aufsatz des Rastadter Professors Grieshaber in Nr. 9 des Cottaschen Kunstblattes vom J. 1833.

1526. Schönes Hochbild der Pietas am Schlossportale zu Sigmaringen. — Silbermedaille mit dem Profilbildnisse Dr. Luthers. Der Stempelschnitt von Dürer.

1527. Steinerne Epitaf-Figur des Erzbischofs Richard v. Greifenklau im Dome zu Trier, lebensvoll, wenn auch etwas manierirt behandelt und schon in Renaissance-Einfassung. — Das höchst edel stylisirte lebensvolle Erzbild des Kurfürsten Friedrich des Weisen in antik gehaltener Nische in der Schlosskirche zu Wittenberg und das Grabmal der 1515 verst. Herzogin Helene von Mecklenburg im Dome zu Schwerin, Gusswerke aus Peter Vischers Werkstatt. — Silbermünze der Stadt Nördlingen.

1527 — 1560 blühte zu Innsbruck der Kunstgiesser Gregor Löffler (Layminger), der 1565 zu Hötting starb. Seine Söhne Hans und Elias widmeten sich ebenfalls der Giesskunst und blühten um 1580. Dieser Giesserfamilie gehört ein Theil der erzenen Standbilder am Kaiserdenkmale im Innsbrucker Dome an.

1528. In Holz geschnitztes Medaillon mit dem Brustbilde der Magdalena Honoldt im 33. Lebensjahre, Augsburger Arbeit von vorzüglicher Schönheit in der Berliner Kunstkammer. Ein reiches, zierlich gearbeitetes Kostüm, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, das Haar in einen auf den Rücken niederhängenden Zopf geflochten, ein reichgefaltetes Chemiset und eine schwere Busenkette, dabei volle, aber edelkräftige Formen, — das Alles verleiht diesem Ebenbild ein eigenthümlich interessantes Gepräge. Die Umschrift der Hauptseite dieses Schnitzmedaillons von ziemlich bedeutender Grösse lautet: *MDXXVIII. Madalena Honoldtin, Anton Rudolffs Hausfrau. XXXIII.* Die Rückseite enthält das Wappen und die Umschrift: *Das Wort Gotz bleibt in Ewigkait.* Wahrscheinlich liegt hier eine Arbeit von jenem berühmten Augsburgischen Bildschnitzer Hans Schwartz vor, „der zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurd", wie sich der alte Neudörffer in seinen Künstlernachrichten ausdrückt.

Um 1529 blühte Melchior Godl als Bildgiesser zu Mühlen bei Innsbruck.

1529 ist das Sterbejahr des seit 1489 als Meister bethätigten Nürnberger Rothschmieds und Bildgiessers Peter Vischer, dessen zahlreiche Erzarbeiten einen geläuterten Sinn für Adel, Anmuth und Würde zu erkennen geben, der nur selten der eckigen Manier seines grossen Vorgängers, des Steinmetzen Adam Kraft folgte, der vielmehr die schönen Motive des germanischen Styles (die er ohne Zweifel schon als Erbtheil seines besondern Kunstfaches und namentlich seines Vaters Hermann empfangen hatte) zu neuem Leben durchbildete, dabei aber auch, besonders in seiner spätern Zeit, die Einflüsse italischer Kunst in sich aufnahm und verarbeitete, ohne jedoch durch dieselben irgendwie aus seinem eigenthümlichen Wege geleitet zu werden. Die Werke dieses grössten altdeutschen Kunstgiessers trifft man zu Römhild (herrliche Grabstatue des Grafen Otto IV. von Henneberg, 1490 beschafft, und die Tumba des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth, aus den Jahren 1507 — 10), Bamberg (Grabplatte des Bischofs Heinrich Gross v. Trockau, 1492 — 93, ferner die des Bischofs Veit Truchsess v. Pommersfelden 1503 und die des Bischofs Georg Marschall von Ebenet 1505 — 6), Magdeburg (Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst, 1495 vollendet), Breslau (Grabplatte des Bischofs Johann Roth vom J. 1496), Nürnberg (das Sebaldsgrab, Hauptwerk des Meisters aus der Zeit von 1507 — 10, das anziehend naive Bild des Kirchenmeisters Anton Kress auf dessen Gedächtnisstafel 1513), Krakau (das höchst vollendete Bildwerk mit der Thronmarie, welches am Kopfende des Grabmals des Kardinalbischofs Friedrich angebracht ist, mit dem Datum 1510), Halberstadt (der Adler am Bischofstuhle in der Kathedrale), Bordesholm (Denkmal der Herzogin Anna von Holstein 1514), Berlin (in dasiger Kunstkammer das höchst ausgezeichnete Erzrelief, welches Orfeus und Eurydike auf ihrem Wege aus der Unterwelt darstellt und etwa um 1520 entstanden ist, ein zwar durch den Einfluss der Antike hervorgerufenes Werk, das aber durchweg deutsch gefühlt ist und das edelstdeutsche Kunstgepräge trägt), Regensburg (Gedächtnisstafel der Margarethe Tucher 1521 mit der Darstellung des Heilands bei den Schwestern des Lazarus), Erfurt (Denktafel des Domherrn Henning Göden 1521 mit dem herrlichen Relief der Marienkrönung), Wittenberg (eine Denktafel mit derselben Darstellung und das edle Denkmal Friedrichs des Weisen 1527, beide in der Schlosskirche), Aschaffenburg (Denkmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg 1525), Schwerin (Grabmal der Herzogin Helene von Mecklenburg 1527), Monrepos bei Ludwigsburg (das ausgezeichnet schöne Grabmal des Deutschordens-Grossmeisters Walter von Kronberg, ursprünglich in der Ordenskapelle zu Mergentheim). Unter den genannten Arbeiten sind freilich einige nicht sicher beglaubigt, z. B. die Denkmale zu *Römhild*, die Grabplatten der Bischöfe Heinrich und Veit zu *Bamberg* und das Herzogin-Epitaf zu *Bordesholm*.

Noch bleiben erwähnenswerth: eine schöne Apollstatuette, die früher einen Brunnen im sogen. Schiessgarten zu Nürnberg schmückte und jetzt in der dortigen Kunst- und Gewerbschule aufbewahrt wird, und das ebenfalls rund gearbeitete sitzende und mit der linken Hinterpfote am Ohre sich kratzende Hündchen, welches in drei Gussexemplaren (in der Forsterschen Samml. zu Nürnberg, im grünen Gewölbe Dresdens und in der Kunstkammer Berlins) vorhanden ist. Das berühmte von Peter und seinen Söhnen gegossene Gitter, welches einst eine herrliche Zierde des Nürnberger Rathhaussaales war, gehört zu den verschwundnen Werken; es wurde 1806 — auf höhern Befehl — als altes Messing verkauft und eingeschmolzen, doch haben zuvor mitleidige Künstler Zeichnungen davon gemacht, um dadurch einigermaasen die Erinnrung an einen ewigverlornen Schatz mittelalterlicher Kunst zu erhalten. (Diese Zeichnungen sollen sich noch in Nürnberg befinden; sie sollten, da auch sie verloren gehen können, bald im Stiche veröffentlicht werden.)

Um 1530. Das in Holz geschnitzte und bemalte Kruzifix von Zweidrittel Lebensgrösse auf dem Altare der Besserschen Kapelle im Ulmer Münster, edel in Ausdruck und Formen, und von fleissiger Arbeit. — Sehr nette Holzstatuette der heil. Barbara, 6¼ Zoll hoch, mit unausgeführter Rückseite, in der Berliner Kunstkammer. Ebendaselbst ein in Holz geschnitztes Büstchen von ausserordentlicher Meisterhaftigkeit. Es ist 4½ Zoll hoch und gibt das Bildniss eines jungen bartlosen Mannes. Das Gesicht hat edle und zugleich eigenthümlich kräftige Formen, die Stirn ist über den Augen vorgewölbt, die Unterlippe tritt energisch hervor. Der Rock ist mit Pelzkragen besetzt, das Haupt mit zierlicher Haarhaube und darüber mit geschnitztem Barette bedeckt. Der Kopf wendet sich zur linken Seite und zeigt eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, dass das Werkchen als einzig in seiner Art betrachtet werden muss. Die Arbeit weist mehr nach Augsburg als nach Nürnberg und dürfte dem in solchen Kleinschnitzereien berühmten Hans Schwarz angehören.

Ferner um 1530: die schönen Erzdenkmale des Wolfgang von Schaumberg zu Strössendorf († 1529) und der Dorothea Walburga von Schaumberg (geb. Förtsch von Thurnau, † 1528) mit ihrem Gemahle, in der Pfarrkirche zu Lichtenfels in Oberfranken.

1530. Zwei Gusswerke von Johann Vischer, Peters Sohne. 1) Doppeldenkmal des 1499 verst. Kurfürsten Johann Cicero von Brandenburg im Dome zu Berlin. Vergl. M. F. Rabe's 1843 erschienene Schrift dies Grabdenkmal. 2) Grosses Erzrelief einer Madonna an der linken Chorwand in der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Das Werk hat etwa 7 Fuss Höhe und zeigt die Marie mit dem Kinde fast lebensgross auf dem Halbmonde stehend, wie es scheint nach einem Dürerschen Vorbilde. In der etwa 6 Zoll breiten Einfassung sind an den Seiten die Wundmale und Leidenswerkzeuge Kristi, oben das Veronikatuch und unten das Kardinalswappen Albrechts v. Brandenburg, damaligen Erzbischofs von Mainz, auf schildartigen Täfelchen dargestellt. Dies Relief ist als Kunstwerk nicht ausgezeichnet, denn es zeigt lediglich eine tüchtige handwerksmässige Technik. Auf dem Halbmonde hat der Künstler seinen Namen und die Jahrzahl angebracht.

1530. Vorzügliches Grabmal des Wolfgang von Lappitz zu Rapoldenkirchen, in der Pfarrkirche des Marktes Melk. Man sieht in einer Wandnische die geharnischte Gestalt des Ritters mit behelmtem Haupte und mit dem Wappen zu Füssen; seine Linke ist an den Griff des Schwertes gelegt und in seiner Rechten hält er eine Fahne.

1531. Das reich und schön mit Schnitzwerk geschmückte Gestühl im Artushofe zu Danzig, vom Kölner Holzschnitzer Heinrich Holzapfel. Aus demselben Jahre die von Meister Lorenz Adrian geschnitzte Einfassung der dort befindlichen Reinholdstatue.

1531. Das von einem Nürnberger Künstler herrührende speckstein ene Porträtmedaillon mit der Umschrift „*Jacob Muffel seins alters im XXII*“ in der Kunstkammer zu Berlin. Die Arbeit dieses Bildnisses eines ritterlichen jungen Mannes ist ungemein zart und anmuthig. Die dazu gehörige, als gesondertes Medaillon geschnittene Rückseite enthält das Muffelsche Wappen und eine lateinische Devise nebst dem Datum MDXXXI.

1532 starb der berühmte Nürnberger Goldschmied Ludwig Krug, der um 1450 geboren war. Er war auch ausgezeichneter Kleinbildner in Stein und Eisen. Die Berliner Kunstkammer bewahrt von ihm ein Bildwerkchen aus feinem gelblichen Marmor, welches Adam und Eva unter dem Baume vorstellt.

1532. Messingene Nepomukstatue in der Nepomukkapelle des Prager Domes. — Eine in Solenhofer Stein geschnittene Medaille von 4 Zoll im Durchmesser, welche

in halb erhobener Arbeit das Brustbild Ferdinands I. in Seitenansicht gibt, in der Samml. des Grafen von Uexküll-Gyllenband. — Ein kleines Porträtrelief aus gelblichem Marmor, das Brustbild Kaiser Karls V. enthaltend, in der Berliner Kunstkammer. Augsburgische Arbeit.

1533. Bildniss-Medaillon in Speckstein mit der Umschrift „*Ludwig Holtzschuer XXXI iar alt*" in der Kunstkammer zu Berlin. Ein Kopf von männlich kräftigen, vollen Formen. Die gegossenen Exemplare dieses Medaillons haben auf der Rückseite das Holzschuhersche Wappen und die karakteristische Umschrift: *Ich lasz mir nit graussen.*

Zwischen 1533 und 1542 schwankt das Sterbejahr des grossen Schnitzmeisters Veit Stoss. Einstimmig ist man nur darin, dass er ein Alter von 95 Jahren erreichte. Er hatte sich nach 1495 von Krakau nach Nürnberg übergesiedelt; vermuthlich zog ihn die ihm zunächst in Aussicht gestellte grosse Arbeit des Sebaldgrabes dahin, wozu er schon bei seiner ersten Anwesenheit in Nürnberg, 1486—88, einen herrlichen Entwurf geliefert hatte. (Dieser noch erhaltne, jetzt in Heideloffs Besitz befindliche Grabmalsentwurf bezweckte ein zu 60 Fuss Höhe sich aufbauendes Monument. Unter den verschiedenen Gründen, welche die Ausführung des Stossischen Planes verhinderten, war der hauptsächlichste wol weniger die zu grosse Kostbarkeit des so hoch projektirten Denkmals als vielmehr das Verlangen der Nürnberger Bürgerschaft, den Arbeitsruhm eines so bedeutsamen auf Kosten der opfernden Stadt entstehenden Ehrenwerks einem heimischen Meister zu sichern.) Von den vier Söhnen des Veit Stoss (Stanislaus, Martin, Veit und Filipp) wandten sich nur die beiden ältern, welche in Krakau verblieben, zur bildenden Kunst; die jüngern, welche der Vater nach Nürnberg mitgenommen, lernten bei dem Schreibkünstler Hans Neudörffer, traten dann in kaiserliche Dienste und wurden „wegen ihres Schönschreibens" von Maximilian II. geadelt.

1534. Der in Sandstein gearbeitete Todtentanz, welcher als Denkmal der Herzogin Barbara (Tochter des Polenkönigs Kasimir, Gemahlin Georgs des Bärtigen von Sachsen) über dem Dresdner Schlossthore, am Giebel nach der Elbe zu, angebracht war und jetzt an die Friedhofmauer in der Dresdner Neustadt versetzt ist. — Gussdenkmal des sächs. Kurfürsten Johann des Beständigen in der Schlosskirche zu Wittenberg, ein treffliches Werk von Hermann Vischer dem Jüngern. — Kleine in Holz geschnittene Medaille mit dem Bildnisse des Bartholomäus Welser, Augsburger Arbeit (wahrscheinlich von Hans Schwartz) in der Berliner Kunstkammer.

Um 1535 blühte Bernhard Godl als Kunstgiesser zu Innsbruck.

1535. Taufstein in der Markuskirche zu Enzersdorf (im langen Thale im Viertel unter dem Mannhartsberge). — Die sehr schön gegossene Gedächtnisstafel für den Bamberger Domherrn Paul von Schwarzenberg und die von Kunz Millig gegossene für den grossen Wohlthäter des Bamberger Bürgerspitals, Andreas Tockler; jene in der Domsepultur, diese in der Michaeliskirche zu Bamberg. — Die erzene Denktafel der Herzogin Margaretha in der Stadtkirche zu Weimar, Gusswerk von Peter Mulich zu Zwickau.

1535. Eine silberne 3¼ Loth schwere Medaille mit dem Bildnisse des Kardinals Albrecht v. Brandenburg und der Umschrift: *Dominus mihi adjutor quem timebo, act.* 45. Sie zeichnet sich durch die kunstvolle Behandlung aus und ist von dem durch anderweite vorzügliche Arbeiten bekannten Leipziger Goldschmied Heinrich Ritz gefertigt. Exemplare derselben in der königl. Samml. zu Berlin und in der herzogl. zu Gotha.

1536 goss Ulrich Grebel zu Leipzig das Lindemannsche Denkmal, das sich in der Wittenberger Stadtkirche befindet.

1536. Das Flachbild des Abendmahles an einem Schlussteine der Tucherschen Hauskapelle und die den Fischzug Petri enthaltende Gussplatte in der Mauer über dem Doppeleingange des Tucherhofes zu Nürnberg. — Gegossene Medaille mit der Halbfigur Johanns von Leyden, des Königs der Wiedertäufer, von tüchtiger niederdeutscher Arbeit, nach dem Porträtstiche des Aldegrever. Ein Exemplar z. B. in der Berliner Kunstkammer.

1537. Schön gegossene Denkplatte für Daniel von Redwitz in der Domsepultur zu Bamberg. — Vergoldetes Erzmedaillon mit dem Brustbilde Karls V., tüchtige Arbeit eines Augsburgers, in der Kunstkammer Berlins.

1538. Geschnitztes Bildwerkchen mit der Darstellung einer im Profil stehenden Dame, welche von einem Manne umfasst und geküsst wird, Wiederholung eines der zwölf Stichbilder von Heinrich Aldegrever, welche Gruppen von Hochzeittänzern enthalten. Dies anziehende Schnitzwerkchen, mit dem Aldegreverschen Zeichen auf

einem Täfelchen an der obern Ecke, ist verschollen und uns nur durch einen Gipsabguss in der Berliner Kunstkammer bekannt. Bei vortrefflicher lebensvoller Auffassung zeichnet sich diese Arbeit durch leichte aber sichre und geistreiche Behandlung aus. Die Gewandung bewahrt ganz das Gepräge des Dürerstyles, doch sind die Falten in eigen grossartiger Weise gehalten.

Um 1540 ein sehr schönes an Holbeinsche Auffassung erinnerndes Hochbild der Marienkrönung an der Hauptkirche zu Landshut.

1540. Das von der Aebtissin Wandula von Schaumburg gestiftete, aus sogen. Kehlheimer Marmor gearbeitete Altärchen in der Kirche des vormaligen Damenstiftes Obermünster zu Regensburg, enthaltend im Hauptfelde den Tod Mariens, im Halbrunde darüber die Krönung derselben und in sechs kleinern Feldern zu den Seiten die Hauptvorgänge aus dem Marienleben. Die Anordnung ist zwar, wie meist bei den deutschen Bildnerwerken dieser Zeit, eine malerische, doch als solche sehr gut gedacht. Die Köpfe sind lebendig und ausdruckvoll, und die höchst sorgfältige Ausbildung aller Theile verräth einen so ausgezeichneten Meister, dass die Verschweigung seines Namens in der latein. Inschrift des Altärchens zu beklagen ist. Diese gibt das Stiftungsjahr 1540 an und besagt, dass die Arbeit sechs Jahre erfordert habe.

Zwei in Speckstein geschnittene Medaillons mit den Umschriften: *Sebolt Beham maler XXXX iar alt MDXXXX* und *Anna Behamin alt XXXV iar MDXXXX*, in der Berliner Kunstkammer. Beide Medaillons sind von ziemlich lebensvoller Auffassung, doch etwas roh ausgeführt und trotz dem nicht flachen Relief auf ein scharfes Hervorheben der Umrisslinien berechnet. Die zu beiden gehörige, auf einem gesonderten Medaillon gearbeitete Rückseite enthält das kranzumgebene Künstlerzeichen des Hans Sebald Beham, dem man wol selbst diese Arbeit zuschreiben kann. — Ferner zwei ebendaselbst zu sehende Reliefarbeiten von 2 Zoll Höhe bei 3¼ Zoll Breite. Nachbildungen zweier Scenen der anziehenden, 1540 datirten Behamschen Stichbilder aus der Geschichte des verlornen Sohnes. Es sind hier die Freudengesellschaft und die Rückkehr des Verlornen ins Vaterhaus nachgebildet. Diese Bildwerkchen von tüchtiger Ausführung nähern sich dem zierlichen, noch die Elemente der Dürerschen Darstellungsweise festhaltenden Style der Urblätter. Das erste dieser Reliefchen scheint mit *L. D.* monogrammirt zu sein.

1541. In einer Krakauer Urkunde aus diesem Jahre kommt Martin Stoss zum Vorschein, einer der ältern Söhne des kindergesegneten Meisters Veit Stoss. Dieser Martin war ebenfalls Künstler und vielleicht war er auch Schnitzer gleich seinem Vater Veit und seinem ältern Bruder Stenzel (Stanislaus). Er wird ausdrücklich aufgeführt als *Martinus Stosz frater germ. Stanislai Stosz.* Ihm gehört wol das Zeichen mit dem Buchstaben *M* an, welches Brouillot I. Nr. 2882 gibt.

1541. Die von Kunz Miltig schön gegossene Grabplatte des Domdechanten Reymer von Streitberg in der Domsepultur zu Bamberg. — Das aus Stein gearbeitete Epitafgebilde des Erzbischofs Johann von Metzenhausen im Dome zu Trier. Die Figur zieht durch Lebensfülle an, ist jedoch etwas manierirt behandelt und hat Renaissance-Einfassung.

1544. Der berühmte grosse Moritzthaler, der auf der Vorderseite die Dreifaltigkeit und auf der Rückseite das athanasische Glaubensbekenntniss enthält, brillantes Werk des Leipziger Goldschmieds Heinrich Ritz, freilich von etwas manierirtem Gepräge, das etwa zwischen Kranachscher Darstellungsweise und italischen Elementen in der Mitte steht.

1546 ist das Sterbejahr zweier Nürnberger Kleinbildner, des Peter Flötner und des Hans Teschler. Erster wird vornehmlich gerühmt als „gewaltig in kleinen Dingen", seine Lust und tägliche Arbeit sei hauptsächlich das Schneiden in weissen Stein gewesen. Die Berliner Kunstkammer bewahrt von ihm das alabasterne auf Schiefer aufgelegte Hochbild einer Kleopatra, in welcher Arbeit der heimische Styl schon sehr vom italischen beeinflusst erscheint.

1548. Das Grabmal des Johann von Eltz und seiner Gemahlin in der Karmeliterkirche zu Boppard, eins der edelsten Werke deutscher Steinbildnerei dieser Zeit. Die architektonische Einfassung ist freilich Renaissance; darin verschiedene Reliefdarstellungen, unter welchen sich die Taufe Jesu höchst bedeutsam herausstellt. Unten halten zwei überaus anmuthige Engelknaben eine Schale mit dem Täuferhaupte. Diese Bildwerke des Eltzischen Grabmals stehen in naher Verwandtschaft zu dem unter 1523 genannten Votivrelief in der Stiftkirche zu Oberwesel.

1549. Gussdenkmal des Bischofs Siegmund v. Lindenau in der Vorhalle des Domes zu Merseburg, wahrscheinlich ein Werk von Hermann Vischer dem Jüngern. Vergl. die Neuen Mittheil. des thüringisch-sächsischen Vereins VI. 4. 183.

In dieses oder folg. Jahr mag der Tod des Nürnberger Goldschmieds Hans Glim

fallen. Dieser mit Dürer befreundete Meister war einer der Geschicktesten in getriebenen Arbeiten und namentlich *hoch berühmt in den grossen Werken der silbernen Bilder von ganzen Stucken.*

Um 1550. Das Kleinod der Schützengesellschaft zu Schleusingen in Thüringen. Es ist von getriebener Silberarbeit, die Figuren (der Schützenpatron St. Sebastian in seiner Marter, neben ihm ein Armbrust- und ein Bogenschütze, und zwei in den Ornamenten sitzend musicirende Engel) sind theilweis vergoldet. Die silberne Kette, woran der jedesmalige Schützenkönig dies Kleinod auf der Brust trägt, ist anderthalb Elle lang. Auf der Rückseite steht: *Wiegt* 2 *M.* 6 *Lott.* Am Fusse des Schildes ist das Henneberger Wappen auf einem Sonderschild angebracht, und zwar farbig emaillirt; daran hängt in einem Ringlein an einer kurzen Kette ein silberner dreifach gefiederter Bolzenpfeil mit vergoldeter Spitze und Fiederung. (Am Pfeile hängt ein ovales silbernes vergoldetes Medaillon, spätere Zugabe durch Bernhard Marschalk von Ostheim d. Jü. mit dessen Wappenschilde und Namen und der Jahrzahl 1600.) Ob ein Hennebergischer Fürst der Schleusinger Gesellschaft das Kleinod verliehen habe, oder ob es dieselbe nicht auf eigne Kosten als Landkleinod anfertigen liess, ja ob dies schöne Kleinod nicht das sogen. „Würzburger Landkleinod" war, dessen die Schützenbriefe von Schleusingen, Meiningen, Neustadt an der Saale etc. erwähnen, ist aus Mangel an Nachrichten nicht nachzuweisen. Gewöhnlich wurde um das Landkleinod geschossen und es durften nur die im Verband und Kartell stehenden Städte und Dörfer darum schiessen. Welcher Ort es gewann, der liess es im nächsten Jahre wieder ausschiessen, oder der Ort, wohin es ursprünglich gehörte, löste es mit Gelde ab. (Abgebildet findet man das Schleusinger Kleinod auf Tafel IV. im 2. B. des Museum von Ludwig Bechstein.)

1553. Denkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen, errichtet vom Kurfürsten August an der Mars-Bastion zu Dresden, wo es den Punkt bezeichnete, den der Festungsbau unter Moritz erreicht hatte. Jetzt hat es seine Stelle an der Ecke des botanischen Gartens in der Pirnaischen Vorstadt. Moritz übergibt seinem Bruder August das Kurschwert. Hinter ihm steht der Tod, welcher das frühe Ende des Kurfürsten in der Schlacht bei Sievershausen andeutet. Neben ihm steht in Trauergewand seine Gemahlin Agnes von Hessen; neben August steht dessen Gemahlin Anna von Dänemark. Sämmtliche aus Stein gehauene Figuren deckt ein auf Säulen ruhender Baldachin. Zu den vier erklärenden Inschriften gesellt sich eine Beischrift aus dem J. 1591, welche die Restauration des Denkmals unter Kurfürst Kristian besagt, und eine andre von 1818, in welcher Zeit das Monument, nachdem es nach langem Verschüttetliegen 1811 bei Abtragung der Festungswerke wieder zum Vorschein gekommen, seine letzte Auffrischung erfahren hat.

1554 starb der Wappen- und Stempelschneider Daniel Engelhart zu Nürnberg, der von seinem Freunde und Nachbar Dürer, dem er in der Zisselgasse gegenüberwohnte, sehr hoch geschätzt war.

1555. Die geschnitzten und vergoldeten Ornamente am Brautwagen der Agnes von Hessen, Wittwe des Kurfürsten Moritz von Sachsen, Gemahlin des unglücklichen Herzogs Johann Friedrich von Sachsen-Koburg. Diese Wagenverzierungen sind sehr flach aus dem Holz gearbeitet und haben besonderes Interesse für den Ornamentisten wegen der Gestaltung von Wein, Distel etc. Eins dieser Schnitzwerke, das zugleich eine schmucke Figur enthält, bringt der Holzschnitt auf folg. S.

1563 starb der nürnbergische Erzbildner Pankraz Labenwolf, der zu den tüchtigsten Schülern Peter Vischers gehörte, mit dem er übrigens blutsverwandt war. Seine Geburt fällt ins J. 1492. Von ihm der „Knabe mit der Fahne" auf dem ehernen Brunnen im Rathhaushofe zu Nürnberg und das „Bäuerlein mit den zwei Gänsen" auf dem Brunnen hinter der Frauenkirche daselbst. (Abbildung des Erstern auf einem 1839 von Wilder radirten Blatte und auf Tafel XXIII. des Nürnberger Gedenkbuches von J. G. Wolff. Stiche nach dem Gänsemännchen von Reindel 1828 und von Friedr. Fleischmann nach Heideloffs Zeichnung im Neuen Taschenbuche aus Nürnberg. Holzstich nach letzter Erzfigur in unserm Art. über *Genreplastik.*)

1568. Eine aus Solenhofer Kalkschiefer gefertigte, reich mit Reliefs verzierte runde Tischplatte im Besitze des Grafen Reuttner von Weyl zu Achstetten im würtemb. Oberamtsbezirke Wiblingen. Die bildwerklichen Verzierungen dieser 4 F. im Durchmesser habenden, 1½ Zoll dicken und in einen 2 Zoll breiten Hartholzrahmen eingelassenen Steinplatte bilden Erhabenheiten von ½ bis 1 Linie, je nachdem es die Anordnung der Bildwerke erforderte. Man hat sich die runde Platte als eine ursprünglich reine Fläche zu denken, auf welcher die Reliefs erst durch die in verschiednen Abstufungen angebrachten Vertiefungen herausgebildet worden sind, was sich besonders daran erkennen lässt, dass auf allen Stellen, welche von Orna-

menten freiblieben, jene Fläche der Platte erhalten ist. Immitten der Tischplatte befindet sich ein Rundfeld von 1 Fuss Durchmesser mit der Darstellung des Heilands am Kreuze nebst Marien und Johannes zu den Seiten. Um das mit zierlichem Linienornament umrahmte Mittelbild zieht sich ein grosser Kreis von 6½ Zoll Breite mit

(Zu S. 531.)

folgenden Darstellungen und Verzierungen. Unter dem Kristusbilde die Wappen der Geschlechter von Freiberg und von Laubenberg; links von denselben] die Gestalt eines völlig gerüsteten, jedoch barhaupten Ritters mit der erhoben gearbeiteten Ueberschrift in deutschen Schriftzeichen: *Karl von Freyberg vom Eisenberg zu Raunau*; zur Rechten neben ihrem Familienwappen die Gemahlin in der Tracht ihrer

Zeit, das Haupt mit einer barettartigen Mütze bedeckt, mit der Umschrift: *Crescencia v. Freyberg, Geborne v. Laubenberg.* Fünf ovale Schilde mit den zierlich gearbeiteten Wappen der beiderseitigen Ahnen, im ersten Schilde zwei, in den folgenden je vier Wappenbilder, füllen den weitern Raum des Kreises zur Rechten und Linken, so dass im Ganzen zehn Schilde mit 36 Wappenbildern den Kreis schmücken. Sie bilden die Ahnenprobe der beiden dargestellten Personen. Auf der Seite Karls v. Freiberg bemerkt man die Wappen der Geschlechter von Embs, Gumppenberg, Klingenstein, Waldenfels, Stain, Fugger, Gissenberg und Hornstein; auf Seiten der Gemahlin aber die Wappen der Familien Schwarzenberg, Stadion, Freiberg, Siegenstein, Schellenberg, Besserer und Randegg. Diese mit dem sorgsamsten Fleisse und in wolberechneten Gruppen ausgeführte Dekoration gewährt einen prächtigen Anblick. Die Wappenbilder werden durch einen schmalen aus gebrochnen Stäben und abwechseind aus Perlen formirten Kreis oder Rahmen von dem äussersten 5 Zoll breiten Kreise geschieden. Dieser ist der inhaltreichste und enthält Jagdscenen, zu deren Erklärung gereimte Strofen in deutschen Schriftzeichen beigegeben sind. Sechs Schilde, von welchen abwechselnd drei achteckig, drei rund sind, enthalten die Reime; den grössern Zwischenraum füllen die Jagdbilder aus. In der Mitte des grossen Kreises, zu Füssen des Ritters und der Dame, befindet sich der erste Schild, dessen Reime den ganzen Jagdcyklus eröffnen. Unter der Strofe nennt sich Isaak Kiening von Issny als Meister hes Ganzen. Zu beiden Seiten dieses Schildes ist eine hügliche mit einigen Bäumen bewachsene Landschaft dargestellt, wo Haselhühner in Stecknetzen gefangen werden. Auf dem Raume zwischen dem ersten und zweiten Schilde rechts ist die Rehjagd vorgestellt, welche mit Leithunden, mit Jagdspiessen und Feuergewehren betrieben wird. Vom zweiten bis über den dritten Schild hinaus zeigt sich das sehr bewegte Bild der Hirschjagd, das sich durch besonders anziehende Gruppen auszeichnet, denn bald setzen die von den Hunden verfolgten Hirsche in schnellster Flucht über Abgründe, bald unterliegen sie dem Jagdspiesse oder dem Feuergewehre der sie zu Ross und zu Fuss verfolgenden Jäger. Einen Theil des Raumes zwischen dem vierten und fünften Schilde füllt die Bärenjagd, die in eine düstere Waldschlucht verlegt ist und mit Ruhe und Vorsicht betrieben wird. Die Jäger sind zu Fuss und bedienen sich des Jagdspiesses. Eine Baumgruppe scheidet diese Scene von der Schweinsjagd, welche einen Theil des Raumes auf beiden Seiten des fünften Schildes einnimmt. Der Kampf der Jäger und Hunde mit den kräftigen sich zur Wehre stellenden Ebern ist dem Künstler sehr gelungen; man sieht, wie er dem Reize der Gefahr besondre Vorliebe zugewandt hat. Dann folgt auf beiden Seiten des sechsten und letzten Schildes die Fuchs- und Hasenjagd, eine sehr lebhafte Scene, wo ein stattlicher Jäger zu Ross mit den Hunden hetzt, während die Andern das Wild mit Jagdspiessen verfolgen. — Die Erfindung des ganzen Kunstwerkes ist sehr preiswürdig und setzt einen über das Alltägliche erhabenen denkenden Künstler voraus, der seine Aufgabe richtig zu fassen und befriedigend zu lösen vermochte. Auch die Einzelkompositionen sind sehr zu loben, zumal die Jagdscenen, bei welchen sich schon des beschränkten vielfach unterbrochenen Raumes wegen grosse Schwierigkeiten darboten. Jede der einzelnen Scenen schliesst sich zu einem belebten, wolgeordneten, mannigfach anziehenden Bildchen ab, welches, obschon mit der ganzen Darstellung in gutem ungezwungnen Zusammenhange, doch aus der Reihenfolge herausgenommen auch für sich bestehen könnte. Die historische Gruppe des Kreuzbildes immitten der Platte und die unter diesem Hauptbilde befindlichen Gestalten des Ritters und seiner Frau geben dem ganzen merkwürdigen Skulpturenwerke durch würdige Haltung einen feierlichen Karakter und einen schönen sittlichen Ernst. Unverkennbar hatte sowol der Besteller als der Meister dieses Kunstwerks noch den Geist eines schon geschiedenen Zeitalters in sich bewahrt; so wussten sie, obschon auf der Schwelle einer neuen, mit dem Hergebrachten brechenden Zeit stehend, noch das Heilige mit dem bewegten frischen Treiben des Tages in ungesuchte Harmonie zu setzen. Während man der Auffassung des Ganzen und der Composition der Einzelbildwerke alle Achtung zu zollen hat, muss man zugleich die technische Behandlung und Ausführung bewundernswerth nennen. Die Arbeit erscheint wie aus einem Gusse, so wenig merkt man ihr an, dass ihre Schwierigkeit jahrelange Mühen erheischte. Die Zeichnung ist überall gediegen, in den Zierwerken sogar höchst anmuthig und mit gewandter Freiheit behandelt, und hat bis in die allerkleinsten und zartesten Details hinaus ihre unverkümmerte Richtigkeit. Da die bedeutendsten Erhabenheiten die Höhe von einer Linie nicht überschreiten, so ist die Sicherheit der Instrumentführung und die Unverdrossenheit des Meisters, womit er diese überaus schwierige Reliefarbeit bis zur höchsten technischen Vollendung hinausgeführt hat, der grössten Bewunderung werth.

Farbenbildkunst. — Die eigenthümliche deutsche Malerkunst beginnt gegen Anfang des 13. Jahrhunderts, zu welcher Zeit sie die Nachahmung der byzantinischen Kunst zu verlassen begann. Sie entwickelte sich in immer reicherer Fülle originell nach verschiednen Richtungen hin und blühte bis zum ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, wo sie fremdem Einfluss erlag.

Nach den wenigen uns übriggebliebnen Malereien und Federzeichnungen aus dem 12. und 13. Jahrhundert lässt sich der belebende Hauch eigenthümlicher Auffassung und das Streben nach karaktervollen Bewegungen, wie sie im Volke gäng und gebe waren, selbst in der noch kindheitlichen Kunst nicht verkennen. Doch ging man bei uns im Koloriren nicht viel weiter, als dass man dunkle Umrisse mit Farben eintonig ausfüllte. Im 14. Jahrh. scheint sich besonders am Rhein eine eigenthümliche Darstellungs- und Malweise entwickelt zu haben, welche in den Karakteren Würde, in den Verhältnissen der Gestalten das Mächtige, in der Technik der Temperamalerei einen gewissen Schmelz der Farben erstrebte. In den unter Kaiser Karl dem Vierten ausgeführten Malereien sind uns noch zu Prag, Karlstein, Wien und Mühlhausen bei Kannstadt genügende Beispiele hievon erhalten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts erhalten die Gestalten, wie schon früher in der Bildhauerkunst, sehr schlanke Verhältnisse und eine oft eigenthümlich geschwungene Bewegung. Der flüssige Auftrag der Temperafarben erhält einen sehr tiefen Ton. Eine schärfere Beobachtung des Lebens befähigt zur Darstellung individueller Gesichtszüge. Werke dieser Epoche, in welcher Meister Wilhelm von Köln der Berühmteste war, treffen wir noch am Rhein, in Ulm und Nürnberg.

Mit dem 15. Jahrhundert neigte sich im Gefolge der ihr vorangegangenen Bildnerei auch die Malerei von der Strenge der Karaktere zur Schönheit und Milde, besonders in den Frauen- und jugendlichen Köpfen. Die Verhältnisse der Gestalten werden etwas kurz; die Temperafärbung erreicht einen hohen Grad von Feinheit, Schmelz und Tiefe. Der Dombildmeister Steffan in Köln und der Meister von 1420 zu Nürnberg haben uns die schönsten Werke dieser Art und Weise hinterlassen.

Gegen Mitte des 15. Jahrh. macht sich mehr oder minder der Eyckische Einfluss in allen deutschen Malerschulen geltend, — am Niederrhein durch den Meister der Lyversberger Passion, in Westfalen durch den Liesborner Meister von 1464, am Oberrhein durch Martin Schongauer, in Schwaben durch Fritz Herlin und Barthel Zeitblom, in Nürnberg durch Michel Wolgemut, in Augsburg, wenn auch in minderem Grade, durch Hans Holbein den Vater.

Nach dieser Zeit, zu Anfang des 16. Jahrh., erhielt die malerische Auffassungsweise einen erhöhten Schwung und gründlichere Studien gaben der Zeichnung mehr Correktheit und Fülle. Allein die vermehrten Kenntnisse und eine aufgeregte Fantasie verdrängten die frühere hohe Einfalt und gemüthliche Frömmigkeit, welche uns in den Werken der vorhergehenden Periode so gewinnend entgegentraten, und entschädigen uns kaum durch ihre lebensvollere Energie und durch den grössern Reichthum der behandelten Gegenstände. Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Matthäus Grünewald, Lukas Kranach, Martin Schaffner, Hans Baldung-Grün und Albrecht Altdorfer nebst einigen niederrheinischen Meistern, deren Namen uns bis jetzt verborgen geblieben, gehören dieser Richtung an, während der mit reicher Fantasie begabte Hans Holbein der Jüngere, welcher sich der Natur treuer anschloss und die vollendetste Malertechnik damit verband, als der vollendetste deutsche Maler zu betrachten ist. Einige Schüler dieser grossen Meister haben noch Treffliches geleistet, namentlich im Bildnissmalen; aber im Ganzen genommen ermattete nach dem ersten Drittel des 16. Jahrh. das deutsche Element der Kunst und die Nachahmung der übelverstandnen italischen erhielt die Oberhand. Dies Aufgeben der volksthümlichen Sinnesweise bewirkte bald eine gänzliche Hingebigkeit für originelle Gedanken und somit den Untergang aller wahrhaften Kunst. (S. David Passavants Schlusswort zu seinen Beiträgen zur Kenntniss der alten Malerschulen Deutschlands im Stuttg. Kunstbl. 1846.)

1193—1216. Aus dieser Zeit, der Regierungszeit des Landgrafen Hermann von Thüringen, stammt der berühmte für diesen Fürsten angefertigte Psalter, welcher sich jetzt in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg befindet. Er enthält dunkelfarbige Guaschmalereien (mit sehr häufiger Anwendung des Grüns) auf schönem glänzenden Goldgrunde. Sehr eigenthümlich ist der die ersten zwölf Blätter einnehmende Kalender, wo bei jedem Monat sich nicht nur eine Darstellung der auf den

selben bezüglichen Beschäftigung, sondern auch in ganzer, etwa die Hälfte der Seite einnehmender Gestalt ein Apostel befindet. Zeichnen sich schon diese Apostelbilder durch Würde der Karaktere, durch richtige Verhältnisse und stylgemässe Gewänder aus, so überraschen vollends durch ihre schönen Motive die wenigen Historien, deren jede eine volle Seite einnimmt (Taufe Kristi, Kreuzigung, Niederfahrt zur Hölle und Himmelfahrt). In manchen Köpfen ist das Streben nach Ausdruck und Schönheit unverkennbar. In der Litanei am Schlusse, wo sich oben auf der Seite anfangs die Brustbilder von Heiligen, dann die von fürstlichen Personen befinden, ist es dem Kleinmaler gelungen in den Brustbildern des Landgrafen Hermann und der Landgräfin Sofia aus dem sonst noch Typischen der Gesichtszüge herauszugehen und etwas Bildnissartiges wiederzugeben. Dies kostbare Denkmal legt für die Höhe deutscher Malerei in so früher Zeit ein günstigeres Zeugniss ab als irgend ein andres uns bekanntes, und seine treffliche Erhaltung ist nicht blos eine Folge der sorgfältigen Aufbewahrung, sondern auch der ausgezeichneten Technik.

In den Anfang des 13. Jahrh. dürfen die vortrefflichen Wandgemälde im ehemaligen Kapitelsaale zu Brauweiler verlegt werden, welche als das früheste grosse Werk, das uns aus der Altkölner Schule bekannt ist, von ganz besondrer Wichtigkeit für die Geschichte dieser Schule sind.

1205. Gebetbuch der heil. Elisabeth v. Ungarn und Thüringen, geschrieben zu Regensburg, mit zahlreichen fleissig gearbeiteten Einmalungen. (Im Archive des Domkapitels zu Cividale in der Provinz Udine.)

1224. Die auf grosse Schieferplatten gemalten Apostelbilder in der Urselkirche zu Köln. Sicher so alt, aber zu unbedeutend, um in der Entwicklungsgeschichte der Altkölner Schule mitzählen zu können.

1231. Aus diesem Jahre wird uns ein westfälischer Maler Everwein genannt, der für seine Zeit ein Künstler von Ruf gewesen sein mag, da ihm und seiner Gattin Elisabeth vom Soester Kapitel Haus und Hof geschenkt wurden. Wir haben da einen Namen ohne Werke, denn von Arbeiten dieses Meisters fehlt aller Nachweis.

Aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh. die Bilderhandschrift des Tristan, des berühmten Minnegedichts von Gottfried v. Strassburg, in der Hofbibliothek zu München. Die Miniaturen dieser Handschrift bieten ein Hauptbeispiel für die ältere Weise der deutschgermanischen Kleinmalerei; sie sind mehr auf Hervorhebung der Umrisse als auf Wirkung durch die Farbenmittel berechnet.

Bald nach 1250. Die Weingartner Bilderhandschrift der Minnelieder in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg. Sie ist die älteste der drei vorhandnen handschriftlichen Sammlungen der Minnelieder (die beiden andern befinden sich bekanntlich in Paris und Berlin). In diesem Weingartner Liedercodex, der sich nun auch als die Stuttgarter Handschrift bezeichnen lässt, sieht man recht im Gegensatze zu dem obgedachten noch byzantinisirenden Psalter Hermanns v. Thüringen eine durchaus eigenthümlich deutsche Kunst in der gothischen Weise der Zeit. Hier finden sich die lebhaften, den Bildwerken an gothischen Gebäuden eigenthümlichen Wendungen und das stark ausgeladene Oval der Gesichter. An die Stelle der sorgfältig modellirenden Guaschmalerei ist hier eine derbe, aber freie Zeichnung mit der Feder in rother Farbe getreten, welche nur leicht und ziemlich roh in Wasserfarben illuminirt und durch eine Wiederholung der Umrisse in Schwarz für die Andeutung der Schatten nothdürftig gesorgt hat. Man sieht hier schon ganz die Art der Zeichnung ausgebildet, die nachmals dem Holzschnitte zum Vorbild gedient und mittels dessen im 15. Jahrh. eine so allgemeine Verbreitung erhalten hat.

Aus dem 13. Jahrh.: die aus mehren Pergamentbänden bestehende herrliche Grossfolio-Bibel im Stifte Kremsmünster, welche mit vielen Figuren von einem Mönche dieses Klosters ausgeschmückt ist. — Ferner eine Malerei an dem von Heideloff hergestellten Hochaltare der Jakobskirche zu Nürnberg. Genau beschrieben von Dr. Waagen in dessen Buche über Kunstw. im Erzgebirge u. in Franken. — Glasgemälde im Mittelfenster des Chors der Klosterk. zu Heilsbronn. — Glasgemälde aus der K. von Wimpfen im Thale im Museum zu Darmstadt.

Um 1300 die Manessische Bilderhandschrift der Minnesinger in der Bibliothek zu Paris. Die Darstellungen bieten mancherlei geistreiche Motive, sind aber meist noch wenig belebt.

Aus dem Anfange des 14. Jahrh. die freilich übermalten Chormalereien des Kirchleins zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, unweit Calw. An der Westwand die Verkündung, an der Ostwand Kristus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln und der Täufer mit dem Gotteslamme, im Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Sinnbilder der Evangelisten. Sämmtliche Figuren auf blauem Grunde,

ungelenk, roh, mit ungebührlich grossen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Verkündungsengel und Moses, stark bewegt. Auf der nördlichen Aussenseite der Kirchenmauer lässt sich theilweis noch der Heiland am Kreuze nebst etlichen andern Gestalten erkennen, deren scharfgezogene Körper- und Gewandumrisse ähnlichen kindheitlichen Styl bekunden.

1300—1320. In diese Zeit fallen die Malereien in der ehemaligen Deutschordenskirche zu Ramersdorf bei Bonn, welche neuerdings von dort nach dem Bonner Friedhofe versetzt worden ist. Durch den Abbruch des Bauwerks sind diese Gemälde freilich untergegangen, doch sind höchst gelungene Nachbildungen davon in zierlichen Aquarellen vom Bonner Zeichnenlehrer Hohe vorhanden, welche das Berliner Museum erworben hat. Karl Schnaase, der noch Gelegenheit hatte die Ramersdorfer Malereien zu sehen, karakterisirt dieselben in einem Aufsatze über die ganze Kirche in Gottfried Kinkels Jahrbuche vom Rhein 1847. Er fand die Gestalten überaus leicht, fast skizzenhaft behandelt, die Körperverhältnisse nicht selten unrichtig, die Köpfe zu klein gegen die überaus langen Gestalten, Arme und Beine mager, die Finger lang und spitz. Die Perspektive war mangelhaft, die häufig auf den Gewändern angebrachten Verzierungen liefen darüber gradlinig fort wie auf einer ebenen Fläche, ohne Berücksichtigung des Faltenwurfs und der Abründung. Dagegen war die schwebende Haltung mancher Gestalten, die Innigkeit Flehender oder Anbetender, die Würde des Weltrichters, die Kraft des Drachenbesiegenden Erzengels und manches Andre im Grossartigen oder Zarten vortrefflich gelungen. Der Gewänderwurf war, wenn auch nicht richtig, doch mit vollem Bewusstsein der anzudeutenden Körperhaltung, in freien dreisten Linien gezeichnet. Das feine Oval der Gesichter und die Zeichnung der Körper im Allgemeinen waren oft von grosser Anmuth und zeugten von Schönheitsinn. Eigenthümlich war die Haarbehandlung; das Haar war immer sehr stark, an beiden Seiten in dicken symmetrisch gleichen Locken und fast wie auf Wappenbildern schematisch behandelt. So war es selbst an der Heilandsgestalt, welche dadurch besonders in der Scene des jüngsten Gerichts etwas Juppiterähnliches erhielt. Die architektonischen Verzierungen der gemalten Nischen, in welchen die Heiligengestalten an den Wänden standen, zeigten den entwickelten Spitzbogenstyl. In vielen Einzelheiten erinnerten die Heiligengestalten an ähnliche Figuren, die sich auf den grossen Wandgemälden im Innern des Kölner Domchors befinden. Die Malereien der Gewölbe erschienen Schnaase als die ältern, um 1300 zu setzen; die der Seitenchöre zeigten durch ihren Styl etwas spätere Entstehung, denn hier hatten die Gewänder mehr vom Schwunghaften, welches das 14. Jahrh. liebte; die Haare waren freier behandelt, die Compositionen verwickelter und in minder symmetrischer Haltung, mit einem Bestreben nach Naturwahrheit bei sehr unvollkommener Naturkenntniss. Sie gehörten indess noch immer derselben (frühkölnischen) Schule an.

Nach 1313 liess Erzbischof Balduin zu Trier die Thaten seines kaiserlichen Bruders, Heinrichs des Siebenten, zum Gedächtniss für die spätesten Nachkommen kunstreich an den Wänden seines Palastes malen. Die spätesten Nachkommen bedauern nur, von diesen geschichtlichen Wandgemälden nichts mehr zu sehen. Ein Trost ist uns dafür geblieben in dem vom Erzbischof Balduin angefertigten Kopialbuche im Archive zu Koblenz; in diesem Manuscripte sind nämlich auch die Thaten Kaiser Heinrichs VII. beschrieben und jene grossen Wandmalereien im Trierer Palaste durch Abbildungen getreu versinnlicht.

1320. Tafel aus dem westfälischen Kloster Wormeln in der Krügerschen Samml. zu Minden. St. Steffan auf Goldgrund, in dunkelolivengrünem Messgewande, mit Bischofsmütze, in der Rechten einen Bischofstab, in der Linken einen Stein habend. Die Darstellungsweise ist durchaus feierlich, der Ausdruck ernst wehmüthig, die Formengebung ideal und sehr an die gleichzeitige florentinische erinnernd, namentlich in den gradlinigen Gewändern. Das Kolorit ist milchig und geht bei den Kopfschatten ins Bräunliche und Rosenrothe, bei den Handschatten aber ins Grünliche, ausserdem ist es von sehr gesättigtem Tone. Die flüssige Tempera ist mit grosser Kunstfertigkeit behandelt.

Vor 1322. Die Malereien der Brüstungswände des Domchors zu Köln, ansehnliche Folgen legendarischer Vorstellungen und Reihen kleinerer Einzelfiguren, unter Baldachinen auf Teppichgründen, lebendig bewegt und zum Theil schon von glücklicher Karakteristik. Sie bilden nach den Brauweiler Fresken und den zerstörten Ramersdorfer Malereien das dritte Glied in der Entwickelungsgeschichte der Altkölnischen Schule vor Meister Wilhelm.

So darf denn die Geschichte der Kölnerschule künftig nicht mehr mit Meister Wilhelm beginnen, da sie vor ihm, dem erst 1380 blühenden Meister, drei grosse Werke der Wandmalerei aufweisen kann. Den Anfang machen die vortreff-

lichen Gemälde im vormaligen Kapitelsaale zu Brauweiler, die man ohne Gefahr eines zu frühen Datums mindestens in den Beginn des 13. Jahrh. verlegen darf. Von da entsteht dann freilich eine grosse Lücke (denn die auf Schieferplatten gemalten Apostel von 1224 in St. Ursula zu Köln haben durchaus keine solche Bedeutung, um als Zwischenglied gelten zu können), bis die Gemälde von Ramersdorf um und nach 1300 und dann endlich die des Kölner Domchores vor 1322 eintreten. Stellt man nun diese grossen Freskowerke von Brauweiler, Ramersdorf und Köln, in Verbindung mit den einzelnen geringern Ueberresten, welche das Kugler-Burckhardtsche Handbuch der Malereigeschichte aufzählt, zusammen, so hat man den Beweis einer so grossartigen und consequenten Entwicklung der Malerei in der Kölner Gegend, wie ihn keine andre in diesem Zeitraume aufzeigen kann. Will man nicht zu der vagen Behauptung flüchten, dass ein günstiger Zufall hier erhalten habe, was anderwärts zerstört ist, nimmt man vielmehr nach Wahrscheinlichkeit an, dass zwischen diesen erhaltnen Malerwerken andre untergegangene lagen, so erscheint uns diese Kölnische Schule so bedeutend, dass ihr das ganze Abendland nichts Gleichzeitiges entgegensetzen kann. Vergleichen wir dann aber damit die sächsischen Skulpturen, welche den Malereien von Brauweiler ungefähr gleichzeitig sind, so haben wir Ursache zu glauben, dass die Anregungen, welche jene Malerschule erzeugten, nicht wie bei der germanischen Baukunst von Frankreich kamen, sondern ächt deutsche waren.

1325. Evangelienhandschrift mit Malereien auf Goldgrund, in der Antiquitätenkammer des Magistrats zu Wiener-Neustadt.

1331. Die Flügeltafeln des Hochaltars in der Stiftskirche zu Oberwesel.

1334. Handschrift des Wilhelm von Oranse in der Bibliothek zu Kassel, mit Miniaturen von zierlichster Anmuth, die den besten französischen jener Zeit durchaus gleichstehen.

1346 — 78. In diese Zeit, die Regierungszeit Kaiser Karls IV., fällt die kurze Blüte einer Prager Schule, als deren namhafteste Meister Niklas Wurmser von Strassburg und Dietrich (Theodorich) von Prag bezeichnet werden. Jener blühte zu Prag 1357 — 60, dieser 1357 — 75. Ihre Werke bestehen theils in Wandgemälden, theils in Tafelbildern; man findet sie auf der Kaiserburg Karlstein, in der Theinkirche, in der Wenzelkapelle der Veitskirche und in der ständischen Gall. zu Prag sowie in der Staatsgallerie zu Wien. Für eigentlichen Kunstgenuss geben diese Arbeiten freilich noch wenig Ausbeute. Ein Bestreben nach Wirkung durch grossartigere Formen lässt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders sind Arme, Hände, Beine, Füsse plump und schwerfällig. Dabei sind die Gesichter in Karakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nasen meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und gross. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth kölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf zuweilen an altkristliche Traditionen und ist im Allgemeinen weder steif noch hart, doch nun auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptfortschritt, den diese Arbeiten offenbaren, liegt in der Farbenbehandlung. Statt der bisher üblichen schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefügeres Schmelzen sichtbar, in Lokaltönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fliessend, doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so dass es an rundender Modellirung fehlt und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

1348. Glasmalereien des Hans von Kirchheim im Münster zu Strassburg.

Aus dem 14. Jahrh. ein Täflein aus der westfälischen Schule im Museum zu Berlin, das Antlitz Kristi nach dem alten Mosaikentypus darstellend, eine sogenannte *Vera Icon* in einem vergoldeten Ovale. In den Zwickeln von blauer Farbe zwölf verehrende Engel in blauen Gewanden. Dies Bild ist von einem ganz eigenthümlichen Sfumato und wichtig sowol wegen des Gegenstandes als wegen der Uebereinstimmung der Art von Malerei mit der gleichzeitigen altkölnischen Schule. — Ferner acht Aposteltafeln im Stifte Kremsmünster. — Sechs Miniaturen in kl. 4. in einem Psalter aus dem Frauenkloster Oslovan, jetzt in der St. Jakobsbibliothek zu Brünn. (Entdeckt vom Ritter Adolf v. Wolfskron.)

Bald nach 1350 mag der in der Privatbibliothek des Königs v. Würtemberg befindliche Codex der Weltchronik des Rudolf v. Hohenems beschafft worden sein, wie die vielen durch Art der Darstellungen und Trachten wichtigen, übrigens aber ziemlich rohen und bunten Bilder beweisen, welche in den Motiven und

Karakteren ungleich gothischer sind als die im zweiten 1383 beendigten Codex derselben Chronik auf der öff. Bibl. zu Stuttgart, in dem Faltenwesen und der Behandlung aber viel von der Weise der altkölnischen Schule haben.

1360 kommt zuerst der Name des Meisters Wilhelm in Erwähnung. Dieser aus Herle bei Köln gebürtige Meister war bereits um besagtes Jahr in Köln thätig; als dauernd dort ansässig erscheint er seit 1370. (Vergl. Passavants Kunstreise durch Engl. u. Belg. S. 405.) Die Limburger Kronik preist ihn unter dem J. 1380 als den „besten Maler in allen teutschen Landen", und dieser Ruhm, der Vorzüglichste seiner Zeit gewesen zu sein, ist noch in unsern Tagen giltig. In seinen Gemälden zuerst kommt das in anmuthiger Weise zum Vorschein, was man nach Hotho's treffendem Ausdruck als „Seelenplastik" bezeichnen kann; ebenso das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kindersinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb absichtlich Zierliche. Grade zur Zeit der unruhigsten städtischen Kämpfe muss in diesem Meister ein frommes glückliches zartes und dennoch männliches Herz geschlagen haben. Seine Gestalten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen grad und fein, der kleine Mund ist schwei-

St. Anton, St. Cornelius und die heil. Magdalene.
(*Nach dem Meister Wilhelm von Köln.*)

lend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fliessend geschwungen, der leichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Gebärde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heil. Veronika mit dem Schweisstuche in der Pinakothek zu München, die Maria mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Köln, sowie das Jugendleben und das Leiden des Heilands, Altarblatt in einer Domchorkapelle zu Köln, und das Wandbild des Gekreuzigten in der Kastorkirche zu Koblenz beilegen. Was der Meister Wilhelm noch vermissen lässt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Karaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche trotz dem nähern Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äussere Umgebung sich behauptet.

1368. Missale mit Miniaturen in der Bibliothek des Nationalmuseums zu Prag.

1369—1389. In dieser Zeit malte Abt Heinrich Grusit das goldgrundige figurenreiche Altarbild der Marienkrönung, das sich noch im Stifte Stams am Inn befindet.

1376. Pontificale mit Miniaturen im Kloster Strahof zu Prag.

Um 1380. Zierliche Malereien am Altare der Johanneskapelle des Domes zu Köln. Dieser Altar befand sich früher in der Klarenkirche Kölns; ein Theil seiner Bilder wird dem *Meister Wilhelm* beigemessen.

Nach 1380 die Fresken in der Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar, welche ganze Reihenfolgen biblischer und legendarischer Darstellungen darbieten. Am Erhaltensten sind die Chormalereien. Die meisten dieser Bilder zeigen derbe und ungefüge, aber kräftig bewegte Gestalten; in Einzelnen blickt wenigstens ein Streben nach Schönheit durch. Schwäbischen Ursprungs und Karakters wie die grössern und kleinern Wandgemälde sind auch die bemalten Flügel des Hochaltars dieser Kirche. Letztre enthalten verschiedne Scenen aus dem Leben des heil. Veit; innen die Taufe und Marter, aussen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus. Diese Bilder sind in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mängel; dagegen erfreuen sie durch einzelne ausdrucksvolle Heiligenköpfe und durch die majestätische Kraftgestalt des Kaisers. Sodann besitzt aber diese Kirche auch einen Altar, welcher von einem Deutschböhmen, dem Prager Bürger Reinhart, gestiftet ist und in den Gemälden den Typus der böhmischen Schule trägt. Das etwa 3 F. breite, 7 F. hohe Mittelbild schildert den heil. Wenzel in Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel, während der linke Flügel den heil. Siegmund und der rechte den heil. Veit darstellt. Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der Form, aber nicht ohne Grossartigkeit. Die äussern Flügel zeigen zunächst über dem Stifterbilde, dem als Ritter dargestellten Bürger Reinhart, den Heiland mit Dornenkrone, Geissel und Ruthe, dann die Verkündung und die Marienkrönung, endlich Kristus am Kreuze mit Marien und Johannes zu den Seiten. Auch diese Gestalten sind mager und kurz, breitköpfig, mit fleischigen Gesichtern, gedrückten Stirnen und kleinen Augen, welche Eigenheiten sich aus der slavischen Umgebung erklären, unter welcher der Meister dieser Bilder zu schaffen hatte. Die anschliessenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch zeugt von Sorgfalt und das Fleischkolorit ist voll Kraft.

1383 ist das sichere Datum des zweiten bilderreichen, auf der öff. Bibl. zu Stuttgart befindlichen Codex der Weltchronik des Rudolf v. Hohenems. Diese Handschrift ist in Westfalen beschafft worden, wie die Formen des plattdeutschen Textes und die eingemalten Wappen der in früherer Zeit nur in Westfalen ansässigen Familie Waldeck beweisen. Im Ganzen sind die Miniaturen dieses Codex derber und roher als die italischen, französischen und niederländischen Buchmalereien jener Zeit, auch sind sie unter einander sehr ungleich, doch die bessern immer von sehr namhaftem Werthe. Die Figurenverhältnisse sind meist etwas kurz, die Köpfe haben die rundlichen, weichen und feinen Formen der Altkölner Schule, die nackten Theile wie Hände und Füsse sind sehr schwach, die Motive gut und frei von den conventionellen Windungen gothischer Skulpturen, aber bei lebhaften Bewegungen lahm und ungeschickt, die Gewänder mit enger und einfacher Faltung von richtigem Geschmack und weicher Ausbildung; die Malerei endlich ist mit den schönsten Farben (darunter das Roth und Saftgrün auf niederländischen Einfluss deuten) breit und meisterhaft in Guasch mit Angabe von Schatten, Mitteltönen und fein in Weiss gehöhten Lichtern ausgeführt. Statt der Ausbildung der Hintergründe bei den bessern niederländischen Miniaturen derselben Zeit finden wir hier den Grund entweder golden oder farbig mit goldnen Mustern (z. B. auf dem Bilde des Sündenfalls roth mit Doppeladlern) oder

schachbretartig. Die vorkommenden Pferde sind durchweg Kracken. Der Inhalt eines jeden der vielen Bilder ist durch lateinische Ueberschriften angegeben. In der Evenerschaffung und auch sonst erscheint Gottvater im Mosaikentypus Kristi. Im Bilde des Einzugs Noä in die Arche ist die Sündflut dadurch angedeutet, dass Drachen aus dem blauen Himmel herab das Wasser speien. In der Abrahamssegnung durch Melchisedek erscheint dieser ganz wie der Gottvater im Mosaiktypus Kristi; hinter Abraham viele Jüden mit Spitzmützen und Schnäbelschuhen. Im Bilde des Lot bringt der Kleinmaler ganz ungenirt den frommen Vater in seiner schwächsten Minute, d. h. im Coitus mit der Tochter, zur Anschauung. Im Wüstenbilde mit der Hagar liegt der Knabe Ismael als Wickelkind auf einem Baume. Im salomonischen Urtheile findet man das sehr sprechende Motiv, dass die falsche Mutter das eine Bein des Kindes ergriffen hat, um es theilen zu lassen, während die rechte Mutter zu Salomo fleht. Mit dem Maman, der im Flusse vom Aussatze geheilt wird, hören die Bilder auf. „Jedenfalls", schreibt Waagen, dem wir in diesen Angaben gefolgt sind, „legt dies Hauptdenkmal der Malerei in Westfalen im 14. Jahrh. für dieselbe ein sehr günstiges Zeugniss ab."

1385. Als ein aus diesem Jahre herrührendes Werk wird gewöhnlich der Tucherische Altar zu Nürnberg angegeben, der jetzt als Hochaltar in dasiger Frauenkirche dient. Diese Zeitangabe gründet man auf die Inschrift, welche in der Karthäuserkirche, wo das Werk sich ehemals befand, gelesen wurde. „Hinter dem Altare oben am Fenster", wie v. Murr in seiner Beschr. von Nürnberg (S. 330) mittheilt, war unter dem Stadtwappen zu lesen: *Marquardus Mendel fundavit hoc monasterium A. MCCCLXXXV.* Daraus folgt nun aber keineswegs, dass die Tuchersche Altarstiftung gleichzeitig sei mit der Mendelschen Klostergründung.

1388. Wandbild am Grabmale des Trierschen Erzbischofs Kuno von Falkenstein in der Kastorkirche zu Koblenz, wahrscheinlich vom *Meister Wilhelm v. Köln.* — Malereien in der Stiftskapelle des Klosters zu Kirchheim im Ries.

1397 starb der berühmte Kleinmaler Beness als Domherr zu Prag.

Aus dem Ende des 14. Jahrh. die weltlichen Wandbilder eines Gemaches im Ehingerhofe zu Ulm. — Der Bilderteppich in St. Lorenz zu Nürnberg. Auf einem langen Streife stehen hier zwölf Männer, welche mit (Lebensregeln enthaltenden) Spruchzetteln umgeben sind. Die Figuren haben längere Verhältnisse als man sonst bei den altnürnbergischen Gemälden, welche (wie das Tuchersche Altarwerk in der Frauenkirche und das Hallersche in St. Sebald) diesem Teppich zeitlich nahestehen, zu finden gewohnt ist; sie stimmen indess in der Art der Bewegungen und im Faltenwurfe mit letztern überein.

Ins Ende des 14. Jahrh. fällt noch das Werk auf dem Hochaltare der Neustädter Kirche zu Bielefeld in Westfalen. Auf dem nun zertrümmerten Rahmen dieses Altarbilds war die Nachricht enthalten, dass es im J. 1400 schon an diesem Orte aufgestellt war. — Vollkommen stimmen mit diesem Werke folgende der Bielefelder Gegend entstammende Gemälde in der Krügerschen Samml. zu Minden: drei 49 Zoll breite, 22½ Zoll hohe Tafeln mit dem Baumverbot, dem Sündenfalle und der Vertreibung aus Eden, ferner in gleicher Grösse und Eintheilung die Verkündung nebst der Heimsuchung und Geburt; die Kindanbetung durch die Magier nebst der Beschneidung und Familienflucht; der Judaskuss nebst der Dornenkrönung und Geisselung; der Heiland vor Pilatus nebst der Kreuztragung und Kreuzigung; die Himmelfahrt nebst der Geistausgiessung und dem jüngsten Gericht. Bei dem Meister dieser Bilder verbindet sich eine reiche blühende Fantasie und edle Ausdrucksweise mit einer sehr kunstgeübten Hand. Seine Mannsgestalten, wo sie nicht absichtlich verzerrt erscheinen, sind von würdiger Haltung, seine Weiblichkeiten, namentlich Maria, von grossem Liebreize und milder Innigkeit. Die rundlichen Frauenköpfe mit ihren schöngeschnittnen Augen und leichtgewölbten Brauen, die sanftgespaltenen vollen Lippen und das weiche Kinn erinnern lebhaft an die Werke Wilhelms von Köln, aus dessen Schule dieser westfälische Meister hervorgegangen zu sein scheint. Die Zeichnung, selbst des Nackten, ist ziemlich gut verstanden, die Farbe flüssig und weich verschmolzen, die Färbung aber etwas kreidig mit grauen und grünlichen Schatten.

1400—18. Vier Bilder aus der Nürnberger Schule jener Zeit im Museum zu Berlin. 1) Maria mit goldner Krone reicht dem Kind auf ihrem linken Arm einen Apfel (in Beziehung auf die Erbsünde, wovon Kristus erlösen soll). Der Grund blau mit goldnen Sternen. 2) Petrus Martyr mit seiner Todeswunde am Kopfe, sein Marterschwert in der Rechten haltend und sich mit der Linken auf einen Stab stützend. Gegenstück des Vorigen auf ähnlichem Grunde. 3) St. Elisabeth von Thüringen, unter gothischem Schirme stehend, mit der Linken Brot und Früchte im Gewande hal-

tend und mit der Rechten davon einem Kranken mittheilend, der sich in verkleinertem Maasstabe zu ihren Füssen befindet. Der Grund golden. 4) St. Johannes der Täufer, ebenfalls unter gothischem Schirmdache stehend, über dem Felde mit rothem Mantel bekleidet, mit der Rechten nach dem Lamme deutend und mit der Linken ein Buch haltend, auf dem man die Siegesfahne sieht. Gegenstück des Vorigen und gleichfalls auf Goldgrunde. — Jedes dieser Gemälde, die vormals die innern und äussern Seiten der Flügel eines Schnitzaltars in der (jetzt abgetragnen) Dominikanerkirche zu Nürnberg ausmachten, ist auf Holz gemalt und hat eine Höhe von 5 Fuss bei 1 F. 3 Z. Breite. Jener Altarschrein war eine Stiftung des 1418 oder 19 verstorbenen Berthold Deichsler, dessen Name sich auf der Rückseite des Schreines vorgefunden hat. Auf der Marientafel befindet sich übrigens das Deichslersche Wappen. Die besagten Bilder sind als zuverlässige Denkmale nürnbergischer Malerei so früher Zeit höchst wichtig. Sie beweisen, dass um jene Zeit dort eine ähnliche Kunstweise im Schwange war, wie in den Bildern des Meisters Wilhelm v. Köln. Sind sie jenen an Gefühl für Schönheit der Köpfe, in den schlanken Verhältnissen und in den reinen Gewandmotiven gleich, so übertreffen sie sie in der grössern Bestimmtheit der Formen, in der stärkern Modellirung und kräftigern Färbung. In der Schwäche und Magerkeit der Zeichnung stehen beide auf gleicher Stufe. An Reinheit des Geschmacks in Köpfen und Gewändern steht die Kunstweise, welche in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. durch Michel Wolgemut in Nürnberg aufkam, diesen ältern Bildern weit nach. Diese brauchen aber auch in dem Grade der ganzen künstlerischen Ausbildung einen Vergleich mit den gleichzeitigen italischen Malereien, z. B. den Bildern eines *Gentile da Fabriano* oder eines *Domenico di Bartolo* keineswegs zu scheuen. Die Rettung dieser kostbaren und wolerhaltnen Denkmale verdankt man dem Direktor der Nürnberger Kunstschule, Hrn. Reindel, der sie beim Abtragen genannter Kirche dem Untergange und der Verschleppung entriss. (S. Waagens Bericht über die neuern Erwerbungen des Berliner Museums im Stuttg. Kunstblatte 1845.)

In den Anfang des 15. Jahrh. mag auch der ausgezeichnet schöne Tuchersche Altar zu Nürnberg fallen, der (ehedem bei den Karthäusern) jetzt als Hochaltar in der hergestellten Frauenkirche aufgestellt ist und gewöhnlich, aber irrig, ins J. 1385 gesetzt wird. Die Mitte zeigt Kristus am Kreuze mit der Maria und dem Johannes zu den Seiten. Die Nebenbilder enthalten die Verkündung und die Auferstehung Kristi, während die Flügel die Heilandsgeburt und das Apostelpaar Peter und Paul aufzeigen. Der Goldgrund ist gemustert. „Die Darstellungsweise dieser Bilder", schreibt Passavant, „erinnert auffallend an die des Meisters Wilhelm v. Köln, sowol in den Bewegungen der Gestalten, als im Gange der Gewänder und in den vollen Formen der lieblichen Köpfe; die Verhältnisse der Figuren sind jedoch hier nicht wie bei dem Kölner Meister gestreckt, sondern vielmehr etwas kurz, und die satte Färbung ist feiner und tiefer in den gebrochnen Tönen." — Von ähnlicher Zeichnung und aus derselben Zeit und Schule sind die Bilder am Hallerschen Altare in der Sebaldskirche. Die Mitte enthält ebenfalls den Gekreuzigten nebst der Mutter und dem liebsten Jünger. Die innern Flügel zeigen St. Barbara und St. Katharina, während die Aussenseiten den Heiland auf dem Oelberge und die Bildstifter mit deren Wappen enthalten. Die Stifter sind gut individualisirt. Der innere blaue Grund ist mit Gold arabeskisch verziert. — In dieselbe Zeit möchte M. v. Rettberg das „Altarwerk in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz" setzen.

Von 1405 soll sich ein „Hostienraub" nebst einer „Brunnenvergiftung" in der Campeschen Samml. zu Nürnberg befinden. — Von 1406 ein Gemälde in der Nürnberger Lorenzkirche, der Engelumgebene Erlöser mit dem Kreuze in den Wolken, Gedächtnisstafel des Paul Stromer. In ders. Kirche das goldgrundige Bild mit dem von Marien und Johannes emporgehaltenen Leichname Jesu, nebst den Bildnissen der verehrenden Stifter zu beiden Seiten des Schweisstuches, haftend am Epitaf der 1409 verst. Kunigunde Rymensnider.

1410. In dieses Jahr fällt wahrscheinlich die Entstehung des sogenannten Kölner Dombildes, jenes von Alters her hochberühmten Hauptwerkes vom Meister Steffan, das bis zur ersten französ. Revolution die Kölner Rathhauskapelle geschmückt hat und seit 1810 in der Agneskapelle, einer der sieben Chorkapellen des Kölner Doms, aufgestellt ist. Die auf dem Bilde vorkommenden mystischen Zeichen *MNOX* sind wol auf 1410 zu deuten. Diese Deutung ist zwar nicht unanfechtbar, allein wenn jene Zeichen keine Jahrzahl bilden, so ist ihre symmetrische Folge auf dem Bilde völlig räthselhaft. Unter den schwankenden Formen der Ziffern in jener Zeit nimmt die 4 oft eine ähnliche Gestalt an, und die Verbindung von arabischen und römischen Zahlzeichen ist keineswegs selten. Neuerdings hat

man das J. 1426 als Entstehungszeit des Bildes angenommen, weil in diesem Jahre erst die Kapelle, in welcher das Gemälde gestanden hat, erbaut worden sei. Dieser Schluss mag aber ein trüglicher sein, denn auch früher, vor 1426, hatte schwerlich dem Rathhause der mächtigen Stadt eine Kapelle gefehlt, und ohne Zweifel war sie mit einem Bilde geschmückt. Und wer sagt uns, ob nicht vielleicht die Pracht dieses Bildes grade ein Beweggrund war, ihm eine würdigere Stelle in einer neu zu erbauenden Kapelle zu schaffen, welcher Grund aber natürlich nicht urkundlich ausgesprochen werden durfte. (Die Baurkunde über die Kapelle, welche auf der Stelle der Synagoge der 1424 aus Köln verwiesenen Juden errichtet ward, unterlegt dem Baue das Motiv, dass statt der Unehre und Schmähung, die sonst an dieser Stätte Gott dem Herrn und seiner zarten Mutter Maria bewiesen worden, ihnen nun alle Ehre und Andacht dargeboten werde.) Jedenfalls geschieht es ohne Noth und triftigen Grund, wenn man das Steffansche Altarwerk von 1410 auf 1426 herabdatirt; die Differenz dieser 16 Jahre ist aber keine Bagatelle für die Kunstgeschichte.

Die äussern Flügel dieses Meisterwerkes stellen den englischen Gruss dar. In ihrem kirchlich geschmückten Gemache erschaut man die liebreizende Maria vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben, in der anständigsten Hinwendung zu der sie überraschenden fremden Erscheinung des himmlischen Jünglings. Ein den ganzen schlanken Wuchs und sogar jede Spur der Fussohle bedeckender weisser Mantel, worunter ein bläuliches

Leibkleid hervorscheint, spreitet sich bis über den Boden in etwas schwerwinkligen Falten um sie her. Der Hintergrund des Zimmers wird durch einen mit Goldblumen durchwebten Hängeteppich verhüllt, von welchem her, der Jungfrau unbemerkt, die

heilige Geisttaube dem umnimbten Haupte zufliegt. Auf der andern Seite erschauen wir den Himmelsboten, eine einfach schöne, holdselige Jünglingsgestalt, ein Gesicht voll himmlischer Keuschheit und Freude; voll Ehrfurcht kniet er hier gleichwie vor der Allmacht Throne, und mit beiden Händen bietet er den schriftlichen Gruss dar,

der das Geheimniss der göttlichen Geburt ausspricht. Als himmlischer Herold mit grossen, in verschiedner Richtung aufsteigenden Flügeln, wovon der Künstler einen zum Hintergrunde des Hauptes anzuwenden wusste, trägt er zwischen den Vorderfingern der Linken einen silbernen Stab. Seinen Körper bedeckt ein langes weisses Tempelkleid (Palla), darüber ein rother mit Goldstickerei gerändeter Rauchmantel hinabfällt; dieser ist auf der Brust durch eine goldene Rose angeschnürt und geht unterher auseinander. Halbknieend bei seiner Verrichtung umspreitet er auch mit seiner weiten Faltenschleppe die Steinplatten des Bodens. Der goldgewirkte Hängeteppich des vorigen Bildes streift sich hier fort bis zum Rande des Eingangs. Unter den beiden Gestalten der Verkündung findet man, abgetheilt auf den vordern Steinplatten

des Bodens, jene nur durch die seltsame 4 vexirende Jahrzahl, welche die Vollendungszeit des ganzen Werkes angibt.

Keine Pracht der Farbe ist irgend am Aussenbilde verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffne. Eine fast morgenländische Pracht strahlt uns aus dem Hauptbilde der anbetenden Könige entgegen. Maria, thronend auf dem Kaiserstuhle, umflossen von einem langen dunkelblauen hermelingefütterten Mantel, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Ein prächtiger von zwei Engeln ausgespreiteter Teppich fällt hinter ihrem grossen Thronstuhle herab. Dieser Teppich ist von Goldstoff mit eingewebten silbernen Turteltäubchen in blauem Grunde. Das Haupt der Himmelsfürstin ist mit einem breitgeränderten Goldnimbus umflossen, der selbst die hohe Krone noch einschliesst, woran bedeutungsvoll ein von Perlen und Gold schimmerndes Täubchen

mit ausgebreiteten Flügeln und mit Perlenring im Schnabel die Spitze bildet. Es ist ein reines Oval von den angenehmsten Verhältnissen. In der Ausbildung und Färbung seiner Theile schwebte dem Schilderer die Schönheit der Braut im hohen Liede und im Ganzen der innere Himmel einer sündlos gebornen und nach übermenschlicher Empfängniss unverletzten Gottesgebärerin vor Augen. Dies Haupt neigt sich, wie sanft angezogen von der heiligsten Liebe, zu der göttlichen Leibesfrucht auf dem jungfräulichen Schoose. Demüthig vor Gott sitzt die Gebenedeite da, so mild in den Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, und dennoch als Himmelsherrscherin, so gross in Form, Stellung, Gewandung. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen

die königlichen Magier: der Greis vor der Himmelsjungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegossen; der Andere, aufgerichtet, männlich schön und jung, durch den Anblick der Erhabenen für immer erheilt, weiht ihr den hohen Pokal, und hinter ihm steht, in liebender Ehrfurcht vorgeneigt, ein feineres Gemüth offenbarend, der jugendlich schlanke Mohrenfürst mit dem Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor, sein rechter Arm nur hat beim Nahen leise den Teppich umgeschlagen. Im Halbkreise umher reihen sich je Drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links ein kriegerisch angethaner Fahnenträger mit seltsam kleinen Füssen; ihm genüber ein jugendlich vorlauter Kämpe mit langgriffigem Schlachtschwert in der Hand, als gelt' es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitze, so gottsgemuth, und zugleich von so sanftem Staunen zurückgehalten, dass man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen

neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgiltig dreinschauen. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinandertreten, desto gedrängter schaaren sie sich auf den beiden Flügeln; rechts die Jungfrauen unter Anführung der britannischen Prinzessin Ursula, welche ihr Todeszeichen, den Pfeil, in Händen hält, links aber die Krieger unter Führung des Herzogs Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrocke. Im Urselbilde findet man eine Stufenfolge der lieblichsten Köpfe, besonders seelenvolle Bildungen sind das vorn am Rande in reinster Unschuld hingebeugte Engelgesicht und die reizende neben der Heiligen herkommende Begleiterin. An der schlanken Jungfrau, welche neben St. Ursula so prächtig hervortritt, bewundert man das im Faltenwurfe so vortreffliche Schleppgewand, dessen Farbe ein gesättigtes Gelbgrün ist; auch findet man das um den rechten Arm ihr herabhängende Schleiergewand zum Bewundern schön gelegt. Von den zwei im Hintergrunde des Urselbildes vorragenden Bischöfen, von welchen der bräunliche Kopf sehr bedeutsam ist, wird der mit dem Kreuze als der apostolische Vikar St. Cyriak und der mit dem Krummstabe als der Basler Bischof St. Pantulus anzusehen sein, welche beide Kölnische Märtyrer derselben Zeit sind. Ursula selbst, in einen röthlich seidenen, mit Hermelin verbrämten Fürstenmantel gehüllt, welchen sie vor sich her vielfaltig aufschürzt, zeigt ein sanftes, noch jugendliches, den reinen Himmel in sich selbst erblickendes Angesicht; sie ist in stille Betrachtung versunken und erscheint beseligt vom Ausglanze der Gottheit. An ihrem Unterkleide ist dasselbe blauseidene Goldzeug angewandt, das den symbolischen Teppich mit den Turteltäuplein am Thronstuhle der Muttergottes bildet. Ihr noch durch keine Leidenschaft entblühter Aetherius, eine reizende Jünglingsgestalt, steht dort wie ein durch ihre Entzückung gerührter himmlischer Bräutigam, den keine Kümmerniss mehr ängstigen kann. Er ist wie ein junger Kölnischer Ritter in einen prächtigen Waffenrock gekleidet, der mit Goldarabesken auf violblauem Grunde geziert und an allen Rändern mit einem breiten Marderpelze verbrämt ist. — Der heil. Herzog Gereon auf der andern Tafel zeigt sich in der edelsten Stellung seines kräftig schönen Körpers, an der Spitze seiner kristlichen Krieger, als ein beseligtes Opfer für das Evangelium des Lichtes. Er ist hier auch gegen den Ursprung alles Lichtes hingewandt und davon ganz bestralt. Sein Haupt trägt die altdeutsche Herzogsmütze mit Hermelinaufschlägen, worunter das herrliche Heldengesicht kühn und gross, aber heilig und anbetend hervorschaut. Das Auge des Betrachters haftet weilend an dieser Gestalt, welche mit einer, soweit sie hervorkommt, polirt goldenen Rüstung angethan ist. Die Fenster des Ortes, wofür das Werk gemalt worden, spiegeln sich künstlich in seinen ganz goldenen Beinschienen, sowie auch in der stählernen Schienrüstung seiner vornan stehenden Gesellen, welche Wirkung durch die nunmehrige Aufstellung des Bildes freilich verloren ist. Ein violblauer, goldgestickter Brustlatz mit einem eigen geformten Kreuze, dessen Goldgeflitter den ganzen Vorderleib bepanzert, ziert ihn heldenmässig. In der Rechten hält Gereon sein mit demselben Kreuze bezeichnetes Siegespanier. Um die Steifheit des Gepanzerten zu mildern, ist er mit einer an seiner linken Seite vortrefflich drapirten, bis zu den Schienen herabhängenden Chlamys geschmückt. Die zwei seiner ersten sich unterredenden Waffenbrüder, junge Männer in reichen über die Panzer geworfenen Waffenröcken, mit Perlenschnüren um die Schädel, sind edle und wahrscheinlich, gleich manchen anderen Gestalten im Dombilde, nach lebenden Personen gebildete Figuren. Zum linken Fusse des Ersten kriecht ein Hirschkäfer hin, das einzige Insekt, das auf dem ganzen himmlischen schattenlosen Gemälde vorkommt und vielleicht eine Karakterbemerkung über den einen als Gereons Waffengefährten dargestellten jungen Kölner Patrizier abgibt.

Dass man heut noch den Namen des Kölner Dreikönigsbildmeisters nennen kann, verdankt man dem glücklichen Zufall, dass Albrecht Dürer in dem auf seiner niederländ. Reise geführten, uns glücklicherweise erhaltenen Tagebuche bei Berührung der Stadt Köln die Notiz hinwirft: *Item hab 2 weiss pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Maister Steffen zu Cöln gemacht.* Dass wirklich mit dieser Tafel das jetzt sogen. Dombild gemeint ist, erhellt aus einem Anekdoton in Kinkelbachs „Herrlichkeit teutscher Nation" (Köln 1609. S. 429.) und aus einer das hohe Ansehn des Dreikönigsgemäldes bei den Kölnern noch im 16. Jahrh. bezeugenden Stelle in dem 15[illegible] durch Heinrich von Ach gedruckten Städtebuche, wo es von dieser Altartafel heisst, sie sei *so kunstreich gemalt, dass auch die hocherfarnsten Maler sie nit genugsam loben und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen kennen.* Um 1810 [illegible]

dies Wunderbild, welches in der Rathskapelle durch den Dampf von Lichtern und Rauchwerk endlich in seinen feinern Schönheiten undeutlich geworden war, für sein neues Lokal im Dome durch Maximilian Fuchs wiederhergestellt worden, wodurch allerdings nur ein Nachglanz seiner alten Sauberkeit und nur theilweis das Ursprüngliche seiner künstlerischen Vortrefflichkeiten gerettet erscheint. Unsre sehr beschränkten holzschnittlichen Abbildungen, welche den Ausdruck der Köpfe und die Verhältnisse des Ganzen nur in sehr geringem Maase andeuten, von den malerischen Schönheiten des Werks aber keinen Begriff geben können, sollen lediglich als beiläufige Umrisse zur nähern Verdeutlichung des Beschriebenen dienen.

Dies allzeit bewunderte Hauptwerk des Meisters Steffan ist in der deutschen Kunstgeschichte ein ähnlich epochemachendes wie in der niederländischen das zwei Decennien später vollendete Genter Altarwerk der Gebrüder Eyck. Mit diesem Werke tritt die deutsche Malerei in ein neues Stadium. Was Meister Wilhelm noch vermissen liess, finden wir bei dessen grossem Nachfolger Steffan, der sich offenbar auf den Schultern des Vormeisters erhebt. Steffan verbindet bereits das Idealistische mit lebensvoller Naturalistik; er weiss seine Gestalten tiefer zu beseelen und weit bestimmter, bis zur Daseinswahrheit, herauszubilden, er greift schon das Tüchtigste aus dem Menschenleben heraus, bekleidet es aber mit aller Hoheit und glorificirt so das bisher dem Himmel der Kunst noch Fernstehende. Die grosse Kunstkraft, die aus dem ganzen Werke, vornehmlich aber aus dem Mittelbilde hervorleuchtet, zeugt von einem ausserordentlichen Fortschritte der Technik binnen zwei Decennien, welche zwischen den Meistern Wilhelm und Steffan liegen, und gewisse Künstlichkeiten im Steffanschen Werke erscheinen sogar als Vorläufer dessen, was über ein Decennium später im Hauptwerke der Eycks zum vollen Durchbruche gekommen ist. — Unter den aus jener Zeit erhaltenen Werken, die nach dem Kunstgepräge des Dombildes mit Wahrscheinlichkeit demselben Meister zugerechnet werden, ist höchst wichtig ein nur sehr wenig verletztes Bild von kleinem Maasstabe, welches alle Vorzüge der Steffanschen Auffassung zeigt und zugleich die hohe Durchbildung der Steffanschen Technik vollständiger als das nicht rein erhaltene Dombild zu Tage legt. Wir meinen die im Besitze des Bankier Herwegh zu Köln befindliche Maria in der Rosenlaube, in welchem Bilde eine Stimmung verkörpert ist, die man mit jener der süssesten Minnelieder vergleichen möchte. Die Temperafärbung ist von höchster Klarheit und Zartheit, im Nackten durchaus licht und ideal, wie von einem zarten Perlschimmer durchhaucht. Hier ist glücklicherweise der ideale Marienkopf, wie es vom Idealhaupte der Himmelskönigin im Dreikönigsbilde nicht gesagt werden kann, in seiner ganzen plastischen Schönheit und Würde erhalten. Das Kristkind ist hier heiterer als dort und mindestens theilweis von ebenso anmuthig-edler Bildung, und in den Gestalten und Gebärden der hier in verschiedner Bethätigung erscheinenden Englein paart sich kindliche Holdseligkeit mit tiefster Innigkeit. — Auf Rechnung derselben Hand kann vielleicht noch die beim Dr. Förster zu München befindliche goldgrundige Tafel kommen, welche den Gekreuzigten zwischen sechs Heiligen schildert. Unter den Heiligen hebt sich vornehmlich der Kristof in stattlichster Zeittracht hervor. Die edeln Köpfe und die grossartige Gewandung zumal der weiblichen Gestalten bezeugen eine Kunsthand, welche entweder die Steffansche selbst oder die eines höchst vorzüglichen Schülers oder Zeitgenossen Steffans ist.

1410—20. Dieser Zeit entstammt vielleicht der trefflich erhaltene lange wollene Teppich im Fürstensaale zu Regensburg, dessen viele eingewirkte Darstellungen den Kampf zwischen Tugenden, Gebrechen und Lastern versinnbilden. Zuerst sehen wir die Tugenden der Weisheit, Stärke, Mässigung und Freundschaft in einer Burg sich gegen die ausserhalb befindliche Sippschaft der Thorheit, Krankheit, Fräßigkeit und Feindschaft vertheidigen. Dann gewahren wir auf einer Wiese den offenen Kampf von sieben stehenden Tugenden, engelbegleiteten Weibsgestalten mit freiem Gesichte, gegen ebensoviele reitend anstürmende Laster mit geschlossnem Visire. Zuletzt Glaube, Hoffnung und Liebe in der Festung der Tugend und der heil. Schrift, gegen welche Veste der Unglaube, die Verzweiflung und der Hass vergebens anrennen. In jenen Gruppen offenen Kampfes streitet die Demuth zu Fuss gegen die Hoffart zu Pferd, die Mildigkeit gegen den auf einem Wolfe reitenden Geiz, die Keuschheit mit dem Mariennamen im Gürtel, einer Taube im Schilde und einem Einhorn in jungfräulichem Schoose auf der Fahne, gegen die auf einem Bätzen sitzende Unkeuschheit, deren Helm mit einem Hahne geziert ist. Die Geduldigkeit, der ein Engel mit der Zither aufspielt, führt im Schilde ein Lamm und auf der Fahne einen Papagei. Der gegen sie streitende Zorn reitet einen Eber und führt einen Hund im Schilde; sein Helm ist mit der Eule, seine Fahne mit dem Igel geschmückt. Die Mässigkeit hat zum Schildzeichen ein Lamm im Feuer und

zum Fahnenzeichen einen Fisch, der trotz aller Stummheit vom Fasten spricht. Ihre Gegnerin, die Gefrässigkeit, reitet einen Fuchs, hat auf der Fahne einen gebratenen Hahn und auf Schild und Helm den Raben und den Geier. Die Abzeichen der Stätigkeit sind: Henne auf dem Neste, Fönix und Hirsch. Die Unstätigkeit auf dem Esel hat den Affen, den Strauss und den Krebs zu Bildern. Sodann erscheint mit ihrem eine Flamme haltenden Engel die als höchste der Tugenden gekrönte Liebe, deren Schildzeichen eine ihre Jungen leckende Löwin, und deren Fahnenzeichen ein Baum mit sechs Vögeln ist. Endlich der Hass, der auf einem Drachen heransprengt, mit dem Skorpione im Schilde, mit der Fledermaus auf dem Helme und mit Schlangen in der Fahne. Dieser Karakterisirung durch Thiere, welche uns einen Beitrag zur Kenntniss der Symbolik jener Zeit liefert, sind noch schriftliche Angaben der Eigenschaften einer jeden allegorischen Gestalt beigegeben. So heisst es z. B. bei der Unstätigkeit:

troz ist aller mein gedank,
zu guten werken bin ich krank.

Die Figuren sind von schlanken guten Verhältnissen, die Zeichnung entspricht der Art und Weise aus dem Anfange des 15. Jahrh., der Faltenwurf ist einfach, nicht geschwungen wie im 14. Jahrh., aber auch nicht eckig gebrochen wie in der Mitte des 15. Jahrh. Die Engel enden in flatternde Gewänder, gleich jenen im Kölner Dombilde.

Ins J. 1416 fällt angeblich der Wolfgangsaltar im linken Seitenschiffe der Lorenzkirche zu Nürnberg. Er enthält die Auferstehung nebst den Heiligen Konrad und Wolfgang auf den Innerflügeln.

1420. Der kunstgeschichtlich bedeutsame Imhofsche Altar aus St. Lorenz zu Nürnberg, jetzt zerstückelt in dasiger Burggallerie aufgestellt. Das goldgrundige, 3 F. 10 Z. hohe, 2 F. 6 Z. breite Mittelbild enthält die Marienkrönung durch Kristus. Die Köpfe, besonders das Marienhaupt, sind sehr edel gebildet; die leise Neigung der Jungfrau mit gefaltenen Händen ist höchst fein gedacht; die schmalen Hände sind wolgeformt, die Gewänder von fliessend feinem Gefält, bei Kristus von einem gesättigten Roth, bei Maria von einem gegen das Grün ziehenden Blau. Den gemeinsamen Sitz bedeckt ein rother, goldig gemusterter Teppich. Die Fleischfarbe des Heilands ist bräunlich mit weisslichen Lichtern, die der gekrönten Mutter zart. Der Vortrag sehr verschmolzen. Zum Mittelbilde gehörten zwei bewegliche und zwei feststehende Flügel, die auf beiden Seiten mit Aposteln bemalt waren und jetzt auseinandergesägt und getrennt aufgehängt sind. Auf Goldgrund finden wir die Gestalten des Paulus und Matthias, des Jacobus Minor und des Philippus, auf blauem Grunde den Andreas, Jacobus Major, Thaddäus und Bartholomäus. Die Karaktere haben etwas Edles, die Verhältnisse sind gut, die beliebten gebogenen Nasen ästhetischer als in den Bildern der Altkölnerschule, welche diesen Typus auch viel gepflegt hat; Hände und Füsse sehr schwach; der Zug der Gewandfaltung fliessend und weich, die grüne, rothe und graue Gewandfärbung tiefkräftig. Auf zweien der Flügeltafeln kniet der Stifter mit seinen drei Frauen, einer Schätzin, einer Töferin und einer Rothflechin, die eine neben ihm, die andern beiden ihm genüber, mit den Kindern. Die Rückseite des ehedem freistehenden Altarwerks enthielt eine sogen. Pietas: den in einem Sarkofage stehenden, von der Mutter und dem liebsten Jünger unterstützten Kristus. Die Ausführung dieses Rückbildes ist zwar nicht so sorgfältig als die des Vorderwerks, aber nicht minder anziehend durch die Schönheit des Kristuskopfes und den milden fein empfundnen Trauerausdruck des Marienkopfes. Der Grund ist hier roth, die Heiligenscheine golden.

Wie zu Köln, so erhielt auch zu Nürnberg die Malerei im ersten Viertel des 15. Jahrh. eine Umwandlung, die ersten Orts durch den Dombildmeister Steffan, andern Orts durch den Meister des Imhofschen Altars von 1420 am Bedeutendsten vertreten wird. Die Bilder der vorhergehenden Epoche zeigen starke Geschwungenheit in Stellungen und Faltenwurf, noch schwere Formen in den Extremitäten und Gesichtstheilen, kein Naturstudium in der Zeichnung, höchstens eine lebendige Auffassung beim Bildnissversuch; dabei aber Sätte und Pracht der Farben und oft würdevollen Ausdruck der Köpfe, jedoch nicht ohne eine gewisse Unbehilflichkeit in der Ausführung. Die nunmehrige Entwicklung hingegen, als deren Hauptträger wir die obgenannten Meister betrachten, zeigt weit natürlichere, dem Leben abgelauschte Figurenstellungen und einen zwar fliessenden, doch nicht so geschwungenen, mehr der Wirklichkeit abgesehenen Faltenwurf. Die Gestalten erhalten kürzere Verhältnisse; die Zeichnung des Nackten ist zwar noch nicht richtig verstanden, jedoch feiner und bestimmter; die jugendlichen Köpfe erreichen oft den Ausdruck des höchsten Liebreizes, die Bildnisse gewinnen mehr Individualität, die

Färbung wird noch tiefer und gelangt zu milder Harmonie. Die Temperatechnik war schon von Alters her in Deutschland sehr ausgezeichnet und weit vorzüglicher, als es die italische jemals geworden. Noch in einer andern Beziehung findet man im Entwicklungsgange der Kunst zu Köln und Nürnberg eine überraschende Uebereinstimmung, nämlich in der Einwirkung der Bildhauerei auf die Malerei, welche letztere den tonangebenden Stylwandlungen der erstern offenbar nachgegangen ist. Am Rheine trifft man häufig Skulpturen aus dem Ende des 14. Jahrh., die schon ganz die Eigenthümlichkeiten der Darstellungsweise des Kölner Dreikönigbildmeisters zeigen; es wird hier genügen, wenn statt aller andern Beispiele nur die Statuetten am reichverzierten Eingangsthore vom Kreuzgange in den Dom zu Mainz angeführt werden. Zu Nürnberg aber sind es die Schonhoferschen Bildhauerwerke im Innern der Vorhalle der Frauenkirche (aus den J. 1355—61) und am schönen Brunnen, welche den zu Anfange des 15. Jahrh. dort aufblühenden Malern als stylangebende Vorbilder gedient haben. Die grosse Aehnlichkeit der Bilder des Imhofschen Altars von 1420 mit Schonhofers trefflichen Bildwerken ist unverkennbar; ein solcher Einfluss der Plastik auf die Malerei konnte hier wie anderwärts um so weniger ausbleiben, als eben die Bildnerei durch ihre früher erlangte höhere Ausbildung im Vorsprunge war.

1424. Kolossales Altarwerk in der Bibliothek zu Göttingen. Es stammt aus dasiger Paulinerkirche und wird für ein Werk des Mönches *Heinrich von Duderstadt* gehalten. Gehört es, wie wol anzunehmen, einem Meister jener Gegend an, so ist es zeugnissgebend für die weite Ausbreitung des Kölnischen Styles.

1424. Wandgemälde in der Kirche des Cisterzienserklosters zu Maulbronn. Man trifft da noch eine Dreikönigsanbetung, ein Marienbild mit dem Stifter und einen heil. Kristof. Diese in der Farbe verblichnen, aber durch Ernst und Ansehnlichkeit der Gestalten noch immer wirksamen Bilder schliessen sich noch dem ältern strengen Typus an. Die wolerhaltne Inschrift gibt obiges Jahr und nennt als Maler den *Meister Ulrich*, dessen auch sonst schon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geschieht. (Kunstblatt 1840, Nr. 96, S. 407. Jägers „Schwäbisches Städtewesen", S. 583.)

1427. Die Chormalereien im Dome zu Frankfurt am M., meist ohne Gefühl gearbeitet und nur in einzelnen Stellen von erheblicher Schönheit.

1427—40 wird in den Ulmer Bürgerregistern der Maler Barthel Schön genannt. Er war, wie es scheint, der jüngere Bruder eines Martin Schön, der als Maler und Formschneider in dens. Registern 1394—1416 vorkommt. Sohn des 1440 verst. Barthel Schön soll der berühmte Martin Schön sein, der von 1441 an in den Ulmer Büchern erwähnt und darin auch Schongawer genannt wird.

1429. Kunstgeschichtlich interessantes Temperabild auf Goldgrund im Besitze des Dr. Kirchner zu Bamberg. Es ist ein grosses Altarblatt aus der Bamberger Franziskanerkirche, das offenbar der altfränkischen Schule angehört und uns Aufschluss gibt über die Darstellungs- und Malweise der „aussernürnbergischen" Kunstpfleger Frankens. Die Darstellungen geben in Figuren von etwa ⅔ Lebensgrösse 1) die Ausstellung Kristi und die Dornenkrönung, 2) die Kreuzigung, 3) die Abnehmung vom Kreuze. Die schwarz umrissene Zeichnung ist zwar nicht fein und schön, aber lebendig, und stellt die edeln Karaktere edel, die gemeinen dagegen oft bis zur Karikatur hässlich dar. Der Faltenwurf ist noch rund geschwungen, ohne eckige Brüche. Die Färbung derb mit tiefbraunen Schatten.

1430. Gedächtnisstafel der Frau Waldburg, Gattin des Steffan Prinster, in der Frauenkirche zu Nürnberg. Die obere Abtheilung enthält die Heilandsgeburt, die untere den auferstandenen, im Grabe stehenden Heiland mit Papst und Bischof einerseit und den knieenden Stiftern (Mann und Frau) anderseit. Der Hintergrund golden. Die Köpfe Mariens und der Engel überaus schön und lieblich, die Heilandsgestalt edel, die Figuren der Bildstifter sehr individual. Die Carnation von milder Färbung, der Faltenwurf etwas gradlinig, aber gut und mit feinem Sinne geordnet. Dies in manchen Beziehungen höchst merkwürdige Werk ist besonders auch wichtig als ein ausgezeichnetes Beispiel der deutschen Kunstrichtung noch vor dem Einflusse der Eyckschen Schule.

1430. Glasgemälde in der Frauenkirche zu Lübeck und in der Leonhardskirche bei Tamsweg im Salzburgischen. — Zwei Miniaturen des Ollmützer Stadtbuches vom Notar Wenzeslaus von Iglau, neuerdings entdeckt durch den Ritter Adolf von Wolfskron zu Brünn.

1430—40. Dieser Zeit entstammt vielleicht das im Gewölbschlusse der Dominikanerkapelle zu Ulm befindliche Bildniss des Mönches Amandus Suso, jenes frommen Dichters, der unter leiblicher Marter und Pein mit warmer Begeistrung in

keuschen zärtlichen Worten seine Preis- und Liebellieder zu Ehren der heil. Jungfrau und ihres Gottkindes sang, welche Lieder in Deutschland wie in den Niederlanden auch die bildende Kunst zu immer erneuter Verherrlichung der „gnadenreichen Mutter" anfeuerten. Dies Susobild könnte der Zeit nach von Barthel Schön herrühren.

Zwischen 1430—43 erscheinen in schwäbischen Urkunden die Meister Hans und Peter Acker nebst dem Meister Hans Degeler (Jägers schwäb. Städtewesen I. 584.)

1431. Die Malereien am Schnitzaltare der Kirche zu Tiefenbronn (zwischen Kalw und Pforzheim). Auf Flügel, Nebenseiten und Staffel des Schreines sind mehre Darstellungen aus der Magdalenenlegende nebst andern Heiligenbildern und dem Gleichnisse der zehn Jungfrauen vertheilt. Als Urheber nennt eine Aufschrift den Lukas Moser aus Wil (Weil). In einer der Inschriften klagt Meister Moser:

Schrie Kunst, schrie vnd klag dich ser:
din begert jecz Niemen mer.

Die Gemälde dieses schwäbischen Meisters, zusammengehalten mit den Wandbildern des Meisters Ulrich zu Maulbronn, lassen schliessen, dass im ersten Drittel des 15. Jahrh., aus welcher Zeit sich bis jetzt keine beglaubigten Malereien der Ulmer Schule vorgefunden haben, zu Ulm eine ganz ähnliche Kunstrichtung herrschte wie damals in Nürnberg und Köln, denn auch bei jenen schwäbischen Meistern, besonders bei Lukas Moser, treffen wir das was sich bei den Altnürnbergern und Altkölnern herausstellt: jenen Sinn für Schönheit und Fülle in den Formen, und liebreizende Milde im Ausdruck weiblicher Köpfe bei zarter Färbung. (Sehr schätzbare Mittheilungen über Mosers und Ulrichs Bilder hat Karl Grüneisen im Stuttg. Kunstblatte 1840 geliefert.)

1433. Ein schön gedachtes, klares und zartes Bild im rechten Seitenschiffe der Lorenzkirche zu Nürnberg: Maria, wie sie knieend im Gebete stirbt, mit den Bildnissen der Stifter, haftend an der Gedächtnisstafel der in jenem Jahre verst. Frau Agnes, Gattin des Hans Glockengiesser.

1434. Zwei höchst merkwürdige Chorfenster der Leonhardskirche bei Tamsweg im salzburgischen Lungau. Das eine enthält die Marie mit dem Kinde, einen knieenden Ritter und hinter demselben den heil. Leonhard, endlich ein Wappen und den Namen Konrad Heitzler. Auf dem andern ist der Gekreuzigte gemalt, dabei man Engel, die Katharina, die Elisabeth und die empfangende Maria sieht. — Nach 1434 das nun zerstörte Kalkgemälde, welches sich im alten Lorenzer Pfarrhofe zu Nürnberg befand, der seit 1842 einem Neubau gewichen ist. Es schilderte eine Schlacht zwischen Menschen und Teufeln, welche Darstellung von Arabesken durchschlungen war. Mehres hierüber s. im 13. Hefte der Heideloffschen Ornamentik, wo Taf. II. eine vielleicht mit etwas viel Fantasie ergänzte Abbildung gibt.

1434—1522. Ueber hundert deutsche in diesem Zeitraume entstandene Gemälde aus der Umgegend von Wienerisch-Neustadt in der Blasius Höfelschen Kunstsamml. daselbst.

1437 war Gabriel Angler als Maler für die frühere Frauenkirche zu München um sehr ansehnliche Preise beschäftigt. Er bezog Farben und andre Materialien aus Venedig. (*Monum. Boica XX. p.* 280. *sequ. Nr.* 223.) Um dieselbe Zeit arbeitete der Maler Hans Gleissmyller für Herzog Albrecht den Dritten. (*Oefele: Rer. boic. Scriptores. II. p.* 204.)

1437 ist die Vollendungszeit des grossen (schon 1406 von einem Volkamer gestifteten) Altars des heil. Theokar im Lorenzchore zu Nürnberg. Dies Werk gehört zwar nicht zu den vorzüglichsten seiner Art in jener Epoche, bleibt aber durch seine Tüchtigkeit immerhin interessant. Oben stehen in Schnitzwerk in zwei Reihen übereinander einmal der Heiland mit sechs Aposteln und dann St. Theokar mit den sechs übrigen Kristusboten. Unten liegt lebensgross auf Goldgrund gemalt die sehr würdige Gestalt des Heiligen im Ornate. Die Flügel enthalten acht kleine Darstellungen, vier aus dem Heilandsleben und vier aus der Theokarslegende, mit den Bildnissen und Wappen des Stifters und seiner Frau.

1438. Ein leidender Kristus von sehr edelm Ausdrucke auf Goldgrund mit den Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz, in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Laut Rettberg, der die Bemerkung dem Pfarrer Hilpert verdankt, wäre dies Werk wahrscheinlich zum Andenken an einen im obigen J. verst. Pfarrer von St. Lorenz gemalt.

Um 1440 blühte zu St. Paul bei Botzen der Geschichtmaler Thomas Egnolt. An den beiden Seiten der Mauern der jetzt halb in Ruinen liegenden uralten St. Peterskirche zu Altenburg im Botzner Kreise sieht man von Egnolts Hand die zwölf Apostel in halber Mannsgrösse und über der Kirchthür das Bild des Erlösers.

1440. Gemälde in der Katharinenkapelle im Zwettelhofe zu Wien, mit der Bildnissgestalt des Domherrn Joh. Grus, welcher in der von Herzog Rudolf IV. für die Domherrn bei St. Steffan angeordneten Kleidung erscheint.

1441—61 wird Martin Schongauer, der ausgezeichnetste deutsche Maler und Stecher des 15. Jahrh., als Maler und Goldarbeiter in den Ulmer Bürgerregistern aufgeführt. Dieselben nennen ihn bald *Maister Martin Schön*, bald *Maister Schongawer*. Wahrscheinlich war er ein Sohn des 1440 in Ulm verst. Malers Barthel Schön, den wir unter 1427 als jüngern Bruder eines 1394—1416 in den Ulmer Büchern vorkommenden Malers und Holzschneiders Martin Schön angeführt haben. Die Geburt Martin Schöns des Jüngern mag ins Jahr 1420 fallen. Ein Dokument hierüber hat sich bis jetzt nicht auffinden lassen, jedoch wird diese Annahme unterstützt durch die Inschrift auf seinem Bildniss, welches in der Gall. der Akad. zu Siena hängt und als eine Wiederholung oder als gleichzeitiges Nachbild jenes aus dem Praunschen Kabinet in die Münchner Pinakothek gelangten Porträts erscheint. Das Siener Exemplar hat neben dem Familienwappen die Aufschrift: *Hipsh Martin Schongaver Maler* 1453. Da nun das Bildniss einen Mann von etwa 33 Jahren erblicken lässt, so geschieht die Setzung des Schongauerschen Geburtsjahres auf 1420 mit gutem Fug. Dass Martin Schongauer ein Schüler des schon 1445 berühmten Roger von Brügge gewesen, berichtet Lambert Lombardus, wodurch denn die Frage über seine flandrische oder eyckscke Darstellungsweise und deren Einführung in Oberdeutschland eine einfache Lösung erhält. Aus den Niederlanden brachte er vielleicht im Beginne der Vierziger des Jahrh. die Kupferstechkunst mit, um sie in Deutschland fortzubilden und zu einer allgemeiner geachteten Kunst zu machen. Man hat ihn für den Erfinder derselben gehalten, was er jedoch ebensowenig sein wird wie Tommaso Finiguerra, da mehre sehr alte, zum Theil vortreffliche Kupferstiche aus der Eyckschen Schule sich erhalten haben (namentlich in der Statthaltersammlung zu Amsterdam), welche vermuthen lassen, dass das Kupferstechen eine Erfindung der flandrischen Schule sein mag. Bald nach 1461 scheint sich Schongauer in Kolmar niedergelassen zu haben, indem sich sein Name nicht in der Liste der Ulmer Künstler-Fraternität des Jahrs 1473 verzeichnet findet. Ein um Weniges älterer oder um Weniges jüngerer Bruder Martins, Kaspar der Goldschmied, hatte sich bereits 1445 zu Kolmar ansässig gemacht. — Von Gemälden unsers Martin, welche sicher in dessen Ulmer Periode fallen, kann nur namhaft gemacht werden das 7 F. hohe, 5 F. 1 Z. breite Bild der Grablegung, das unter Nr. 88 im Saale II. der Münchner Pinakothek gefunden wird. Diese Schilderung des zu Grabe getragnen und von den Seinen betrauerten Kristus befand sich ehedem im Augustinerkloster zu Ulm und war noch im Anfange des 17. Jahrh. so geschätzt, dass Kurfürst Wilhelm von Baiern die hölzerne Tafel erwerben wollte, worauf jedoch die ihres Schatzes wolbewussten Augustiner nicht eingingen. Es ist dasselbe Gemälde, über das sich später der Prälat Kuen (in seiner 1766 erschienenen Schrift über das Michaelisstift auf der Insel Wengen) mit folgenden Worten auslässt: *Pictura haec refert Christum, e cruce depositum, amare illum deflentibus beatissima virgine aliisque sanctis mulieribus, divo Joanne Evangelista et Nicodemo in pares lacrymas masculo tamen affectu ex genio artificis prorumpentibus. Pinxit hanc tabulam Martinus Schön de Calembach (vulgo der schen Martin appellatus) Colmariensis excellentissimus suo aevo pictor. Extat haec tabula ad hodiernum usque diem in collegio nostro, ac omnibus, qui in arte pictoria ultra calceum sutoris sapiunt, admirationi est.* Hiezu berichtet Weyermann 54 Jahre später: „als im J. 1803 das Augustinerkloster in Ulm aufgehoben, die Gebäude in eine Kaserne verwandelt und alle Mobilien verkauft wurden, geschah letzteres auch mit den Malereien in der Prälatur und den Klostergängen. Es waren Tafeln von Holz und Leinwand aus den ältesten Zeiten der Malerkunst, zum Theil seltene Werke, die alle zusammen um 13 Gulden losgeschlagen wurden. Ein Bürger in Ulm, der sie erhielt, musste einen Leiterwagen gebrauchen, um sie abführen zu können. Unter denselben war das grosse Gemälde, die Abnehmung vom Kreuze, von Martin Schön, das jetzt ein Schiffmann in Ulm besitzt.“ (Vergl. Nr. 89 des Schornschen Kunstblattes 1830.) Den Inhalt dieses nunmehrigen Pinakothekstücks gibt Gessert im Kunstblatte 1841 detaillirt an wie folgt. Kristus ist bereits vom Kreuze abgenommen; seine Freunde, die den heil. Leichnam bis zum Eingange des ihm von Jesef von Arimathia gewidmeten Felsengrabes getragen, lassen ihn aus ihren Armen für einen Augenblick auf den Boden gleiten: es ist der herbste Augenblick, in welchem auch die irdischen Ueberreste eines theuern Lebens nicht mehr ihnen, sondern der Nacht eines mit schwerem Steine zu versiegelnden Grabes angehören sollten, der Augenblick, da sie diese mit Myrrhen, mit Aloe und mit ihren Thränen salbten, den bittersten, welche je Mutter-, Jünger-

und Freundesaugen geweint. Der Leichnam Kristi ruht auf einem weissen Tuche, halb liegend, halb sitzend, unter den Armen von dem rechts knieenden Josef von Arimathia in rothem Ueberwurfe und schwarzer Kapuze gestützt. Ueber den Todten beugt sich im tiefsten Grame die heilige Mutter, die Hand seines schlaffen Armes in ihrer haltend, mit dem Ende ihres Schleiers die strömenden Zähren trocknend. Links steht Nikodemus in gelbem Ueberwurfe mit rothem Besatz, er scheint durchdrungen und aufgerichtet vom Glauben an die Weissagung Kristi, er werde auferstehen, und gibt seiner Ueberzeugung gegen die übrigen Leidtragenden auch Worte. Hinter der schmerzenreichen Mutter steht des Heilands liebster Jünger, das Haupt in stillem Dulden unter das namenlose Leid beugend; zur Seite rechts und links und hinter ihm schliessen in leidenschaftlichen Ergüssen ihres Schmerzes die drei heiligen Frauen Maria Magdalena, Maria Jakobi und Salome die höchst karaktervolle Gruppe. Sie sind gleich der heiligen Mutter in tief dunkle Gewänder und weisse Schleier gehüllt. Der Schauplatz der Scene erhebt sich ziemlich steil und wenig abgestuft zu dem links im Grunde ersichtlichen Kalvarienberge, mit den drei leeren Kreuzen und einer Gruppe zurückgebliebenen Volkes, und rechts zu dem in bunter deutsch-mittelalterlicher Architektur gedachten Jerusalem. — Die Anordnung der Gruppe neigt sich noch zur ältern symmetrischen und pyramidalischen Weise. Die Zeichnung ist weniger frei von scharfen und eckigen Formen und Bewegungen als andere und darum wol spätere Gemälde Schongauers. Die Färbung, ursprünglich schon von einem bräunlichen Tone, der besonders in Behandlung der Formen karakteristisch, hat nachgedunkelt und theilweise gelitten, namentlich in der, übrigens übermalten, Karnation des heiligen Leichnams und dem Baumgrün, das fast ganz ins Braune übergegangen; endlich geben ihr die unter sich wenig verschiedenen dunkeln Gewandungen der Frauen etwas Eintöniges, und auch entfalten diese in den Köpfen bei weitem nicht die, wie auf den spätern Kolmarer Bildern, den Frauengestalten unseres Meisters eigenthümliche Anmuth und Milde, wogegen freilich der hier alles durchdringende Typus eines tiefen Seelenleidens in Anschlag zu bringen. Dessen ungeachtet aber spricht uns das Ganze mächtig an, durch seine ernste Grösse, seinen, trotz der Individualisirung und mannigfachen Steigerungen des vorwaltenden Affekts, ruhigen, edeln und durch nichts Extravagantes und Fantastisches gestörten Zusammenhalt, so wie überhaupt seine ungewöhnlich seelenvolle Tiefe in der Auffassung, der die allen Werken Martin Schongauers in höherem oder minderem Maase gemeinschaftliche Weichheit in der Behandlungsweise wol ansteht.

1443. Mit diesem J. ist in der Reiderschen Samml. zu Bamberg ein altheimisches Malwerk dieser Stadt bezeichnet, das einen interessanten Beleg für den damaligen Stand der Bamberger Kunstübung bietet. Es ist das Epitaf einer Nonne, welche von ihrer Namenspatronin der sitzenden Muttergottes empfohlen wird. Dies Bild zeigt ganz die Kunstweise der altkölnischen Schule und zwar in der Form, wie dieselbe auch in Nürnberg ausgeübt worden ist. Die Köpfe sind edel in Form und Ausdruck; besonders gilt dies von dem ganz Andacht erscheinenden Nonnenkopfe. — Ein zehn Jahre späteres Epitaf in ders. Samml. ist von minder geschickter Hand, trägt aber denselben Karakter.

1446. Zwölf Initialen im Brünner Stadtrathsbuche vom Notar Wenzeslaus, dem Sohne des Wenzeslaus von Iglau. Die Vorstellungen beziehen sich je auf den folgenden Abschnitt des Buches.

1447. Eine „Darstellung im Tempel" in der Gall. zu Darmstadt. Dies Bild trägt kölnischen Schulkarakter und zwar mehr noch das Gepräge der Wilhelmschen denn der Steffanschen Schule.

Um 1449 blühte der schweizerische Meister Niklas von Wyl, welchen Aeneas Silvius als Maler seiner Zeit hervorhebt. — Zu Ulm blühte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausser den Künstlerfamilien Schön und Acker jene Malerfamilie Beham, aus welcher die in Dürerscher Zeit erscheinenden Gebrüder Barthel und Hans Sebald entsprossen sind.

1449. Mit diesem Datum kommt ein goldgrundiges Gemälde in der Staatsgallerie zu Wien vor, welches einen nicht uninteressanten Beleg für den damaligen Stand der Malerei in Oesterreich abgibt. Es ist eine Tafel von 5 F. 8 Z. Höhe bei 5 F. 4 Z. Breite; die Darstellung zeigt den Gekreuzigten zwischen den Schächern von vielem Volke umgeben, rechts vorn sieht man die heil. Mutter mit den heil. Frauen. Auf der Rossdecke eines Reiters steht: *dPfenning* 1449 *als ich chun*, dann auf seiner Fahne nochmals die Jahrzahl. Die Färbung dieses Bildes ist bunt und hell, die Zeichnung der ½ lebensgrossen Gestalten noch nicht eckig und mager, sondern eher etwas geschwungen.

1449. An der Sakristeiwand in St. Lorenz zu Nürnberg ein sehr schönes Werk

von dems. Meister, der den Imhofschen Altar von 1420 geschaffen hat. Es stellt die Maria mit dem Kristkinde auf Goldgrund dar, umgeben von vielen Englein. In der Altarstaffel kniet der Stifter mit acht Söhnen und dessen Frau mit vier Töchtern; dabei befindet sich das Imhofsche Wappen. Der Marienkopf ist von grosser Schönheit und feinem Schnitte, auch sind die feinen Hände von weiblicher Zartheit; die Zeichnung am Kristkinde ist voll in den Formen; die Färbung zart und klar, die Individualität der Bildnisse sprechend. Zugleich erfreut am vortrefflichen Ganzen die vollkommene Erhaltung. Das Datum 1449 steht in der Inschrift des Rahmens.

Um 1450 starb der Münchener Maler Chunrad Sachs, ein Zeitgenosse der unterm J. 1437 erwähnten Meister Gabriel Angler und Hans Gleissmyller.

Um 1450. Zwei ziemlich kleine Bilder aus dem Kloster Tennenbach in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau, darstellend den Judaskuss und den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Diese Gemälde von unbekannten Meistern der schwäbischen Schule sind wichtig als Uebergangsbilder der idealistischen zur realistischen Kunstweise. Während die Köpfe noch den Geschmack der erstern zeigen, treten in dem Gefält schon hie und da die scharfen Brüche ein. Der blaue Grund ist erneuert. Die Ausführung ist mässig. — Noch vor 1450 setzt Dr. Waagen wegen der einfachen und reinen Gewandmotive zwei heilige Dominikaner von sehr würdigen Karakteren an zwei Säulen der Frauenkirche zu Nürnberg.

Hier schalten wir einige Werke des 15. Jahrh. ein, deren Zeit näher zu bestimmen uns versagt ist. Solche sind: der schöne Altar im Chore der Barfüsserkirche zu Erfurt mit Gemälden aus der Kölnerschule; die ausgezeichneten Malereien in einer südlichen Nebenkapelle der Frauenkirche zu Halberstadt und die höchst edle Darstellung des „Marientodes" in einer Nische des südlichen Kreuzarmes ders. Kirche; die Fresken in einem alten Anbaue der Kirche zu Komburg in Schwaben, Profeten, Evangelisten und Apostel darstellend.

Um oder nach 1450 die mit Temperafarben ausgeführten, jetzt leider überpinselten Hohenstaufenbilder an den Pfeilern der Klosterkirche von Lorch (im Remsthale bei Gmünd). Am ersten Pfeiler rechts im Eingange Herzog Friedrich I. von Schwaben und seine Gemahlin Agnes, die Stifter der Lorcher Kirche. Am zweiten Pfeiler deren Sohn Friedrich der Einäugige; am dritten Friedrich der Rothbart; am vierten dessen Sohn Heinrich der Sechste; am fünften Friedrich der Zweite, des Vorigen Sohn; am sechsten Kaiser Konrad der Vierte, am siebenten dessen Sohn Konradin; am achten Kaiser Filipp und dessen Gemahlin Irene. Das am ersten Pfeiler links des Einganges befindliche Gemälde zeigt unter Anderm im Hintergrunde in blassen, bereits abgestorbenen Farben, eine Maria mit ihrem göttlichen Kinde, umgeben mit zarten Wolken, noch ein ursprüngliches und sehr gutes Bild, wie allen diesen Pfeilergemälden eine edle oder mindestens gute Zeichnung zugrundeliegt. Auf dem Konradinsbilde erblickt man im Hintergrunde die Hinrichtung des letzten Hohenstaufen, die mit der wälschen Richtfalle vollzogen wird. Erst in der letzten Hälfte des 18. Jahrh. mögen diese Hohenstaufenbilder verpinselt worden sein. Weil die Temperafarben mit der Zeit verblasst waren, hatte man sie ohne Zweifel neu beleben wollen; durch den Unverstand eines Farbenquacksalbers sehen wir denn nun eine Auffrischung der Art, dass die Fussbekleidungen und Röcke, das Nebenwerk wie Mauern u. dergl. mit schwarzer, rother, grüner und andern Farben hart und bunt gefärbt oder nur angestrichen sind. (Vergl. Franz Xaver Fernbachs Reisenotizen in Nr. 24 des Stuttgarter Kunstblattes 1847.) — Gleicher Zeit wird das Barbarossabild in der Kirche zu Hohenstaufen angehören.

1450 liess die ehrwürdige Stadt Augsburg durch den Maler Plank grosse Fresken am Perlacher Thurme ausführen. Sie sind leider untergegangen. Durch eine gedruckte Anrede an Kaiser Karl V. bei seinem Einzuge in die Stadt wissen wir nur, dass sie Thaten germanischer Helden und Fürsten darstellten, namentlich die Schlachten der Cimbern und Cherusker mit den Römern und den Sieg über die Hunnen auf dem Lechfelde.

1450. Grosses (leider barbarisch übermaltes) Weihgemälde in der Stiftskirche zu Göppingen in Schwaben, darstellend die hilfreiche Muttergottes und den Drachenerlegenden Georg nebst den knieenden Gestalten der im Kriege von 1449 gefallenen schwäbischen Ritter. — Glasgemälde in der Leonhardskirche bei Tamsweg im Salzburgischen.

Nach 1450. Das merkwürdige Servatiusbild von einem Ulmer Meister unter Nr. 34 im zweiten Kabinet der Münchner Pinakothek. (Zwei Fuss sechs Zoll hoch, einen F. einen Z. breit.) Dies Bild, worin sich ein feines an Schongauer

erinnerndes Gefühl ausspricht, gibt dem Beschauer ein anmuthiges Räthsel zu lösen. In einem mit grünen, roth bordirten Vorhängen ausgeschlagenen Raum sitzt uns zugewendet eine in dunkle Stoffe und turbanähnlichen Kopfputz von weissem Linnen gekleidete Frau, versunken im Lesen eines rothen, auf ihre Knie gestützten Buches. An ihrer rechten Seite lehnt ein freundliches Kind. Im Vordergrunde links, wo diesen ein Paar Säulen schliessen, sitzt in würdevoller Haltung der heil. Servatius. Er ist im Profil genommen, ein silberbärtiger strenger Mann in rothem Talar und gleichem Barett, seine Rechte ruht auf dem Knie, die Linke fasst das Kleid unter der Brust zusammen. Er scheint völlig theilnamlos an dem Vorgange ausser ihm, und mehr als eine Vision, denn als ein handelnd eingreifendes körperliches Wesen in Beziehung zu jenem gesetzt zu sein. Eine Rolle zu seinen Füssen mit der Schrift: „*von elind auss chemelia kam Ain bischoff servati*[4] *was sein Nam*", so wie überhaupt die Stellung der Personen auf diesem Bilde zueinander lässt dessen Aufgabe am Füglichsten dahin lösen, dass die Frau dem Kinde die mit jenen Worten beginnende Legende vom heil. Servatius vorliest, und dieser, ohne der Mutter Ahnung, als eine Vision vor des Knaben lebhaft erregte Fantasie tritt, der in der That freudig überrascht nach dem Heiligen blickt und seine Erscheinung wol mit der Schilderung im Buche vergleicht, nach welchem er mit der Rechten deutet. — Die edle Ruhe, der unbeschreibliche Liebreiz, das gläubige Wolgefallen an dem Inhalte des Buches besticht unsere Aufmerksamkeit für die lesende Frauengestalt. Die Linien der Gewandung sind an ihr, hauptsächlich aber am heil. Servatius, von grandioser Einfalt, völlig frei von allen kleinlichen eckigen Brüchen. Die Färbung ist zwar nichts weniger als pastos, aber warm und naturwahr, ohne Suchen nach Pracht und Effekt mittelst der Beleuchtung. Alles ist meisterhaft vollendet, ohne Aengstlichkeit, frei und gediegen. Dabei gibt die tiefe beschauliche Stille, die enge häusliche Beschlossenheit der Scene einen unwiderstehlichen Reiz, während doch auf der andern Seite wieder alles Eingehen auf mannichfaltige zum Schmuck und Behagen der Häuslichkeit unentbehrliche und besonders von der altflandrischen Schule immer mit so viel Liebe und Treue in ihre Darstellungen gezogene Nebendinge vermieden ist. Man kann kaum behaupten, die Scene spiele innerhalb eines Zimmers, denn weder von dessen Wänden noch sonstigem beweglichen Zugehör zeigt sich eine Spur; nur Vorhänge schliessen das Begebniss von den Erscheinungen der übrigen Welt ab, welcher nicht einmal durch den viereckigen Fensterraum, den ein Goldgrund füllt, einen Blick auf jenes zu werfen vergönnt ist. Es ist diese Art von Scenerie von vortheilhafter Wirkung für den menschlichen Mittelpunkt der Darstellung, von dessen Bedeutsamkeit das Auge durch keinen Reiz verlockenden Beiwerks abgezogen und zerstreut wird. Auch half sich wol so der Maler über die Perspektive weg, die er nicht nach Wunsch zu bewältigen vermochte.

Nach 1450 bis 1463 fallen die Oelmalereien jenes namenlosen Kölnischen Meisters, durch welchen der Anschluss der rheinischen Kunst an die durch die Eycks vorgezeichnete Richtung auf das Reale und Individuale entschieden hervortritt. Man hat ihn nach den acht goldgrundigen Tafeln mit Scenen aus der Leidensgeschichte, welche der Stadtrath Lyversberg besass und jetzt Hr. Baumeister zu Köln besitzt, den Meister der Lyversbergischen Passion benannt. In diesen Passionsbildern tritt noch eine starke Befangenheit bei Aneignung der flandrischen Kunstweise hervor, wodurch denn der Meister nicht viel über eine Nachahmung der greifbaren Neuerungen der Flandrer hinauskommt. Nach andern derselben Hand angehörig scheinenden Werken (in den Kirchen zu Sinzig und Linz am Rhein) zu schliessen, ist jener Kölner Meister allerdings noch zu edlerer Ausbildung vorgeschritten.

Gleichzeitig beginnt die Einwirkung der flandrischen Richtung auch bei den Nürnbergern, die wie früher auf dem idealistischen, so jetzt auf dem realistischen Wege den Kölnern zur Seite gingen. Das früheste bekannte Werk, worin die nürnbergische Malerkunst ihr Einlenken in die neue Bahn kundgibt, ist nicht vor dem J. 1453 beschafft; wir meinen die Malereien am Heiligenschränkchen der Kunigunde Löffelholz in der Löffelholzischen Kapelle zu St. Sebald. Die Mitte des Schreines zeigt in bemaltem Schnitzwerke die Katharinenmarter. Die Innerseiten der Flügel enthalten auf Goldgrund die Reinigung der Kaiserin Kunigunde, die Aussenseiten aber die Drachenbekämpfung durch St. Georg und die Kindverehrung durch die drei Magier. Die Altarstaffel zeigt innen die gemalten Brustbilder Kristi und einiger Heiligen (Johannes, Thomas und Sebald, Heinrich II. und Kunigunde), aussen die Bildnisse der zahlreichen Familie Löffelholz. Leider sind die Bilder stark übermalt, jedoch erkennt man noch in einigen Theilen die tüchtigen Eigenthümlichkeiten des Meisters. Von besondrer Feinheit sind die karaktervollen Köpfe, welche sich, im edlern Sinne der Eyckschen Schule, naturalistischer heraus-

stellen. Vortrefflich in Gebärde und Ausdruck ist der Richter im Kunigundenbilde. Sehr gut ist der Kampf mit dem Drachen gedacht, wo vorn ein Ritter kniet, der wol den Vater der sagenhaften Prinzessin bedeuten soll. Die Fleischfarbe ist von kräftigem Braun, die übrige Färbung von grosser Sättigung und Tiefe. Im Hinblick auf den spätern Michel Wolgemut erscheint der Meister dieses merkwürdigen Werks bei weitem edler, wie er überhaupt dem berühmten Meister der Folgezeit fernsteht.

1455—91. In diese Jahre fällt die Wirkungszeit des Meisters Fritz Herlin aus Nördlingen, der auf den Umstand hin, dass mehre seiner Werke den Compositionen des Roger von Brügge entnommen sind und auch mit dessen Malweise übereinstimmen, für einen Schüler dieses Niederländers gehalten wird. Um 1455 hielt er sich, laut Weyermann, in Ulm auf; später arbeitete er bald in Nördlingen, bald in Rothenburg an der Tauber, bis ihn seine Vaterstadt Nördlingen als Stadtmaler anstellte.

1457. Die Malereien des Peter Kaltenhofer in der Amtstube des Weberhauses zu Augsburg. Sie haben 1538 und 1601 starke Erneurung erfahren, scheinen aber von Haus aus nur Arbeiten untergeordneten Kunstwerthes gewesen zu sein.

1457 oder 59. Das Rosenkranzbild in der Mäglinschen Samml. zu Basel. Dies der Lyversbergischen Passion nahverwandte Werk ist sowol im Mittelbilde der Marienkrönung als in der ringsum vertheilten himmlischen Hierarchie reich an schönen sinnigen Häupten. Die Inschrift mit den Buchstaben *J. M.* und dem Datum, wo nur die letzte Ziffer schwankt, trägt den Anschein der Aechtheit.

1458. Ein goldgrundiges Gemälde mit diesem Datum und dem Namen des Stifters Werner Wilmerink im Museum zu Köln. Es enthält den Gekreuzigten zwischen Marien und dem Leibjünger. Die ziemlich grossen Gestalten gehören in der etwas naturalistischen Gesammtauffassung und im eckigen Gefälte schon der neuen Richtung an, zeigen aber noch das Altkölnische in der Grundlage der Körper- und Gesichtbildung sowie auch in manchen Punkten der Gewandführung. — Aus demselben Jahre ein fünffeldriges Fenster im Kirchlein zu Heiligenblut in Nieder-Oesterreich, enthaltend den Heiland, rechts und links Frauen in der Tracht dieser Zeit, unten aber den heil. Andreas und zwei knieende Frauen.

1459—99 fällt die Thätigkeit des ältsten Hans Holbein zu Augsburg, des Grossvaters des berühmtesten Holbein. Von den Werken dieses Altvaters der namhaftesten Malerfamilie Augsburgs sind bis jetzt nur zwei mit Sicherheit nachgewiesen, die zufälligerweise ihrer Zeit nach so weit voneinanderliegen, dass man sie als Markzeichen des Beginnes und Schlusses seiner langen Thätigkeit betrachten kann. Aus dem J. 1459 ist die inschriftlich beglaubigte, auf Bestellung der Fugger für die Augsburger Annenkirche gemalte, später in die Mergenthauer Schlosskapelle gekommene und jetzt mit dem Besitze des Schlosses dem Hrn. Samm zugefallene Marientafel mit landschaftlichem Hintergrunde, welche die Muttergottes auf einer Rasenbank sitzend und von Blumen und Vögeln umgeben schildert. Dies Bild hat über sechs Fuss Höhe und ist jetzt durch den Bilderarzt Eigner zu Augsburg gereinigt und von Verletzungen geheilt. Näherer, kunstkritischer Bericht darüber wird noch erwartet. Das andre erhaltene Werk, die Darstellung einer Hauptkirche Roms, über welcher die Marienkrönung gemalt ist, stammt aus dem J. 1499 und zählt jetzt zu den Schätzen der Augsburger Gallerie. Aus diesem Spätwerke, womit der Altmeister sehr wahrscheinlich sein halbhundertjähriges Tagewerk beschloss, ergibt sich zur Genüge, dass dieser früheste Holbein schon ein Maler von ausgezeichnetem Talente war. (S. Näheres unter letztem Jahre.)

Um 1460, wie man nach der Gefältweise schliesst, ist ein sehr verdienstliches, in der Burggallerie zu Nürnberg befindliches Temperabild entstanden, welches verschiedne Bischöfe und Mönche vorstellt. Die Köpfe sind von edler, wiewol etwas einförmiger Bildung; die Zeichnung ist besser als meist bei dem nun auftretenden Wolgemut, von dem der Meister dieser Tafel in seiner Richtung verschieden ist; die Malerei endlich erscheint niederländisch beeinflusst. — In dieselbe Zeit fällt die sehr figurenreiche Kreuzigung von Kölnischer Meisterhand im Hospitale zu Kues an der Mosel, welches Werk der Kardinal Cusanus gestiftet hat, daher man denselben mit seinem Kaplane vor dem Gekreuzigten knieend und betend vorgestellt findet. Die Flügel enthalten innen die Dornenkrönung und Grablegung, aussen von schwächerer Hand Heilige und Profeten. Nahe Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt ein Altar im Besitze des Hrn. von Geyr zu Köln; das goldgrundige Mittelbild ist ebenfalls eine Kreuzigung, während die Flügel die Auferstehung und Verklärung Kristi schildern. — Ein gleichzeitiges schwäbisches Werk ist die aus der Wallfahrtskapelle Würmlingen bei Tübingen herstammende Ausgiessung des heil. Geistes in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. Dies Bild zeigt, abgesehn von einer gewissen Trockenheit

und von den sehr scharfen Brüchen des Gefältes, ein ernstes geistiges Bestreben und ein tüchtiges Machwerk. Der Grund ist golden.

1460—80. Aus dieser Zeit eine Kreuzigung zu Warendorf in Westfalen, und vier Vorgänge aus der heiligen Geschichte im Museum zu Karlsruhe. Letztere Bilder sind von einem sehr achtbaren, wiewol etwas harten Meister der oberdeutschen Schule.

1461 fällt die *Geburt* des berühmten nürnbergischen Glasmalers *Veit Hirschvogel*, welcher bis 1525 lebte und drei in gleicher Kunst namhafte Söhne (Veit, Augustin und Sebald) hinterliess.

1461—76 reichen die Nachrichten über einen Frankfurter Meister Konrad Fyoll, den man zu den bessern Nachfolgern der Flandrer zählt. Werke von ihm im Städelschen Institute zu Frankfurt (namentlich ein Hausaltar mit dem Gekreuzigten nebst Jüngern und Frauen) und in der Münchner Pinakothek (hier der unter dem Namen Joh. Walter v. Assen verzeichnete Hausaltar).

1462. Ueber einer Thür im Kreuzgange des schwäbischen Klosters Denkendorf die Darstellung der Stiftungsbestätigung durch den Papst in Gegenwart weltlicher und geistlicher Grossen. — In der Lorenzkirche zu Nürnberg eine Muttergottes in Gesellschaft des Bartholomäus und der Barbara, welches Bild an der Gärtnerschen Denktafel aus jenem Jahre haftet.

1462—63. Neun Tafeln vom Nördlinger Fritz Herlin in der Georgenkirche zu Nördlingen. Acht kleine Tafeln, welche die Flügelbilder eines Schnitzaltars vom J. 1462 ausmachten, enthalten die Verkündung, die Heimsuchung, die Heilandsgeburt, die Kindanbetung, die Beschneidung, die Darbringung im Tempel, die Familienflucht und den jungen Jesus unter den Schriftgelehrten. Die neunte Tafel, welche gleichfalls ein Schmuck jenes Schreines gewesen sein soll und laut der Inschrift am 19. Januar 1463 vollendet worden ist, stellt den Heiland am Kreuze mit Marien und Johannes zu den Seiten dar; dabei kniet die Stifterfamilie, links Heinrich Müller mit vier Söhnen und genüber dessen Frau Magdalene mit vier Töchtern.

1462—88. Diesen Zeitraum umfasst die zweite und wichtigste Periode Martin Schongauers, der sich den Ruhm des „herrlichsten Malers in teutschen Landen" errang. Nach 1461 war derselbe zu Kolmar im Elsass ansässig geworden, wo sein älterer Bruder Kaspar der Goldschmied bereits seit 1445 Bürger war. Hier gründete Martin eine bedeutende Schule und starb am Tage Mariä Reinigung 1488, wie eine Notiz im Buche der gestifteten Jahrestage zu St. Martin in Kolmar besagt. Diese 1507 niedergeschriebene Notiz, welche anhebt: *Martinus Schongauer pictorum gloria etc.*, ist freilich die einzige, welche man zu Kolmar über ihn aufgefunden. Eine wenig frühere Nachricht in Wimphelings *Epitome rerum germanicarum* (Strassburg 1505) ist lobesvoll über die Bilder, aber schweigsam über Person und Verhältnisse des Meisters; es heisst da in *Cap. LXVIII. de pictura et plastica*, dass die gemalten Tafeln des Martin Schön aus Kolmar so ausgezeichnet seien, dass sie in Italien, Spanien, Frankreich, England und in allen Orten der Welt gesucht würden. Es befänden sich solche zu Kolmar in den Kirchen des heil. Martin und des heil. Franziskus, sodann in Schlettstadt bei den Dominikanern auf dem Altare des heil. Sebastian, dessen Bild so vortrefflich von seiner Hand gemalt sei, dass alle Künstler dahin geströmt seien es zu bewundern. Heinecke in seinen „Neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen" (S. 403) erwähnt von Martin Schön eine Kreuzigung Kristi mit den Schächern in einer Seitenkapelle zu St. Martin in Kolmar und ebendaselbst das berühmte Altarblatt der engelgekrönten Maria im Rosenhage; sodann nennt er noch, aber ohne Angabe der Gegenstände, ein Paar gute Gemälde auf Holz in der Dreifaltigkeitskirche jener Stadt. Von allen diesen Gemälden an besagten Orten ist nur ein einziges auf uns gekommen: die von Alters her bekannte höchst ausgezeichnete Altartafel mit der Maria im Rosenhag. Dies jetzt hoch an der Wand des Querschiffs in St. Martin hängende Bild muss als Norm zur Beurtheilung aller andern dienen, die sonst noch von dem fleissigen Schongauer sich vorfinden lassen. Passavant beschreibt es wie folgt. Maria fast lebensgross hält das Kristkind in den Armen und sitzt auf einer Rasenbank von Blumen und einem Rosenhag umgeben. Bunte Vöglein singen im Gesträuche und zwei kleine blaugekleidete Engel halten schwebend eine Krone über ihrem Haupte. Der goldne Grund erhöht die Pracht der Farben, unter welchen verschiedenartiges Roth vorherrscht, was eine überaus freudige und feierliche Wirkung hervorbringt. Lackroth ist der Jungfrau Unterkleid, Scharlach ihr weit ausgedehnter Mantel; unter dem sanften Rosa der Rosen leuchtet das feurige Roth einer Essigrose. Die Karnation ist dagegen nicht stark gefärbt und geht in den Schatten ins Graue (dies kann jedoch auch Folge der Reinigung des Bildes sein, wodurch die feinen Lasuren gelitten haben). Der Ausdruck demuthvoller

Reinheit in dem schönen Kopfe und der ganzen Haltung der Madonna, die lieblichen Köpfe der Engel und des Kristkindes sind wahrhaft bezaubernd und übertreffen alles was hierin von seinen Zeitgenossen ist geleistet worden. Die Zeichnung, gleich der in seinen Kupferstichen, ist geistreich und fein empfunden, aber etwas mager, besonders in den sonst richtig gegliederten Händen. Dies Bild zeigt, wie alle ächten von ihm, eine nahe Verwandtschaft zu der Eyckischen Schule, obgleich die mehr zeichnende als malende Behandlungsweise der oberdeutschen Maler auch bei ihm noch vorherrscht. — Für den Verlust der übrigen Schongauerschen Werke, welche die Stadt sonst besessen, ist Kolmar jetzt durch den Besitz zweier beidseitig bemalter Altarflügel entschädigt, welche aus dem Antoniterkloster Issenheim in die städtische Bibliothek gewandert und als Arbeiten unsers Meisters erkannt sind. Die Aussenseiten dieser Tafeln enthalten in lebensgrossen stehenden Figuren den englischen Gruss, wo der Nimbus Mariens gleich der Glorie der Rosenhagmarie eine Inschrift hat. (*Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emanuel.*) Den Grund bildet ein gepresstes Leder mit lackrothen und goldnen Zierden. Die eine der Innenseiten dieser Flügel zeigt die Maria, wie sie knieend das auf der Erde liegende Kind mit über Brust gelegten Händen anbetet, während Gott Vater, der in kleinerem Maasstabe gebildet ist und die Weltkugel hält, segnend herabschaut. Die andre Innenseite enthält die höchst würdige Gestalt des Stab und Buch haltenden Eremiten Antonius, vor welchem die kleine Figur eines Komthurs des Antoniterordens kniet. Den Hintergrund bildet ein damastähnlicher eingepresster Goldgrund. Diese Bilder sind nicht so sorgfältig wie die Rosenhagmarie, aber nicht minder geistreich in mehr zeichnerischer Behandlung ausgeführt. Die Färbung ist tief und saftig, die Karnation sehr frisch, besonders beim heil. Anton von fast glühendem Tone. Der scharfe Auftrag schnell getrockneter Farben scheint anzuzeigen, dass diese Bilder in Tempera untermalt und nur mit Oelfirniss vollendet sind, welche Technik auch sonst in der Eickischen Schule gebräuchlich war. — Unter den Bildern, welche man in der Münchner Pinakothek dem Schongauer zuschreibt, findet Passavant nur ein als ächt anzuerkennendes, nämlich (unter Nr. 145 des 7. Kabinets daselbst) den siegreichen Einzug Davids mit dem Haupte des Riesenflilisters in die Stadt Jerusalem. Dies fein und geistreich behandelte Bild (auf Holz, 2 F. 4 Z. 6 L. hoch, 1 F. 5 Z. 6 L. breit) bespricht Gessert wie folgt.

Unter einem gothischen Portale empfangen fünf singende und musicirende Frauen, deren eine eine alterthümliche Violine spielt, den aus dem Kampfe mit Goliath heimkehrenden David. Dieser trägt in der Rechten das gigantische Haupt des Erschlagenen, die Linke hält den auf die Schulter gestützten Hirtenstab. Er ist in dunkles saftiges Blaugrün mit gelbem Besatz und gleichfarbige bis an die Knie reichende Stiefel gekleidet. Ihm folgen zwei im Gespräch begriffene Lanzknechte und ein scharlachgekleideter Mann zu Pferd, der wie eine der Frauen ein Lobgedicht schwingt, wovon übrigens nur die Verse leserlich: „*Tausend Philister Saul gewand und zwey und sechs mit eigener Hand.*“ Die Landschaft erhebt sich steil gegen den Grund und gewährt rechts den Anblick einiger Gebäude und links einer hügelichen Gegend. Die Gruppe der Frauen ist wolgeordnet, die Köpfe sind edel und fein gemalt und sogar karakteristisch für die musikalische Beschäftigung der Einzelnen. Die Figur Davids ist tadellos in der Zeichnung, die nur in dem Hunde zu seinen Füssen in verwunderliche Formen umschlägt, und entwickelt eine entschiedene und freie Bewegung gegen die Frauen hin. Sein Gesicht trägt einen eigenthümlichen schlicht bürgerlichen Ausdruck, und ist wol etwas älter gedacht, als man sich David vorzustellen pflegt. Die Stellung der zusammensprechenden Lanzknechte gegen einander ist voll ungezwungenen Lebens; besonders entfalten die Köpfe wieder eine vollendete Karakteristik, und überhaupt erweist sich durch die wolverstandene Anordnung des Ganzen, durch seine Reinheit der Formenbildung und eine eigenthümliche Milde in Ton und Behandlungsweise unser Martin Schongauer als ein so verständiger wie gemüthlicher Meister. Vortheilhaft unterscheidet sich auch der hügelliche Landschaftsgrund von den oft so barock-fantastischen Ausartungen zeitgenossener Meister durch einfachen und naturwahren Schwung der Linien und warme Färbung. (Diese Tafel befand sich früher zu Mindelheim in der gräflich Rechbergschen und nachher in der fürstlich Oettingen-Wallersteinschen Gallerie im Kloster Deggingen; 1828 aber kam sie mit andern Gemälden der oberdeutschen Schule aus dem 15. und 16. Jahrhundert nach Schleissheim, und von dort, bei Einrichtung der königlichen Pinakothek im Jahr 1836, in diese. Das in der untern linken Ecke in den Grund radirte Monogramm, ein gothisches *M. S.* mit der Jahrzahl 1480, ist freilich unächt.)

1463. Das grosse vom Canonicus Tilmann Joel gestiftete Altarwerk auf der süd-

lichen Empore der Kirche zu Linz am Rhein, welches nach Wahrscheinlichkeit dem *Meister der Lyversbergischen Passion* beigemessen wird. Gehört dies Werk (dessen Innenbilder goldgrundig sind, während die Aussenbilder blaue Luft und Landschaft haben) wirklich besagtem Meister an, so erscheint derselbe hier auf einer höhern Kunststufe, als seine Passionstafeln bei Hrn. Baumeister zu Köln wahrnehmen lassen. In dem vielbildrigen Linzer Altare macht sich in Köpfen und Gewändern ein edlerer Sinn geltend, der zumal in der Marienkrönung über dem Pfingstbilde des rechten Innenflügels und in den Sing- und Spielengeln neben der Thronmarie auf einem der vier Bildfelder der Mitteltafel eine sehr schöne Wirkung erreicht. — Aus dems. Jahre die Kindanbetung durch die Könige in der Wolfgangskapelle der Egidienkirche zu Nürnberg.

1464. Zwei Gedenktafeln in St. Lorenz zu Nürnberg: die Erhard Schönsche mit St. Wolfgang zwischen dem heil. Erhard und einem andern Heiligen, und die Friedrich Schönsche mit der Heilandsgeburt.

Um 1465 fällt die Blüte des sogen. Liesborner Meisters, der sich durch Eigenthümlichkeit der Auffassung, durch Fantasie und Formensinn, durch Innigkeit des Ausdrucks, leuchtende Färbung und wunderbare Vollendung der Technik ausserordentlich auszeichnet. Man hat ihn als den grössten Meister der westfälischen Schule und als eine der bedeutsamsten Erscheinungen der deutschen Kunstgeschichte überhaupt zu betrachten. Sein Hauptwerk war die grosse Altartafel im Chore der zweiten, 1465 eingeweihten Klosterkirche zu Liesborn. Erst 1807 ward die kostbare Tafel ihrer alten Stelle entführt; sie kam *sub hasta* und wurde vom Ersteher in Stücke zersägt, davon einige verloren gegangen, einige in den Besitz des Dr. Haindorf zu Münster und die übrigen an den Oberregierungsrath Krüger zu Minden gekommen sind. Den Gesammtinhalt der Tafel hat uns eine andre in der evangelischen Kirche zu Lünen aufbewahrt, die sich durch Vergleichung mit besagten Bruchstücken als ein Nachbild des Liesborner Bildes herausstellt. Es ergibt sich aus dieser Vergleichung, dass das Liesborner Werk nicht die Einrichtung beweglicher Flügelthüren hatte, dass es vielmehr eine lange Tafel mit festen Abtheilungen war. Das Mittelbild zeigte den Gekreuzigten, dessen aus Händen, Seiten und Füssen fliessendes Blut in goldnen Kelchen von vier Engeln aufgefangen wurde. Neben dem Kreuze auf blumigem Grunde standen die Heiligen Johannes, Scholastika und Benedikt, Maria, Kosmas und Damian in zweidrittellebensgrossen Gestalten. In je vier Abtheilungen an jeder Seite des Mittelbildes waren acht Darstellungen aus der Heiland-Sage: Verkündung, Geburt, Hirtenanbetung, Darbringung im Tempel, Auferstehung, Himmelfahrt, Geistausgiessung und jüngstes Gericht. Davon findet man in der Krügerschen Samml. zu Minden die Verkündung und die Darbringung im Tempel noch vollständig, sodann den Kopf des Gekreuzigten, die Brustbilder der genannten sechs Heiligen vom Kreuzbilde, Bruchstücke aus der Heilandsgeburt und Kindanbetung und Engel mit dem goldnen Kelche. Diese Bilder sind wie alle bisher genannten Altargemälde der westfälischen Schule, auf kreidegrundirte Leinwand gemalt, die auf eine Tafel aufgezogen ist. Hinsichtlich der Kunstweise der Liesborner Bilder kann man wol sagen, dass der Einfluss der Eyckischen Schule daran sichtbar, aber ebensowol, dass er nach einer Seite hin entschieden überwunden ist und einer freien selbständigen Entwickelung Raum gegeben hat. Der Zusammenhang mit dieser Schule zeigt sich in der Technik der gleichsam im Guss aufgetragenen Malerei, und in der Wahl und Stimmung der Farben; mehr noch aber im Geschmack der Bekleidung, der Anwendung von Pelzwerk, Goldbrokat, Gold, Perlen und Edelstein. Dagegen zeigt sich schon in der Anordnung der Gewänder, im Faltenzug und Bruch ein eigenthümlicher Sinn für einfache, grosse Flächen, vornehmlich aber in Körper- und Gesichtsbildung ein überraschend reicher, schöpferischer Formensinn, der seine Karaktere nicht aus der umgebenden Wirklichkeit, sondern aus innern Anschauungen holt, und sie nur mit Hilfe der Natur verkörpert, immer aber, vornehmlich in den weiblichen und Engelgestalten idealer Schönheit zugewendet bleibt. Der Ausdruck der Gestalten ist überall ein sehr gemässigter, milder, so dass die vorherrschende Stimmung in den Bildern Ruhe ist und Friede, was um so wunderbarer erscheint, als solche Stimmung ein gewisses Dämmerdunkel voraussetzt, unsere Bilder aber alle in einem verklärten Lichte stralen. Der Farbenauftrag ist äusserst dünn und flüssig, die Schatten sind sehr leicht gehalten; eigen ist die Behandlung der Haare, deren goldgelbe Lichter nicht ins Nasse aufgesetzt zu sein scheinen; ferner eine öfter wiederkehrende pfirsichblütene Farbe in den Gewändern. Das Vollendetste sind wol die Köpfe der Heiligen neben dem Gekreuzigten; das Antlitz von diesem scheint der Maler mit einer gewissen religiösen Scheu behandelt zu

haben, so dass des Körperlichen fast zu wenig daran wahrzunehmen ist. (Nach Ernst Försters Bericht in Nr. 6 des Stuttg. Kunstblattes vom J. 1847.) — Als frühere Arbeiten desselben Meisters erkennt man in ders. Samml. zu Minden zwei gleichgrosse Tafeln mit Heiligengestalten. Die eine Tafel enthält die Kirchenväter Ambrosius und Hieronymus mit dem thebaischen Legionär Exuperius, die andre den Gregor und Augustin nebst dem Krieger Hilarius. Aus diesen Bildern spricht zwar die gleiche Richtung des Formensinnes, aber noch nicht die Kraft der Seele und des entwickelten Talents wie bei obgenannten Werken, auch ist die Karnation nicht so leuchtend, und die Schatten sind grauer und schwerer. Nicht minder wird in ders. Samml. ein beidseitig bemalter Flügel aus einer Kirche zu Lippstadt als ein früheres Werk des Liesborners gelten dürfen, denn man findet die Eigenthümlichkeit und die Vorzüge dieses Meisters, nur in schwächerm Grade, auf selbiger Tafel durchaus wieder. Einerseit ist die Himmelfahrt Kristi geschildert; andrerseit sieht man die Heiligen Dorothea, Margaretha, Barbara und Agnes.

Dem Liesborner Meister mag ein andrer Maler in der Abtei Liesborn zur Hand gewesen sein, der bereits seine eigenthümliche Weise hatte, wie aus dem kältern, vornehmlich in den Schatten schwerern Kolorit und aus der herbern Karakteristik der Männergestalten der betreffenden Bilder hervorgeht, der aber vom Liesborner die grössere Würde und für die Frauengestalten die Holdseligkeit in Form und Ausdruck zu gewinnen trachtete. Die Hand eines solchen Nebenmeisters verräth sich in den Heiligengestalten der Maria Magdalena, des Johannes Evangelista und des Jacobus Major, welche Bilder die äussern Seiten jener beiden Tafeln aus dem Kloster Liesborn, die wir vorhin als Früharbeiten des Liesborner Meisters bezeichneten, gebildet haben. Die Krügersche Samml. zu Minden besitzt ausserdem von demselben an den Liesborner sich anschliessenden westfälischen Meister eine Altarstaffel mit dem Gekreuzigten nebst vielen Heiligen zur Seite. Dies Bild muss, wie Ernst Förster bemerkt, den Gegnern von Anachronismen einen wahren Schauder einflössen, denn nicht nur steht neben der Mutter Maria auch noch die Grossmutter Anna beim Kreuze, was wol zu gestatten wäre, sondern letztre hält auch auf ihrem linken Arme das heilige Jungfräulein, während hinwieder die heil. Jungfrau auf ihrem Schoose das göttliche Söhnchen hält, das doch dicht dabei, von der Mutter beweint, als grosser Erlöser am Kreuze verscheidet. Das übersteigt offenbar alle Glaubwürdigkeit, selbst die der unglaublichsten Wunder.

1465 malte der sonst als Chronist bekannte Ulrich Füterer viel für das bairische Kloster Tegernsee. (Vergl. Westenrieders Beitr. V. S. 391. Lipowsky's Künstlerlexikon II. S. 226.) Die Schleissheimer Gallerie zeigt von ihm ein umfangreiches Gemälde der Kreuzigung, das für sein Talent kein besondres Zeugniss ablegt.

1466. Der prächtige Hauptaltarschrein in St. Jakob zu Rothenburg an der Tauber, das ausgezeichnetste Werk des Nördlinger Meisters Fritz Herlin, der hier als Schnitzmeister und Maler zugleich glänzt. Ueber das Schnitzwerk des Mittelraumes, das wie alles Bildliche dieses grossen Altarwerks ganz im Style der Eyckischen Schule gehalten ist, hat bereits der die Bildnerei betreffende Abschn. dieses Art. berichtet (s. S. 504). Die Seiten des Innenwerks enthalten je vier Bilder auf Goldgrund, nämlich die Verkündung (ganz ähnlich der Darstellung des Brüggischen Meisters, welche aus Boisserée's Samml. in die Münchner Pinakothek gekommen), die Begegnung der heiligen Schwangern, die Heilandsgeburt und die Beschneidung, dann die Kindanbetung, die Darbringung im Tempel (mit zwei Hündchen vorn, wie solche öfter bei Roger und dessen Schülern vorkommen) und die Marianische Sterbescene, welche zwei Felder einnimmt. Hier steht Kristus im Purpurmantel, mit der Weltkugel in der Hand, am Bette; zwei Englein singen und zwei andre befinden sich an der Bettlehne, um die himmlische Seligkeit der Hingeschiedenen anzuzeigen. In der Altarstaffel sind in Nischen die Halbfiguren des segnenden Heilands und der zwölf Apostel gemalt, letztre immer je zwei und zwei. Die verwendeten Farbenmittel und die Art der malerischen Behandlung, welche man auf den Tafeln dieses Prachtschreines wahrnimmt, sind die nämlichen wie die in der Eyckschen Schule gebräuchlichen, doch herrscht im Kolorit nie solche Harmonie und Milde wie in Eyckischen Schulwerken, auch ist die Zeichnung keine so fein empfundene wie bei jenen Niederländern, welchen nachzueifern unser Herlin so stark beflissen war. Auf der zu Ende des 16. Jahrh. übermalten Aussenseite der Flügel hat sich zum Glück das Stück Inschrift erhalten: *Dis Werk hat gemacht Friedrich Herlein Maler MCCCCLXVI. Set. Jacob....* Unter dieser Inschrift ist nochmals die Zeitangabe gemacht, in spielender Weise wie folgt: *Bis duo C quoque sexagintaque sex quoque mille hic chorus allatus super altaris fibulatus.* Die Aussenbilder betreffen die Passion und das jüngste Gericht, sind aber (bis auf einen verschonten Theil mit der Ansicht von Ro-

thenburg) seit 1582 ganz verpinselt. Die Rückseite des Altarschreins hat ziemlich rohe Malereien von einem Herlinschen Gesellen. — Aus dems. Jahre die Gedenktafel des Hans Lechner mit der Darstellung der „sterbenden Maria" in St. Lorenz zu Nürnberg.

Nach 1466 ein Theil der Malereien in der Kapelle Hardenrath in St. Maria in Capitolio zu Köln. Ueber dem Hauptfenster der Heiland vor einer reichen Thronarchitektur, der als himmlischer Bräutigam die rechts und links auf den Stufen nahenden klugen und thörigen Jungfrauen zu empfangen bereitsteht. Unter dem Fenster das Fegefeuer. Diese Bilder sind leider stark übermalt, lassen aber doch noch altkölnische Motive erkennen. Die übrigen sehr verschiedenhändigen Wandbilder jener Kapelle datiren theils vom Ende des 15., theils aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts.

1467 wurde Fritz Herlin, wahrscheinlich infolge der ausgezeichneten Altar-Arbeit, welche er zu Rothenburg an der Tauber für dasige Jakobskirche geliefert hatte, von seiner Vaterstadt Nördlingen zum Stadtmaler ernannt. Er wurde berufen als ein Meister, „der mit niederländischer Arbeit umgehen könne." — Aus dems. Jahre befindet sich im Stadthause zu Rothenburg eine schöne Tafel, welche Fritz Herlin vor seinem Weggang aus dieser Stadt für dasige Schäferkirche gemalt hat. Dies Bild zeigt die thronende Muttergottes auf einem Sessel mit zierlichen gothischen Spitzen; das Kind auf ihrem Schoose reicht der nebenstehenden Barbara (laut Passavant) oder Ursula (laut Waagen) eine Rose dar, während die kleiner gehaltene Bildstifterin mit drei Knaben und einem Mädchen vor der Thronenden kniet. Auf dem Mariensessel ein Gefäss mit Lilien; im Stifterwappen ein halb gelbes, halb schwarzes Einhorn. Grund golden. Am Wenigsten gelungen ist die Maria, am Besten das Bildniss der Stifterin. Der Fleischton ist wärmer, gelblicher, als auf den Gemälden des kurz vorher vollendeten Altars in St. Jakob.

1467. Sechzehn Gemälde auf glattem Goldgrunde auf den äussern Flügeln des berühmten Hochaltars zu Blaubeuren, der zu den wichtigsten Denkmalen der Bildschnitzer- und Malerkunst der Ulmer Schule zählt. Die Malereien betreffen das Leben des Täufers und machen einen überraschenden Eindruck sowol durch ihre Trefflichkeit wie durch ihre vollkommene Erhaltung. Ihre Behandlungsweise erinnert zum Theil sehr an die des Schongauer, namentlich in den vier untersten Bildern des Mittelraumes, also des Haupttheiles. Die andern zwölf Tafeln lassen drei verschiedene Hände von geringern Malern der Schule erkennen. Die obern vier Bilder des Mittelraums zeigen einen etwas bauschigern Bruch der Gewänder, was bei den vier Bildern rechts noch mehr auffällt. Die vier Bilder des linken Flügels zeichnen sich durch einen weit tiefern Ton der Karnation aus, welcher auch den schönen landschaftlichen Hintergründen einen besondern Reiz verleiht. Die Altarstaffel enthält in der Mitte das Lamm Gottes und zu den Seiten die Brustbilder der vier Evangelisten, des Täufers und des heil. Benedikt. Passavant, dem wir hier folgen, hält diese Staffelbilder für Arbeiten von Zeitblom. Auch die Malereien der Rückwand des Schreines glaubt Passavant dem Zeitblom zusprechen zu müssen. Hier füllen den Hauptraum vier überlebensgrosse Gestalten: die heil. Päpste Urban und Silvester und die heil. Bischöfe Konrad (mit Kelch und Buch) und Udalrich (mit Buch und Hecht); im obern Raume sieht man noch vier Heilige in kleinern Verhältnissen, St. Egidius mit dem Reh, den heil. Abt Magnus mit dem Kreuz, das er in den Rachen eines Drachen stösst, St. Gallus mit dem Bären und St. Othmar mit kleinem Fischhälter. In dem der Staffel entsprechenden Raume sieht man mehre Heilige auf blauem Grunde mit goldnen Einfassungen, ganz in der schönen und grossartigen Weise Zeitbloms ausgeführt. Diese Arbeiten wären also Jugendwerke des nachmals ersten Malers zu Ulm.

1467—91 reichen die Data der ermittelten Werke des Hans Hemling oder Memling, jenes grossen Meisters aus hochdeutschem Geblüte, der sich der Eyckischen Schule am Entschiedensten angeschlossen und der auch hauptsächlich in den Niederlanden selbst, zu Brügge, seiner Kunst gelebt hat. Man kennt weder das Jahr noch den Ort seiner Geburt. Sollte das einen jungen, etwas kränklich aussehenden Mann darstellende Bildniss vom J. 1462, das man in Hrn. Aders Sammlung zu London vorgefunden, sich wirklich als Ebenbild des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr um 1435 fallen, was ihn gleichaltrig mit Michel Wolgemut stellen würde. Unzweifelhaft war er ein Schüler Rogers von Brügge, mit welchem grossen unter den Eycks selbst herangebildeten Meister auch Martin Schongauer und Fritz Herlin in Berührung gekommen sind. Bei Annahme besagter Geburtszeit kann Hemling erst nach Rogers Rückkehr aus Italien in dessen Schule getreten sein. Dass Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, in Italien gewesen, ist schwer oder gar nicht beweisbar. Aus seinen beglaubigten Wer-

ken geht nur etwa hervor, dass er den Rhein gesehn hat. Kein andrer Maler derselben Zeit hat die Architektur des Kölner Doms und andrer Münster so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst da keine Spur, wo der Gegenstand sie erfordert. Auch erinnern seine Landschaften in der Gebirgsbildung häufig an Gegenden des Rheines, ja selbst in seinen Gesichtbildungen will man etwas an Rheinbewohner Erinnerndes wiederfinden. Man hat denn auch behaupten wollen, er sei in Konstanz zur Welt gekommen, wo einer Familie Hemling 1439 ein Sohn Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch keine andere Nachricht bewährt. Aus dunkeln sagenhaften Andeutungen über den verniederländerten Deutschen geht zunächst soviel hervor, dass er schon in den Sechzigern jenes Jahrhunderts zu Brügge als Meister aufgetreten war. Die Entstehung des grössten Werks seiner Frühzeit fällt in die Jahre 1467 bis 73 oder 75; dies Werk ist kein geringeres als das berühmte Weltgericht in St. Marien zu Danzig, welche Tafel zum grossen Schiffsgute einer 1473 oder 75 vom Danziger Schiffer Paul Benecke erbeuteten niederländischen „Galleyde" gehört hat. Offenbar war diese Altartafel für einen ausländischen Besteller beschafft, und wahrscheinlich war die Galleyde, welche sie an den Bestimmungsort zu befördern hatte, jene im grossen Seezuge der Danziger gegen die Holländer 1475 erangelte Galleere, die unter Wappen und Flagge des Herzogs Karl von Burgund und unter Befehl eines lombardischen Kapitäns die Güter einiger in Brügge wohnender Florentiner Wechsler nach England bringen sollte. Bald nach Vollendung der Weltgerichtstafel scheint Hemling sich an den Hof Karls des Kühnen begeben und dort die Ausmalung eines (jetzt in der Markusbibliothek zu Venedig befindlichen) Breviers für Maria von Burgund begonnen zu haben. Diese Arbeit unternahm er mit seinen Schülern Gerhard von Gent und Livin von Antwerpen, bis ihn darin der Feldzug des kühnen aber unglücklichen Burgunderherzogs unterbrach. Es geht die Sage von Hemling, dass er dem Kriegsgefolge des Herzogs sich angeschlossen und 1477 in der Schlacht bei Nancy, wo Karl der Kühne fiel, eine Verwundung davongetragen habe. Krank nach Brügge zurückgekommen, habe er Aufnahme und Pflege in dasigem Johannishospitale gefunden, und von den Stiftsvorstehern, den Gebrüdern Floreins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut, sei er sechs Jahre in dieser gastlichen Zufluchtstätte verblieben. Aus Dankbarkeit soll er hier nach seiner Genesung Mehres gemalt haben, was noch heute als Andenken an den seltenen Hospitaliten in besagtem Hospitale bewahrt wird. Man trifft dort im Berathungszimmer der Stiftsvorsteher zwei Altäre, welche mit dem Namen des Künstlers und dem Datum 1479 bezeichnet sind. Diese Tafelwerke, deren grösseres mit dem Mittelbilde der Katharinenvermählung höchst ausgezeichnet ist, sind die einzigen inschriftlich beglaubigten Arbeiten Hemlings und bezeugen zugleich, dass der 1477 verwundet in das Stift Sant Jans gekommene Künstler bereits um 1479 kein kranker Hospitalit mehr war. Andre zwar datirte, aber nicht benannte Werke, welche zu Brügge sich befinden und Hemlings Hand verrathen, scheinen seine fortdauernde Thätigkeit in jener Welthandelsstadt bis 1490 zu beweisen. Als solche Belege erscheinen: das Altarbild der Kreuzabnahme oder Grablegung vom J. 1480, das sich gleichfalls im Versammlungsaale des Hospizes von St. Johann vorfindet; die Altartafel mit dem heil. Kristusträger vom J. 1484, die sich in der Brügger Akademie befindet; das kleine Diptychon vom J. 1487, welches aus dem Hospitale St. Julian herrührend jetzt mit zu den Bildern des Johannishospitals zählt; ein Doppelbildniss oder St. Benedikt und ein Donator aus dems. Jahre in den Uffizien zu Florenz; die 1488 vollendeten Oelbildchen am Ursulaschreine im Hospitale von St. Johann und das Diptychon vom J. 1490 im Antwerpner Museum. Ins J. 1491 fällt der grosse Altar mit dem Hauptbilde der Kreuzigung in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck, das einzige nennbare Werk, welches Hemling auf Bestellung nach Deutschland geliefert hat. So besitzt denn Deutschland nicht nur im Danziger Weltgerichte das grösste Werk aus der Frühzeit des Meisters, sondern im Lübecker Kreuzigungsbilde auch die grösste und vollendetste Arbeit seiner Spätzeit. Vielleicht hat ihn dies letzte Hauptwerk nach Deutschland zurückgeführt, wenigstens verliert sich in den Niederlanden von den Neunzigern an die Spur seiner Thätigkeit. Dass er 1494 nach Spanien gegangen und dort noch 1496—99 für das Kloster Miraflores thätig gewesen sei, ist eine vage Vermuthung, die sich auf eine Stelle in der *Viage de España* des Antonio Ponz (*T. XII. p.* 55) stützt, wo von einem *Maestro Juan Flamenco* in der Karthause zu Miraflores bei Burgos die Rede ist. Unter diesem Meister den Hans Hemling zu verstehen, muss aus verschiednen Gründen gar sehr beanstandet werden. (S. über diesen Punkt Quandts Bemerkungen in dessen Reise durch Spanien S. 270f.) — Gehörte Hemling uns ganz an: er würde wol die umfassendste und vollendetste Malerkraft Deutschlands im 15. Jahrh. heissen

müssen. Seine drei Hauptleistungen, das Weltgericht zu Danzig, die Katharinenvermählung zu Brügge und die Kreuzigung zu Lübeck, glänzen gleich einem Dreigestirn erster Grösse und ohne Gleichen an den Gestaden der Ost- und Nordsee, wo sie Zeugniss geben von der reifsten und reichsten Blüte, zu welcher der kristlich germanische Kunstgeist auf dem Felde der Farbenbildkunst gediehen ist. Weiteres über Hemling und die wichtigsten Werke dieser durchgebildetsten Kunstkraft der gesammten Eyckischen Schule s. in nachfolgendem Abschnitte, der von der Bildkunst des niederländischen Germanismus berichtet.

1468. Ein Gemälde mit diesem Datum aus der westfälischen Schule im Museum zu Berlin. Immitten des Bildes steht Maria mit dem Kinde, daneben einerseit St. Katharina, St. Dionys und ein Heiliger mit einem goldenen Kelche (worin drei Rosen), andrerseit Petrus, Jacobus Major und Andreas. Der Grund schwarz mit goldenen Sternen. In allen Theilen dieser 2 F. ¾ Z. hohen, 4 F. 4½ Z. breiten Tafel zeigt sich eine grosse Verwandtschaft zu dem Kölnischen Meister, von welchem die früher im Lyversbergschen, jetzt im Baumeisterschen Besitze befindlichen Passionstafeln herrühren. Die Verhältnisse der Gestalten sind richtig, die Hände, noch mehr aber die Füsse, sehr schwach, die männlichen Karaktere ernst und würdig, die weiblichen zart und sittig, die Falten in der Weise der Eyckischen Schule von gutem Principe, die Färbung licht und klar, aber etwas kühl.

1468—79 reichen die Nachrichten über den bairischen Maler Gabriel Mächselkircher, dessen landsmännischer Zeitgenosse der schon genannte Ulrich Füterer war. Um 1468 erhielt Meister Gabriel viele Bestellungen vom Herzoge Albrecht IV., unter welchem seit 1450 regierenden Fürsten die Malerei im damaligen engern Gebiete Baierns einen ausserordentlichen Aufschwung nahm.

1468—1504 fällt die Blütenzeit des ausgezeichneten Ulmer Meisters Barthel Zeitblom. Sein Geburtsjahr ist bis jetzt nicht ermittelt; als sein Sterbejahr kann man nach Wahrscheinlichkeit 1517 oder 18 annehmen, da Prof. Hassler bei Durchforschung der Ulmer Urkunden ihn im Bürgerverzeichnisse der Reichsstadt 1517 zum Letztenmale genannt gefunden hat. Zeitbloms frühestes Werk ist das mit seinem Künstlerzeichen und dem Datum 1468 versehene Ecce homo an einem Epitaf in der Georgenkirche zu Nördlingen. Oben Pilatus in brokatenem Gewande und mit Turban, den Heiland im Purpurmantel dem Volke zeigend; daneben vier Henker, welche den Heiland gegeisselt haben und deren einer sich die Blutstropfen abwischt. Unten sieben den Heiland verspottende, im Ausdrucke der Bosheit meist sehr wolgelungene Juden mit Spitzschuhen, überhaupt in niederländischer Tracht. Links der knieende Bildstifter (Hans Gienger aus Ulm, der 1473 daselbst Kirchenbaupfleger gewesen und 1478 gestorben ist), neben welchem sein Hund und sein Wappen. An seinem Betschemel die Bezeichnung Zeitbloms. In Darstellung und Behandlung steht dies Bild dem Fritz Herlin so nah, dass kaum zu zweifeln ist, Zeitblom sei sein Schüler gewesen oder habe sich zuvörderst nach ihm gebildet. Eine andere Früharbeit Meister Barthels will man in den zwei Flügelbildern aus Kloster Roggenburg bei Ulm erkennen, welche in die Abelsche Samml. zu Stuttgart gekommen sind. Diese Flügel enthalten auf Goldgrunde die Gestalten der Maria und des Johannes, der Helena und der Magdalena, und bildeten die Seiten einer geschnitzten Kreuzigung. Man gewahrt hier bereits jenes Edelgepräge der Karaktere und jenen zarten Schmelz der Malerei, welche den vorgeschrittnen Meister auszeichnen, doch bezeugen die noch in Gold aufgehöhten Haare und die einen gewissen Einfluss Schongauers verrathenden magern Hände, dass diese Bilder noch in die Frühperiode Zeitbloms fallen. Von den Werken, welche die selbständige Eigenthümlichkeit des grossen Ulmers auf das Bestimmteste darlegen, ist unter den Jahren 1473, 88, 96, 97 und 1504 die Rede.

1469 ist das Datum des einzig beglaubigten Werkes von dem Ulmer Meister Hans Schüchlin (Schühlein), der ein älterer Zeitgenosse Barthel Zeitbloms war und in seiner spätesten Zeit einen Hauptschüler an dem erst im 16. Jahrh. als Meister auftretenden Martin Schaffner erzog. (Beiden berühmten Ulmern gab Altmeister Schüchlin die Frauen; Zeitblom bekam 1483 die ältere, Schaffner viel später die jüngere Tochter.) Schüchlins datirtes Werk sind die beidseitig bemalten Schreinflügel nebst der Staffel des stattlichen Hochaltars zu Tiefenbronn (zwischen Kalw und Pforzheim). Diese Altarmalereien, deren jetzt schwere Gelbbräunlichkeit im Grundtone vermuthlich von einem vergilbten Firnisse herrührt, findet man beschrieben in Dr. Waagens Buche über Künstler und Kunstwerke in Deutschland (II. 235 f.). Uebereinstimmend mit dem malerischen Gepräge dieses umfassenden Werks wird eine Tafel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart befunden. Gegen die Werke von Zeitblom und ähnlichen Meistern gehalten, unterscheiden sich die Schüchlinschen

Bilder auffallend durch eine viel vollere und energischere Zeichnung und durch mannichfaltigere und drastischere Gestaltenbewegung. Der Faltenwurf ist viel bauschiger und gleicht dem in der damaligen Schnitzbildnerei Oberdeutschlands geltend gewordnen. Der Ausdruck der Köpfe ist zwar sehr karakteristisch, aber nicht von jener Milde und edeln Würde wie bei Zeitblom, auch fehlt dem Schüchlinschen Kolorit jene tiefe Sättigung und Harmonie, die aus einem Vorherrschen des Gemüthlebens hervorgeht und wodurch die zeitblomischen Farbenschöpfungen so sehr ansprechen.

Aus dems. Jahre schreibt sich das merkwürdige Wandgemälde des Marientodes vom Meister Plank im Chore der Jakobskirche zu Augsburg. Zu Seiten der Sterbenden stehen der Apostel Jakob und St. Anton. Zu Füssen Mariens knieen, kleiner gehalten, die Bildstifter Jakob Fugger und dessen Frau, eine geborne Greiff. Der schöne milde Ausdruck des Kopfes der grösser gestalteten Maria sowie der würdevolle des vor dem Marienbett sitzenden Apostels lassen bedauern, dass dieses Wandbild mehrmals so starke Uebermalung erfahren hat, dass ein bestimmtes Urtel über das Ganze, wie es die Meisterhand Planks geschaffen, nicht mehr zu fassen ist. Die besagte geschontere Partie des Werks lässt jenen Altmeister der Augsburger Schule sehr bedeutsam erscheinen. Es ist Derselbe, der 1450 den Perlacherthurm zu Augsburg mit Scenen aus der grossen Heldenzeit der Germanen bemalt hatte.

1469 — 1509 reichen die Data über den Ulmer Meister Jörg Stocker, den Vater eines gleichnamigen Künstlers des 16. Jahrh. Siehe Weiteres unterm J. 1509.

Um 1470 arbeitete der bairische Hofmaler Hans von Olmdorf für den kunstliebenden Herzog Albrecht IV. Er malte z. B. die Bilder auf Holz und Goldgrund, welche in der Schlosskirche zu Blutenburg aufgestellt wurden und jetzt die Gallerie zu Schleissheim zieren. Dass er sich nicht auf die religiös-kirchliche Malerei beschränkte, ersieht man aus einer von ihm fast lebensgross gemalten Familienscene, die sich auf der Burg zu Nürnberg befindet. Er wird noch 1518 erwähnt.

Um 1470 wird die aus dem Kloster Schussenrieth bei Buchau stammende Marienbestattung gemalt sein, die jetzt zu den Schätzen der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau zählt und einen sehr eigenthümlichen schwäbischen Meister von derb realistischer Richtung verräth. Petrus verrichtet bei der Sterbenden förmlich das Priesteramt. Drei die Heiligkeit der Jungfrau bezweifelnde Juden stürzen zur Strafe im Moment nieder, als sie mit frecher Hand die heilige Bahre betasten; es ist dies eine andre Wendung der gewöhnlichen Legende, wonach einem Juden, der dieselbe Frechheit beging, von einem Engel die Hände abgehauen wurden. Die Gewänder von sehr guten Motiven sind in Gold gehöht. Das Fleisch ist von sehr warmem Tone; der Grund golden.

1470. Zwei Tafeln zu Bamberg, eine bedeutende auf dem Mariahilf-Altare der obern Pfarrkirche und eine als Kunstwerk nicht besondere in der Reiderschen Samml. Letztere verräth noch die Kunstweise der altkölnischen Schule und bietet somit, da sie ein bambergisches Gewächs ist, einen merkwürdigen Beleg für die lange Dauer des Kölnischen Einflusses bei der Bamberger Künstlerschaft. — Aus dems. Jahr eine Grabtafel mit dem Weltgericht in der Stadtbibliothek zu Nördlingen. In einem Kreise der weltrichtende Heiland mit Maria und Johannes zu den Seiten; in den obern Zwickeln zwei Posaun-Engel; unten der Verstorbene, dem das Epitaf gewidmet ist, seltsamerweise als Knochenmann knieend; in der Mitte Auferstehende, wovon die Seligen durch Engel dem Himmel, die Unseligen durch Satanisken der Hölle zugeführt werden. Nach Waagens Ansicht eine mässige Arbeit des alten Fritz Herlin.

Von 1470 an macht sich der bis dahin mehr bildschnitzende Michel Wolgemut als eine durchgreifende Malerkraft zu Nürnberg geltend. Eine vortreffliche Farbenbereitung, ein höchst sauberer Farbenauftrag, eine entschlossene, wenn auch nicht auf gehörige Formenkenntniss gegründete Zeichnung, eine nachdrückliche Wahrheit im Auffassen derber Karaktere und Leidenschaften sowie eine gewisse naive Lebendigkeit der Anordnung waren die Vorzüge dieses Meisters, dessen Geburt schon 1434 fällt und dessen Tod erst 1519 erfolgte. Als Reformer der nürnbergischen Malerpraxis und als richtunggebender Lehrmeister des grossen Dürer bewirkte er die letzte bedeutsamste Blüte der fränkischen Schule, die ihren Hauptsitz eben zu Nürnberg hatte. Ihm und seinem zahlreichen Anhange, wo freilich auf jeden Kopf ein Dutzend Pinsel kommen, ging Wahrheit über Schönheit und war auch das Hässliche gut genug, wenn es nur Bedeutung und Karakter an sich trug. Solcherweise setzte sich unter Meister Michels Banner die fränkische Schule in diametralen Ge-

gensatz zur schwäbischen, deren auf Milde und Anmuth, auf innere Harmonie der Karaktere gerichtetes Streben das Strenge und Harte, das Scharfe und Schroffe, also alles mit ihrem gemüthlichen Schönsinne schwer oder gar nicht Vereinbare, nothwendig beiseitliess. — Aus der ersten Periode Wolgemuts, bis zu den Siebzigern, hat man bis jetzt weder ein Schnitz- noch ein Malwerk als noch vorhanden nachweisen können. Sein frühestes Werk wird in Winterbachs Geschichte der Stadt Rothenburg erwähnt, nämlich ein Altarschrein, den um 1454 Jungmeister Michel für dasige Jakobskirche gefertigt habe, der aber schon 1494 bei einem Brande verlorengegangen sei. Wäre dieser Angabe zu trauen, so könnte man in Betracht des Lokals auf die Vermuthung kommen, dass Wolgemut anfangs in einem Verhältniss zu Fritz Herlin gestanden und dass er vielleicht auch bei Herlins Aufenthalte in Franken, zwischen 1460 — 66, die erste Unterweisung in der Oelmalertechnik empfangen habe. Das Früheste der auf uns gekommenen Werke Meister Michels mag aus den ersten Siebzigern stammen, also aus dem Beginn seiner mittlern Periode, die den Zeitraum von 1470 — 90 umfasst. Es sind die fünffach zusammengelegten Flügel eines Schnitzaltars in der Hallerschen Stiftungskapelle zum heil. Kreuz zu Nürnberg. Sie enthalten die Kreuztragung und Auferstehung und acht Schilderungen aus dem Marienleben, welche Bilder bei schöner kräftiger Färbung noch schwache Behandlung zeigen. Zwei untere Flügel, welche ein sogen. heil. Grab verschliessen, enthalten inwendig zwei Kriegsknechte als Grabwächter und aussen den leidenden Kristus und die schmerzenreiche Mutter. Beide Leidende sind im Ausdruck vorzüglich gelungen. Das dieser Flügelarbeit nächstfallende Wolgemutische Werk ist der grosse Altar in der Zwickauer Frauenkirche, über den wir unterm J. 1479 zu sprechen haben.

1470 — 72. Die zahllosen grossen und kleinen Miniaturen von Berthold Furtmayr in einem aus zwei grossen Folianten bestehenden Manuscripte, das sich in der Handschriftensammlung des Fürsten Wallerstein zu Schloss Maichingen im bairischen Ries befindet und die Geschichten alten und neuen Testaments nebst verschiedenen Legenden enthält. Diese Bilderhandschrift ist für einen bairischen Fürsten und eine österreichische Prinzessin beschafft worden, wie aus den im Buche mehrfach vorkommenden Konterfeiungen derselben hervorgeht. Als Schreiber des Buches nennt sich Georg Rorer von Regensburg, der uns sagt, dass er es im J. 1468 beendet habe. Das erste Blatt trägt die Inschrift: *durch eren der keuschen maid ist das werk beraitt anno domini* 1470 *per manum perchtold furtmayr plummyst*, und ist mit einer Muttergottes nebst anbetenden Engeln und den Figürchen der Buchbesteller geschmückt. In der Auffassung herrscht das streng Kirchliche, die Formen nähern sich entschieden den niederdeutschen der Zeit und stimmen mit den Arbeiten des niederländernden Fritz Herlin überein, haben auch dieselbe lichte Färbung des Fleisches und die kräftig glänzende der Gewänder, sowie das Mildfreundliche der Gesichter und das Halblinkische der Bewegungen. Das Titelblatt des zweiten Theils (mit einer ähnlichen Inschrift des Buchmalers oder Plumisten nebst dem Datum 1472) enthält wiederum die Muttergottes, und zwar auf stylisirtem dunkelblauen Wolkensitze, den man für die Fortsetzung des weiten Mantels der Himmelskönigin nehmen könnte. Sie nimmt den Gipfel des Baumes ein, der aus der Wurzel Jesse (dem Leib eines schlafenden Alten) entspriesst, und ist von gleicher Anmuth wie jene auf dem ersten Blatte. Auffallend bleibt, dass auch nicht entfernt eine Annäherung an die oberdeutsche Weise wahrzunehmen ist, dass namentlich im Faltenwurfe, in den Brüchen und Flächen die Eyckische Schule gewissenhaft beibehalten erscheint, ja dass die oberdeutsche Lust an individuellen Zügen die Freude der Individualisirung in keiner Weise verdrängen zu wollen die Absicht zeigt. Im ersten Bande hat der Plumist nach dem Titelblatte nur mit kleinen Bildern den Text illustrirt, ebenso im zweiten Folianten den grössten Theil. Allein plötzlich — beim Hohenlied Salomonis — scheint ihn eine höhere Stimmung ergriffen und zu umfassendern Darstellungen fortgerissen zu haben. Das erste Bild ist noch von der Kleinheit der vorherigen, allein schon ganz durchglüht von einem neuen Geiste, denn es drückt die Liebeseligkeit des Gedichtes mit solcher Innigkeit und Zartheit aus, dass man sich kaum eine noch darübergehende Steigerung denken könnte. Darauf folgen siebenzehn Bilder im Folioformate des Codex, immer zwei auf jedem Blatte, mit den deutsch beigeschriebnen Stellen, welche aus dem Hohenliede behandelt sind. Dr. Heinrich Merz, dem wir die ersten nähern Angaben, die überhaupt über diesen Bildercodex veröffentlicht sind, zu danken haben, bringt über diese seltene Illustration des salomonischen Hochgedichts der Liebe folgende Bemerkungen. „In diesen Darstellungen, die, soweit meine Kenntniss der kristlichen Kunst reicht, in gar keiner Beziehung, namentlich in Betreff des Stoffes, ihres Gleichen haben, muss ganz besonders die feine Verwebung des erotischen Karakters vom Lied mit seiner theologischen Bes-

tung auffallen; die Aeusserungen der Zärtlichkeit, Umarmung und Kuss sind nie umgangen, ja der Maler scheut sich nicht, die sehnsüchtige Erwartung im Bett, die Vereinigung der Liebenden in demselben darzustellen, allein nicht nur dass seine Liebenden stets den Heiligenschein als Löschhorn der Leidenschaft aufhaben, sondern sie sind auch beide weiblichen Geschlechts und die ganze Glut des salomonischen Eros zittert in einer äusserst zarten Schwesterliebe aus, in welche jezuweilen der Gekreuzigte von Golgatha sich mischt. Beide Jungfrauen, und alle andern, die sie bald bewundernd, bald fragend, bald anbetend umgeben, haben als Grundzug die Hemlingsche Anmuth der Verhältnisse und Bewegung, in allen Zügen Feinheit und Zartheit, in keinem aber irgend eine Stärke des Ausdrucks; die Farben sind sehr glänzend und prächtig und die Ausführung von ausserordentlicher Vollendung. Unendlich naiv zeigt sich der Künstler in der Auffassung einzelner metaforischer Stellen, z. B. gleich auf dem ersten Blatte, „*Komm in meinen Garten, Braut*", nahen sich die Jungfrauen einem eingehegten Feld, wo Mönche mit allerhand Ernte- und Hausarbeiten beschäftigt sind. Spricht der Dichter von der Schönheit Sulamiths als von einer Blume des Feldes, so fehlt diese gewiss nicht, so wenig als die Traube, wo die Brüste damit verglichen werden; heisst es: „*viel wasser möcht nit erlöschen die lieb etc.*", so sieht man eine Jungfrau mit einer brennenden Lampe und eine andere, der das Wasser aus einer Kanne auf die Erde läuft — allerdings ohne die Flamme zu löschen, weil es sie gar nicht trifft. Dagegen übersetzt auch der Maler einige Metafern geradezu in kristliche Vorstellungen; so „*die myrrhen knüpft er, mein lieber, zwischen meinen brüsten wird er wohnen etc.*", bei welcher Stelle Sulamith ein grosses Kruzifix an ihre Brust drückt, oder „*gen will ich zu dem perg*", wo sie den Weg nach dem Kalvarienberg einschlägt u. s. w. Allein mehrmals folgt der Künstler auch den Liebesausdrücken ohne Umschweif und dann zeigt er sich von überraschender Wärme einer jedoch immer gemässigten Empfindung, so wo Sulamith im Schoos der (des) Geliebten ruht und der Chor theilnehmender Jungfrauen vor ihr kniet, als vor einem Heiligthum, dahinter aber Hirsche zur Quelle ziehen und die Brunst der liebenden Herzen verrathen. Ein andermal, wo der Text sagt: „*Du hast verwundt mein Herz*", liegt sie im Bett und (der) die Geliebte naht sich dem Haus, dessen Eingang aber von bewaffneten Mädchen vertheidigt wird; während sie wieder an einer andern Stelle „*Thu mir auf mein Schwester!*" vom Bett aufsteht und den Riegel der Thüre zurückschiebt, vor welcher der (die) Geliebte harrt."

1470—80 mag die Blüte des Soester Meisters Jarenus fallen, dessen Hauptwerk die Gall. des Berliner Museums besitzt und von dem ein zweites ausgezeichnetes, zugleich durch die Namensbeischrift beglaubigtes Bild in der Pembrokeschen Samml. zu Wiltonhouse vorgefunden wird. Das Werk in Berlin, eine grosse Altartafel mit Flügeln, beweist am Ausdrücklichsten den günstigen eyckischen Einfluss auf diesen westfälischen Meister. Wir verweisen auf die gerechte Würdigung desselben in Hotho's Geschichte der deutschen u. niederl. Malerei (II. 178 ff.). Ueber das Bild zu Wiltonhouse s. Passavants Reise durch England (S. 141) und Waagens Werk über Kunstwerke in England (S. 284).

1470—90 ist die mittlere Blütenzeit der Kalkarer oder Klevischen Schule anzusetzen. Die nächste Einwirkung auf die Meister zu Kalkar ging wol von Köln aus; den spätern westfälischen Einfluss erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen aber der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit. Zur Ausbildung einer schlechthin eigenen Richtung war die Nationalität der Klevischen Künstlerschaft nicht specifisch und kräftig genug, daher es hier nur zu einer Vermittlung der verschiednen Kunstelemente kam, welche gleichzeitig in den Nachbarlanden herrschten. Das früheste Werk dieser niederrheinischen Schule, von deren Thätigkeit nur wenige Ueberreste noch zeugen, befindet sich in der Kirche zu Kalkar (in einer Nebenkapelle links vom Chore); es behandelt den Tod Mariens und ist zwar im Ausdrucke noch bis zur Starrheit herb und streng, enthält aber schon einzelne schöne Motive, wie sie nachmals durch den kölnischen Meister jenes berühmten Gemäldes desselben Gegenstands, das man jetzt in der Münchner Pinakothek antrifft, zur anziehendsten Erscheinung gebracht sind. In derselben Kalkarer Kirche findet man rechts vom Chore eine grössere Tafel, auf deren Predella die Köpfe von sechs Heiligen (Kristus in der Mitte) durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise auffallen. Ein drittes schon in jedem Betracht vorgeschrittenes Werk dieser Schule sieht man im linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig; es ist von einer aus Kalkar nach Danzig gezogenen Familie gestiftet und besteht aus einer dreifeldrigen Haupttafel mit Flügeln, deren Aussenbilder seltsamerweise noch gediegner sind als die Innertafeln. Die Intentionen im Ganzen sind einfach,

von strenger Frömmigkeit des Ausdrucks. Das Kolorit ist kräftig; die Karnation hat die eyckisch braunen Schatten, doch geht sie im Lichte eintönig ins Röthliche. Der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiss, doch an Gründlichkeit. Die Formen sind im Ganzen gedrungen, nur im nackten Heiland am Kreuze und im Grabe (auf der rechten Aussentafel) steif und gestreckter. Die Motive naiv, hie und da aus dem Leben gegriffen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als selbstgefunden und durchgebildet, wesshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen sich die einzelnen Scenen, mit jedesmal sparsam vertheilten Figuren, nicht ohne Geschicklichkeit. Das Hauptverdienst aber beschränkt sich auf den durchweg männlichen Ernst der Auffassung und den regen Sinn für landschaftliche Natur. Die Neigung zur Naturschilderung spricht schon aus der Scenenwahl; wir sehen Kristus mit der Samariterin, dahinter die Taufe; dann seltnerweise die Heilandsversuchungen; ferner den Einzug in Jerusalem, wo über dem Thore (wie auf dem Kreuzigungsbilde des Jarenus zu Berlin) der deutsche Reichsadler haftet und neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen vorkommt; endlich den Kindermord in reicher Landschaft nebst der Familienflucht, den Heiland am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronika.

1471 fällt die *Geburt* des grossen *Albrecht Dürer*.

1472. Der Hauptaltar in der Blasiuskirche zu Bopfingen im Ries, vom Nördlinger Stadtmaler Fritz Herlin für 320 Gulden beschafft. Das Innere des Altarschreins enthält ein Schnitzwerk, welches ganz in oberdeutscher Kunstweise ausgeführt ist und somit nicht auf Rechnung des sonst auch bildschnitzenden, aber als Schnitzer wie als Maler durchaus niederländisch arbeitenden Herlin kommen kann. Von Herlins eigner Hand sind nur die Gemälde der innseitigen Flügel, welche in zweidrittellebensgrossen Gestalten die Heilandsgeburt (ganz in der Darstellungsweise Rogers v. Brügge) und die Anbetung des Neugebornen aufweisen. Die Aussenseiten mit zwei Bildern aus der Blasiuslegende sind Arbeiten eines Herlinschen Schülers, wie es auch die sechs geringen Passionsbilder auf der Rückwand des Schreines sind. — Eine Anbetung durch die Weisen unter den Tafeln an den Innerwänden des Fürstenstuhles in der Schlosskapelle zu Baldern im Ries. Diese Tafel, mit Goldgrund, hat drei F. Breite bei vier F. Höhe. Links sehen wir die Hütte, über deren Gemäuer Josef hereinschaut. In derselben sitzt die Jesusmutter in blauem Mantel und rothem Unterkleide; ihr Haupt ist umwunden mit einem weissen, rechts herabfallenden Schleiertuche. Der eine Magier kniet mit einem Goldkästchen in der Hand, in das die Mutter greift, während das Kind mit beiden Händchen herzulangt. Hinter dem Ersten kommt der Andre mit einem edlen Gefässe, ganz rechts Balthasar der Mohr mit abgenommener Kappe in der Rechten und dem Weihrauchgefäss in der Linken. Es ist ein schönes Mohrengesicht. Die Aermel sind aufgeschlitzt; die Stellung ist etwas steif und künstlich, der rechte Fuss ist hinter dem linken im Knie stark gebogen, wie auch die Arme scharfwinklig gebogen sind. Die Hände sind sehr lang und spitz; die ganze Auffassung und Haltung gemahnt an Fritz Herlin. Die Rückwand, mit der Zeit ganz von Rauch geschwärzt, enthält die Kreuzigung Petri in der schrecklichen Weise mit den Füssen nach oben. Auf dem Rahmen vorn stehen in Rothschrift deutsche kirchenliedartige Verse, mit der Bemerkung unten: *gestiftet zo Balderine*, wobei eine räthselhaft geschriebene Zahl steht, die wol 1472 oder doch ein diesem nahes Jahr besagt, wonach diese so sehr an Herlin erinnernde Tafel in dessen Blütezeit fiele. — Aus dems. Jahre ein als Palmtuch gedient habender Bilderteppich in der Johanniskirche zu Zittau. (Gleichaltrig wird wol auch das ganz gut erhaltene Palmtuch sein, das man in der evangelischen Kirche zu Güglingen im Zabergau vorfindet.)

In selbes Jahr fällt die *Geburt* des unter dem Namen *Lukas Kranach* berühmten Lukas Sunder von Kronach in Franken. — Im folgenden Jahre ward der ausgezeichnete Augsburger Maler *Hans Burgkmair* geboren.

1473. Schönes Altarwerk mit Flügeln in St. Marien zur Wiesen zu Soest in Westfalen. Es schildert die Familie der heil. Anna und enthält übrigens zwölf kleine Bilder aus der Annen- und Marienlegende. Aussen eine Pietà und die Messe des heil. Gregor. — Die Flügel eines Schnitzaltars mit Bildern aus dem Heilandsleben in der Kirche zu Rynern bei Hamm. — Drei Tafeln eines Altars mit der Heilandsgeburt und dem Marterthume der Heiligen Steffan und Lorenz, bezeichnet mit dem Namen des Soester Meisters Suelnmeigr, in der Sammlung des Hrn. Bartels zu Aachen. — Gedenktafel des Hans Meyer in St. Lorenz zu Nürnberg, mit dem goldgrundigen Gemälde der Gregoriusmesse.

Nach 1473. Ueberreste des zu Kilchberg bei Tübingen befindlich gewesenen Zeitblomischen Altarwerks aus dieser Zeit. 1) Eine Tafel in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br., darstellend zwei Engel von edlen Motiven in weiss-

bläulicher Gewandung, welche das Schweisstuch mit dem überlebensgrossen Antlitze des Heilands halten. Die Formen sind hier so grossartig aufgefasst, der Ausdruck so würdig und edel, der Lokalton so tief und satt, die Modellirung von so feinem Sfumato, die ganze Ausführung so fleissig, dass dieses Bild für eins der Herrlichsten des Barthel Zeitblom erklärt werden muss. Prof. Waagen findet darin das würdigste Heilandsbild, welches ihm von deutscher Kunst bekannt geworden ist. 2) Zwei Flügel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart, auf den Innerseiten den Täufer und St. Georg, aussen die heil. Margaretha und St. Florian darstellend. Köpfe von trefflichster Ausführung, voll Lebens und Wahrheit.

1474. Altarbild in einer Seitenkapelle von St. Andreas zu Köln: eine von zwei Heiligen und vielen Knieenden umgebene Muttergottes, in deren Haltung wie in andern Dingen noch ein Element der altkölnischen Schule wahrzunehmen ist.

1474—79 arbeitete Gabriel Mächselkircher für die neuerbaute Klosterkirche zu Tegernsee sechzehn Gemälde, welche ihm vom dasigen Abt Konrad, dessen Schwester er zur Frau hatte, mit 1280 rheinischen Gulden bezahlt wurden. Auch für die neuerstandene Frauenkirche zu München soll Mächselkircher Mehres gemalt haben. In der Schleissheimer Gall. bewahrt man von ihm eine Kreuztragung und eine Kreuzigung, welche Bilder sich durch verworrene Zusammenstellung und übertriebene Karakteristik als sehr wunderliche Farbenschöpfungen herausstellen.

Um 1475 ist vielleicht das grosse Dombild zu Meissen entstanden, dessen nicht übermalte Stellen einen ausgezeichneten Meister erkennen lassen, über den nur leider völliges Dunkel schwebt. Dass Fritz Herlin der Schöpfer gewesen, ist eine schwachfüssige Hypothese von Aloys Hirt. Schon aus weiter Ferne vom Mittelschiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht ins Auge; dann aber, bei näherer Betrachtung, ergreift uns die grossartige Originalität der Composition. Das Mittelbild schildert in erhabener Einfachheit die Kindanbetung durch die Morgenländer. Maria sitzt einsam vor einer Ruine aus Sandsteinquadern und röthlichem Backstein, das nackte Kind auf ihrem Schoose habend. Davor, den Rücken halb gegen die Beschauer, kniet der älteste König, links der jüngere, zwischen Beiden der Mohr; alle Gestalten fast lebensgross; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landschaft. Auf dem rechten Flügel schreiten Filippus und Josef im Gespräch miteinander herzu; auf dem linken kommt lesend der greise doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jakobus. Der Fleischton im Ganzen, wenn auch wenig mannigfach, sucht es dem eyckischen nachzuthun; die Schatten sind bräunlich und klar; von unübertrefflicher Glut das Antlitz des Mohrenfürsten, das auch in Kraft und Seele die andern Köpfe besiegt. Von eykischer Form sind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweisen die Selbständigkeit des Meisters. Je länger man dies Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Grösse, beruhigt durch Stille, und hat sich auch dieser Eindruck verwischt, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach. Sachsen hat Ursache auf sein Meissner Dombild so stolz zu sein wie die Rheinlande auf ihr Dombild zu Köln.

1475. Martyrium des heil. Dionys an der Gedenktafel des Barthel Kraft in St. Lorenz zu Nürnberg.

1477. Eine reiche Schilderung der Kreuzigung (aus dem Kloster Kaisersheim) im Dome zu Augsburg. Diese Tafel, welche noch die Kreuztragung und den leidenden, auf dem zu Boden liegenden Kreuze niedergelassnen Heiland enthält, erinnert in den männlichen Karakteren lebhaft an den alten Fritz Herlin, der jedoch nicht ihr Urheber sein kann, da die Weiblichkeiten von keiner Herlinschen Art sind. Auffassung, Trachtenwahl, Faltenwesen, Ausbildung der Landschaft, — das alles zeugt vom entschiedensten flandrischen Einfluss auf den Meister dieser Kaisersheimer Tafel. — Wol aus derselben Zeit eine liebliche Madonna in St. Ulrich zu Augsburg. Auch dies Bild ist kein Augsburger Gewächs, denn es erinnert zu sehr an die Ulmer Darstellungsweise unter eyckischem Schuleinflusse, als dass es ohne irgend einen Nachweis für ein Beispiel aus der Augsburger Schule gelten dürfte, oder zur Annahme berechtigte, dass die Augsburger gleich der Ulmer und Nürnberger Schule sich schon damals der eyckischen Behandlungsweise hingegeben hätte.

1479. Fresken und Glasmalereien in der Kirche zu Pipping in Oberbaiern. Erstere tragen das Datum auf der Innerwand des Triumfbogens, letztere auf den Wappen des Moritz Pogner und des Doktors Manhart. Die Glasgemälde vorzüglicher als die Wandbilder. — Ein Bild aus dems. Jahre in St. Lorenz zu Nürnberg, haftend an der Denktafel der Familie Stör.

1479 wurde vom Zwickauer Stadthauptmann Merten Römer bei Michel Wolgemut zu Nürnberg der grosse Altarschrein mit Schnitzwerk und Ma-

lerei für die Zwickauer Marienkirche um die Summe von 1400 rheinischen Gulden verdungen. Ueber die Vollendungszeit schweigen die Akten. Das einen sehr reichen und prachtvollen Eindruck gewährende Innre dieses umfassenden Werks enthält neun lebensgross in Lindenholz geschnitzte Weibsfiguren mit brokatenen Unter- und ganz vergoldeten Obergewändern, die Häupter mit Kronen geschmückt bis auf Zwei, welche eine Art Turban tragen. Immitten steht die Gottesmutter mit ihrem Gottkinde; sie hat den rechten Fuss auf den Halbmond gesetzt und vor ihr knien zwei winzige Englein. Rechts stehen Katharina mit dem Schwerte, Magdalena mit der Büchse, eine Heilige ohne Attribut und Agnes mit dem Lamme, links Barbara mit dem Kelche, eine Heilige mit Buch und Pilgerstab, eine Heilige ohne Kennzeichen und Dorothea mit dem Körbchen. Diese Standbilder sind halb in dem frühern germanischen, halb in dem Wolgemut eigenthümlichen Style geschnitzt. Die Bemalung ist von zarter Genauigkeit. Werden die Flügel geschlossen, so dass zugleich ein Flügelpaar, das wieder an ihnen befestigt ist, sichtbar wird, so erschaut man vier goldgrundige Flügelgemälde, nämlich von der Linken des Beschauers nach der Rechten gesehen: die englische Botschaft, die Heilandsgeburt, die Kindanbetung und die drei schönen Marien mit ihren Kindern. Wird dann das zweite Flügelpaar über das erste zusammengefügt, so stellen sich, aber diesmal auf landschaftlichem Grunde, vier Bilder von weit geringerm Werthe aus der Leidensgeschichte dar. Der Unterschrein (die Staffel) enthält in mittelmässig geschnitzten, nur anderthalb Fuss hohen Sitzfiguren den Heiland mit den zwölf Sendboten; die Flügel zeigen in gemalten Halbfiguren den Antonius mit dem Doppelkreuze, den Petrus mit Buch und Schwert, den Georg mit dem Lindwurme und den Kristof mit dem Jesuskinde, auf der Aussenseite zwei Monstranz haltende Engel mit den nebenstehenden Evangelisten. Die Rückseite des Altarwerks zeigt in flüchtiger Temperamalerei das jüngste Gericht und unten das Schweisstuch nebst der Mannasammlung und Melchisedeks Segnung des Brotes und Weines. — Die besten Malereien dieses Altars sind die vier goldgrundigen auf die Maria bezüglichen Bilder, welche indess immer zu Wolgemuts rohern Arbeiten gehören. Unter den Köpfen der Maria zeichnet sich der auf dem Familienbilde der drei Marien noch am Meisten aus. Von den Passionsbildern mit landschaftlichen Hintergründen ist nur die Kreuzigung bemerkenswerth, weil sie die grösste Aehnlichkeit mit dem Wolgemutschen Bilde desselben Gegenstands in der Münchner Pinakothek hat. (Durch die in Dresden bewirkte Wiederherstellung des Zwickauer Marienaltars und durch Herausgabe der Gemälde auf acht Steindrucktafeln, mit Text von Quandt, hat sich der sächsische Alterthumsverein grosses Verdienst erworben.)

Um 1480 fällt die Thätigkeit des Meisters von Werden. Hr. Oberregierungsrath Krüger zu Minden besitzt von ihm vier Tafeln, welche die Bekehrung und Messe des heil. Hubert und je vier Heilige enthalten. Sie bildeten vormals die Seitenflügel eines Altarwerkes in der Abtei Werden (im Klevischen), dessen Mittelbild verloren gegangen ist. Ernst Förster erklärt den Werdener Meister für identisch mit dem Kölner, den man als Meister der Lyversbergischen Passion zu bezeichnen pflegt. Seine Blüte gehört der Zeit an, wo es bereits der niederdeutschen Schule gelungen war, die Eigenthümlichkeiten aller andern in und ausser Deutschland aufzuheben oder wenigstens umzustimmen. In der lichten und leuchtenden Färbung, der nur die grauen Schatten wehthun, erinnert der Werdener Meister an die westfälische Weise, dagegen lenkt er durch seine vielen Bildnissgestalten, durch seine bunten Trachten und eckigen Falten, von der idealen Höhe der Liesborner Schule weit ab.

In dieselbe Zeit fällt die Thätigkeit ausgezeichneter Glasmaler Frankens, Schwabens und der Schweiz. Von einem unbekannten Meister sind schmelzgemalt das Knorrische Fenster und das berühmte Volkamersche Prachtfenster in St. Lorenz zu Nürnberg. Von der Hand des Schweizers Springlin ist das schöne Tuchersche Fenster, das neben der Sakristei ders. Kirche sich befindet und sehr sorgfältige Ausführung zeigt, wiewol es im Vergleich mit den übrigen Schmuckfenstern in St. Lorenz durch die dunkleren Farben von minder glänzender Wirkung ist. In Ulm blühten die Meister Kramer und Hans Wild, welche die vorzüglichen Fenstermalereien im Chore und in der Bessererschen Kapelle des dasigen Münsters beschafft haben sollen. — Kramer von Ulm übte auch die Tafelmalerei, wie ein Paar Stücke in der Sammlung der Moritzkapelle zu Nürnberg bezeugen. In diesen Tafelbildern erscheint er als ein Vorgänger des trefflichen Martin Schaffner, dem er in dem blassgelben klaren Fleischtone wie in der Zusammenstellung der kühlen Gewandfarben zum Vorbilde gedient haben mag. Uebrigens zeigt Kramer ein viel derberes, mehr handwerksmässiges Naturell, daher er auch im ganzen Zuschnitte ungleich altväterischer als sein Nachfolger erscheint.

Gleichzeitig fällt das Wirken eines Kleinmalers Hans Rad, welcher zu Wien lebte.

Etwa 1480 mögen zwei aus dem Kloster Unlingen bei Riedlingen stammende Flügelbilder in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau anzusetzen sein, welche die thüringische Elisabeth mit der h. Dorothea und den h. Andreas mit dem h. Martin enthalten und sich durch etwas Grossartiges im Entwurf, durch eine dem Zeitblom verwandte Wärme des Fleischtones sowie durch die kühle, dem Kramer von Ulm verwandte Zusammenstellung der Farben in den Gewändern bemerkbar machen. Ihre Ausführung ist übrigens ziemlich hart und derb.

1480. Goldgrundiges Gemälde der Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Köln. Dies dem Werdener Meister verwandte Werk behauptet neben den trefflichsten flandrischen Leistungen einen unabhängigen Werth psychologischer Tiefe und ernster strenger Durchbildung, sowol in Betreff der gut entwickelten Composition als der einzelnen Formen. Die bei aller Schärfe nicht unedle Naturalistik gewährt hier schon einen genügenden Ersatz für die verlorene milde Schönheit Meister Steffans. — Aus dems. Jahre zwei Tafeln von Thomas Burgkmair (dem Vater des berühmten Hans Burgkmair und Schwiegervater des ältern Holbein) im Dome zu Augsburg. Sie zeigen den Heiland mit St. Ulrich und die Maria mit der thüringischen Elisabeth. Die Ausführung ist sehr derb, mit schwerbraunen Schatten und scharfen Lichtern. — Ferner der Hochaltar in der Kirche zu Pipping in Oberbaiern, von unbekanntem Künstler. Im Schreine die vergoldete und nur an den Fleischtheilen bemalte sitzende Schnitzfigur des Kirchenpatrons St. Wolfgang mit dem Modelle des ihm gewidmeten Gotteshauses auf den Knieen; ihm zur Seite zwei in gleicher Technik ausgeführte Engel. Die beiden Schreinflügel enthalten in verschiedenen Feldern gemalte Scenen aus der Wolfgangslegende; auf ihrer Rückseite sind sie, wie der hintere Altar überhaupt und auch dessen Staffel, theils mit ganzen Gestalten, theils mit Brustbildern von Karakteren der heiligen Geschichte bemalt.

1480. Vortrefflich erhaltne Glasgemälde hinter dem Hochaltare der Kirche der Benediktinerinnen auf dem Nonnenberge zu Salzburg. Sie sind in drei Felder getheilt; das oberste enthält die Beschneidung Jesu, die Anbetung durch die Magier, die Marienkrönung durch Gottvater und Sohn; das mittlere zeigt die Verkündung, die Umarmung der schwangern heiligen Frauen und die vor dem Neugebornen knieende Jesusmutter mit ihrem Josef; im untersten Felde ein knieender Ritter mit dahinter stehendem Engel, die Apostel Peter und Jakob, und das Ritterwappen des Stifters nebst der Jahrzahl.

1480—91 kommt Ludwig Schongauer, der Bruder und Fachgenosse des grossen Martin Sch., in den Ulmer Urkunden vor. Er wird in den Steuer- und Bürgerbüchern Ulms auch Ludwig Fries der Jü. genannt, weil er mit Anna Stäblerin, deren Mutter eine Tochter des ältern Ulmer Malers Ludwig Fries gewesen, den Namen jener Familie angenommen hatte.

1481—84. In diese Zeit fällt die Stiftung des schönen Altarschreins der Ferberschen Trinitatiskapelle in St. Marien zu Danzig. Das Innere zeigt in vergoldetem Schnitzwerk eine reiche Darstellung der Kreuzigung, die von acht kleinern Passionsbildern umgeben ist. Auf dem einen Flügel kniet neben dem Evang. Johannes der Stifter des Werks, Bürgermeister Johannes Ferber, mit seinen damaligen sieben Söhnen, denen später noch drei andre von geringer Hand beigefügt worden sind. Genüber kniet bei dem Täufer Johannes die Frau Ferberin, eine geborne Barbara Tannenberg, mit ihrer Tochter Dorothea. Ist der Schrein zugeschlagen, so zeigen die äussern bemalten Flügeltafeln die Verkündung. Zu den Seiten sind dann noch feststehende Flügel, worauf man eine kreuzhaltende Heilige (vielleicht St. Helena) und einen fürstlichen Heiligen in Goldrüstung mit Krone und Zepter erblickt. Das Ganze ist ein schätzbares Werk der eyckisch beeinflussten niederrheinischen Schule und stimmt sehr mit den Schnitzereien und Gemälden in den Kirchen zu Kalkar und Xanten überein. Da der Stifter einer Kalkarer Familie entstammte, so erklärt sich auch leicht die Bestellung des Werkes bei einem Kalkarer Meister.

1483. Aus diesem Jahre schreibt sich das einzige sichere Werk, welches von einem Meister der zahlreichen Ulmer Künstlerfamilie Acker noch vorhanden ist. Dasselbe befindet sich in der Gottesackerkirche zu Rissdissen in der Umgegend von Ulm. Es ist ein Altar, dessen Schrein aus Schnitzwerk besteht und dessen Flügel mit männlichen und weiblichen Heiligen in ganzen fast lebensgrossen Gestalten von schlankem Wuchse und anmuthigem Ausdrucke bemalt sind. Die bessern Köpfe zeigen sich auf der Staffel. An der Seite des Schreines steht: *Jacob acker maler von vlm hat diese dafel gemacht uf des hailligen Kreutz tag an herpst. anno dmi mcccclxxxiij iar.*

Um 1483 blühte der vortreffliche Kleinmaler Benedikt, Chorherr des Prämonstratenserstiftes Bruck bei Znaim.

Von 1483 ist der an Wolgemut erinnernde Kreilsche Altar im Chore hinter dem Hochaltare der Lorenzkirche zu Nürnberg. Er enthält die heil. Jungfrau mit dem Kinde zwischen St. Bartholomäus und St. Barbara. Im Hintergrunde erschaut man Nürnberg, wie es vor seiner letzten Erweiterung aussah. Auf den Flügeln zwei Heilige; am Reliquienschränkchen die Brustbilder Kristi, Mariens und der zwölf Sendboten; ausserdem noch acht Heilige.

Von 1484 befindet sich in der Krafftschen Familienbildersammlung zu Ulm ein vorzügliches Bild mit zwei knieenden Figuren, welche einen Schwendi und eine Krafft in halber Lebensgrösse verebenbilden. Aus jener Zeit sind auch die Altartafeln in der alten Kapelle zu Schwendi.

Vor 1485 die schöne Tuchersche Denktafel mit der Kreuztragung und zwölf Bildnissen der Stifterfamilie in St. Sebald zu Nürnberg. Dies zwar 1485 gestiftete Gemälde muss schon vorher ausgeführt gewesen sein, da die überladene Composition in den Hauptmotiven auffallend mit dem berühmten Schongauerschen Kupferstiche übereinstimmt. Die Köpfe sind mannichfaltig und ausdrucksvoll, die Hände von guter Zeichnung, der Fleischton von kräftigem Braun, der Vortrag ziemlich breit. Im Mittelgrunde sieht man die Kreuzigung.

1485. Zwei Tafeln vom Ravensburger Maler Peter Tagprett in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. Sie enthalten den heil. Gregor den Grossen, den heil. Kosmas und die Maria, den Evang. Johannes, den heil. Damian und einen Bischof mit einem Kirchenmodell, welche Heiligkeiten um einen Kreuzstamm versammelt sind. Im Vorgrunde befindet sich kleinmaasstabig der Stifter mit seinem Sohn und die Stifterin mit zwei Töchtern. Hinsichtlich des Ausdrucks der Köpfe offenbart sich in diesem Tafelwerke ein edles dem Zeitblom verwandtes Gefühl, welches nur nicht zu so schöner vollendeter Ausprägung gekommen ist als bei diesem, denn die Formen sind mager, die Hände steif, das Oval der Köpfe und die Nasen sind länglich und einförmig, die sonst kühle Harmonie der übrigens stark gebrochenen Färbung durch den Gebrauch des Zinoberroths gestört, der Vortrag etwas herb. Das Gefält zeigt jedoch einen sehr richtigen Geschmack. Der jetzt schwarze Grund war ursprünglich wol vergoldet. Diese Tagprettschen Tafeln haben freilich eine mehr lokale Bedeutung für die schwäbische Schule, bleiben aber in diesem Bezuge sehr merkwürdig.

Demselben Meister schreibt man zwei Altartafeln in der Hasslerschen Sammlung in Ulm zu. Sie enthalten auf jeder Seite eine ganze Figur in ¾ Lebensgrösse. Die eine Tafel zeigt den mit der Lanze auf dem Drachen stehenden Erzengel, eine schöngestellte Figur in weissem Gewande, rothem Mantel und farbigen Flügeln auf Goldgrund. Die Rückseite gibt eine heil. Rosa mit dem Blumenkörbchen. Auf der andern Tafel sieht man den heil. Veit mit dem Kessel, eine ebenfalls schöne Gestalt mit ausdruckvollem Gesicht; er trägt eine Art Ordenskleid, das aus weissem Gewande mit grünem Ueberwurfe besteht. Hinten eine heil. Ursula auf Goldgrund. Die Zeichnung der Hände und Füsse ist nicht fehlerfrei, etwas mager und steif; die Gewandung hat ziemlich einfache Faltung; die Umrisse sind sehr kräftig; die Goldornamentur schwarz schraffirt, die Farben lebhaft und saftig aufgetragen.

Um 1486 arbeitete der Glasmaler Egidius Trautenwolf an den Fenstergemälden für die Frauenkirche zu München.

1486. Eine Kreuzfindung in der Gemäldesammlung des Stiftes Lambach im österr. Hausruckkreise.

1487 ist das Datum des von Michel Wolgemut beschafften Peringsdorferschen Hochaltars, welcher die Augustinerkirche zu Nürnberg geschmückt hat und seit dem Abbruch dieser Kirche (1816) nur noch in Stücken vorhanden ist. Die wichtigsten Ueberbleibsel davon sind nun der städtischen Gall. in der Moritzkapelle einverleibt. Es sind die vier Flügel des grossen Altarschreins, dessen Mitte ein Schnitzwerk (Maria zwischen zwei Heiligen) eingenommen hat. Jede dieser Tafeln, welche als Wolgemuts Hauptwerke zu betrachten sind, enthält ein männliches oder ein weibliches Heiligenpaar, das in schlanken lebensgrossen Gestalten auf gothischen Kragsteinen steht. Nr. 45 in der Moritzkapelle zeigt St. Georg mit St. Sebald, auf der Rückseite aber zwei Marterscenen übereinander, oben den heil. Veit, welcher Stockschläge erhält, unten denselben, wie er mit Vater und Mutter an den Händen aufgehangen wird. Die in einem klarbräunlichen Tone gut impastirten Köpfe Georgs und Sebalds sind von tüchtigem Karakter und frommem Ausdruck; die goldnen Obergewänder haben im Hauptzug reine, in den Einzelbrüchen aber scharfe in Schwarz hineinschattirte Falten. Die Veitsbilder der Rückseite sind von schwerbräunlichem Tone und in jeder Hinsicht geringer, also wol Gesellenarbeit. Nr. 53

daselbst zeigt St. Katharina mit St. Barbara. Hier, wo es die Schilderung zarter Weiblichkeit und jungfräulicher Andacht galt, entfaltet Wolgemut sein schönstes Kunstvermögen. Katharina besonders mit den niedergeschlagenen Augen ist sehr fein und edel. Die Gewänder der schlanken Jungfrauen bestehen ganz wie bei den bemalten Schnitzgestalten des Zwickauer Marienaltars in goldenen Mänteln und brokatenen oder sonst schönfarbigen Untergewändern. Ueber die magern Hände bemerkt Dr. Waagen, dass sie in der Zierlichkeit, womit sie etwas halten, an hellenische Vasenbilder erinnern. Der Fleischton ist auch in den Schatten sehr licht und klar, und doch erscheinen die Köpfe nicht flach. Die Rückseite dieser Tafel enthält oben den heil. Lukas als Marienmaler, unten den heil. Sebastian als pfeildurchbohrten Märtyrer. Diese Rückbilder lassen die Wolgemutsche Hand nicht verkennen, denn der Lukas, welcher die Muttergottes malt, kommt an Wirkung der eyckischen Schule nah, das Kind ist frei bewegt, die Ausbildung fein; am Sebastian aber ist das weich gemalte Nackte bis auf die schwachen Füsse keineswegs schlecht, die Henker sind zwar von braunem, aber doch klarem Tone. Nr. 74 daselbst zeigt St. Rosalia mit St. Margaretha. Erste ist eine besonders edle Gestalt. Auf der Rückseite sieht man zwei Scenen aus der Veitslegende, die Weigerung des jungen Heiligen eine Jungfrau zu nehmen, dann die Engelbeschützung desselben in der Löwengrube. Die erste Scene ist von sehr deutlichem Ausdrucke der Handlung; in der zweiten sind die Löwen von solcher Katzenkleinheit, dass die Engel zum Schutze des Heiligen kaum nöthig erscheinen. Die Färbung ist hier wärmer und die Kopfbildung schöner als in den Veitsbildern auf Tafel 45, daher ein besserer Gesell oder der Meister selbst diese Rückbilder besorgt haben wird. Endlich Nr. 80 daselbst: Johannes der Täufer mit St. Nikolaus. Auf der Rückseite oben St. Bernhard, welchem der Heiland vom Kreuze zur Umarmung entgegenneigt, unten St. Kristof, welcher das Jesuskind durch das Wasser trägt. Der Nikolaus ist von besonders würdigem Karakter, dabei von sehr weicher Ausführung, Johannes etwas härter. Die Modellirung ist hier etwas kräftiger, doch immer noch in den Schatten hell. Die Füsse sind im Vergleich mit denen auf den Bildern andrer deutscher Meister jener Zeit keineswegs schlecht gezeichnet. Der Bernhard ist von innigem, der ihm zuneigende Heiland von edlem Ausdrucke; der Kristof ist zwar sehr mager, doch im Tone klar und warm, das Kind zart; überhaupt mag hier Alles von Wolgemut selbst gemalt sein. — Die Staffelbilder des Peringsdorferschen Altars werden im Landauerbrüderhause gefunden; sie sind von Schülerhand. Unter diesen Bildern macht sich nur die Tafel mit dem teufelaustreibenden Veit durch die Lebendigkeit der Köpfe und durch die Klarheit der Färbung bemerklich. Ein andres in der Farbe trüberes Staffelbild, wo heidnische Pfaffen den Veit zum Götzendiest auffordern, enthält die Bezeichnung des Wolgemutschen Schülers, der diesen Staffelflügel ausführte, nämlich die Buchstaben *H. F.* mit dem Datum 1487. — Zwei in Nürnbergs Burggallerie befindliche Tafeln mit Scenen aus der Veitsage scheinen ebenfalls zu dem besprochnen Altare zu gehören.

1487—1508 wird der Bamberger Glasmaler Wolf Katzheimer in den fürstbischöflichen (jetzt im kön. Archive zu Bamberg bewahrten) Kammerrechnungen genannt. Er erscheint da unter der schlichten Benennung Meister Wolfgang; nur in einem wichtigen Vertrage vom J. 1493, der die Schmelzmalung eines grossen Fensters für St. Sebald zu Nürnberg auf Kosten des Fürstbischofs Georg betrifft, wird des Meisters Familienname mitgenannt. 1487 empfing Meister Katzheimer 2 Gulden 12 Pfund und 11 Pfennige für eine Arbeit, die er für den „gnedigen Herrn" gemacht. Darauf kommt er fast in jeder folgenden Jahresrechnung vor.

1488, am Tage Mariä Reinigung, starb zu Kolmar der grosse Meister Martin Schongauer aus Ulm (auch der *schöne Martin* und *Martin Schön* genannt), in dessen seltnen Gemälden man ganz den edeln idealischen Karakter und Ausdruck der Köpfe, ganz dieselbe Gefühlsweise eines dem *Perugino* verwandten tiefen Sehnens wiederfindet, welche so sehr in seinen Kupferstichen anzieht und wodurch er sich sogar über die grossen Schüler der Eycks erhebt. Da sein Geburtsjahr aller Wahrscheinlichkeit nach um 1420 fällt, so hat er ein Alter von fast neunzig Jahren erreicht. Seine Ulmer Periode währte 1441—1461, in welchen Jahren er als Maler und Goldarbeiter in den Ulmer Steuer- und Bürgerregistern vorkommt. Das Jahr, mit welchem seine Kolmarische Periode beginnt, lässt sich nicht bestimmt angeben; man weiss nur, dass nach 1461 die Ulmer Akten ihn nicht mehr nennen und dass sein Name auch in der Liste der Ulmer Künstlerbrüderschaft vom J. 1473 fehlt. Der Umstand, dass sein Bruder Kaspar der Goldschmied bereits seit 1445 Bürger zu Kolmar war, macht es erklärlich, dass Martin grade jene elsässische Stadt zum festen Punkt seiner letzten und schönsten Wirkenszeit wählte. Sicher ist, dass Meister Martin dort Bürger geworden und auch daselbst verstorben ist. Von

Werken seiner Ulmer Periode haben wir unter „1441—61", und von Hauptwerken seiner Kolmarischen Zeit „nach 1461" bereits Bemerkung gemacht. Hier nennen wir nachträglich einige im Ausland befindliche Gemälde, die etwa auf Schongauers Rechnung zu bringen sind. Zu den ächten Bildern des Meisters zählt Passavant den „Tod der Maria" in der Gall. Sciarra-Colonna zu Rom. Dies geistreich behandelte Bild von feiner Färbung und sehr zarter Ausführung erinnert in vielen Motiven an den bekannten Schongauerschen Kupferstich, wiewol es in allen Theilen wesentlich verschieden ist. Sodann hält Passavant noch ein „Eccehomo" für ächt, welches er 1831 in der Aderschen Samml. zu London gefunden hat. Ein ausgezeichnetes Gemälde, mit alter Angabe auf dessen Rückseite, dass es ein Werk von Martin Schön sei, soll sich im Museum zu Madrid befinden. Endlich trifft man ein sehr beschädigtes Passionsbildchen, das ausser andern Anzeichen der Aechtheit auch noch das Monogramm trägt, bei Hrn. Sabatier zu Florenz. — Dass die Schüler und Nachahmer Schongauers sehr zahlreich waren, beweisen einerseit die vielen Kupferstecher seiner Schule, andrerseit die vielen Gemälde, die man noch 1815 in verschiednen Kirchen des Elsasses gesehn hat, und die nicht seltenen Bilder in deutschen und ausländischen Gallerien, die in der Composition die Schongauerschen Stiche als Vorbilder verrathen. Sehr fein behandelte Bilder dieser Klasse sind z. B. die Kreuztragung, die man bei einem Privaten zu Augsburg sieht, und die Bildchen aus der Passion, welche der Duca Melzi zu Mailand besitzt. Brave Schulbilder findet man übrigens in Strassburg (eine Dornenkrönung in der Sammlung der Mairie und zehn Passionstafeln im alten St. Peter), zu Kolmar (vierzehn aus der Dominikanerkirche stammende Passionstafeln in dasiger Bibliotheksammlung, welche dreierlei Hände verrathen und sehr an die Compositionen der Schongauerschen Passionsblätter erinnern) und zu Basel (vier weibliche in Nischen stehende Heilige in dasiger Bibliothekgallerie). Unter den Passionsbildern zu Kolmar zeichnen sich vier durch lebendigere Zeichnung und bessere Färbung aus, nämlich die Schilderungen der Dornenkrönung, der Kreuzigung, der Kreuzabnehmung und der Grablegung; in den beiden letztern glaubt Dr. Waagen sogar Schongauers eigene Hand zu erkennen. (Vergl. Kunstw. u. Künstl. in Deutschland, II. S. 311.) Sehr nah stehen der Schongauerschen Weise die Heiligentafeln in der Samml. zu Basel; sie enthalten St. Barbara mit St. Katharinen in ganzen Figuren und St. Elisabeth v. Thüringen mit St. Margaretha nur noch in halben, und erscheinen sehr fein in der Zeichnung, licht im Fleischtone, gross und schlicht im Faltenwurfe.

Von einem Meister, welcher derselben Zeit und Richtung wie Schongauer angehört, sieht man in der Sammlung zu Kolmar eine ausgezeichnet schöne Schilderung der Maria, welche den kreuzabgenommenen Sohn auf ihrem Schoose betrauert. Woher das Bild gekommen, ist unbekannt. Die Ausführung weicht von der Schongauerschen Weise öfter ab, die Umrisse sind minder scharf, die Hände nicht so mager, aber auch nicht so richtig in der Zeichnung, die Färbung und Behandlung weicher. Alle die das köstliche Bild gesehn, sprechen mit Begeistrung von dem Ausdrucke der Heiligkeit und dem tiefen und schönen Seelenschmerze in dem sehr edeln Kopfe der Heilandsmutter. Auch die Thränen, diese Schmerzenszeichen, können nicht wahrer gemalt sein. Die Kopfbildung Mariens sowol als des Heilands ist eine entschieden andre als die aus den Schongauerschen Blättern bekannte, denn sie zeigt eine sehr bestimmte Verwandtschaft zu den Bildungen auf den Gemälden des „Meisters der sogen. Lyversbergischen Passion" oder des „Meisters von Werden", wie ihn Ernst Förster nennt. Auch in den übrigen Theilen des Bildes offenbart sich Verwandtschaft zu dem Werdener Meister, dem es aber im Ganzen überlegen ist. (Vgl. Waagens Kunstw. in Deutschland, II. S. 313.) Von derselben Hand, welche besagte Pietà geschaffen, trifft man übrigens in der Kolmarer Samml. auch zwei auf jeder Seite mit einem Heiligenpaar bemalte Flügeltafeln.

Mit dem J. 1488 ist das späteste Werk des Meisters Fritz Herlin bezeichnet. Es ist ein Flügelaltar, der sich an der Wand des rechten Chores in der Hauptkirche zu Nördlingen befindet. Das Mittelbild schildert die mit dem Kinde thronende Maria, hinter welcher zwei Engel einen Teppich von Goldstoff halten; rechts reicht St. Josef dem Kinde ein Buch und empfiehlt ihm den mit vier Söhnen knieenden Maler und Stifter; links sieht man die heil. Margaretha mit ihren Schutzbefohlenen, der Frau und den fünf Töchtern des Meisters. Unten drei Wappen. Der rechte Flügel stellt die Heilandsgeburt in der Auffassungsweise der eyckischen Schule dar. Als etwas Ungewöhnliches bemerkt man auf diesem Geburtsbilde die Augenzeugenschaft zweier jungfräulicher Heiligen. Auf dem linken Flügel sehen wir den zwölfjährigen Jesus als Lehrer im Tempel. Beide Flügel sind mit Herlins Monogramm versehn; der linke enthält übrigens die ausdrückliche Beglaubigung:

Fritz Herlen Maler 1488. — Waagen bemerkt über diese Herlinsche Spätfrucht: „Obwol man auch in diesem Werke in dem Fleischton, den Farben der Gewänder, dem guten Impasto noch immer den van Eyckschen Schüler erkennt, ist doch in den meisten Köpfen, im Vergleich zu den frühern Bildern des Herlen, eine auffallende Vergröberung, in der Behandlung etwas mehr Handwerksmässiges und Derbes eingetreten, und verräth sich in dem sehr scharfbrüchigen Gefält der überwiegende Einfluss der oberdeutschen Schule."

1488. Flügelbilder von Zeitblom im Besitze des Prof. Hassler zu Ulm. Diese Tafeln stammen aus Hausen bei Ulm, wo sie einem Altarschrein angehörten, dessen Mittelraum in Schnitzwerk die Marie zwischen den heil. Bischöfen Konrad und Ulrich enthielt. Die Innseiten der Flügel zeigen den h. Niklas und den h. Franziskus, die Aussenseiten den Heiland auf dem Oelberge; auf der Altarstaffel aber sieht man den wundmalzeigenden Kristus, einen Apostel und einen Bischof. Diese Malereien sind zeugnissgebend für die Periode, in welcher sich Zeitblom zu selbständiger Eigenthümlichkeit erhoben hat. — Aus dems. Jahre die Gedenktafel Leonhard Spenglers mit der Darstellung des Heilands zwischen Filippus und Jakobus (von unbekannter Hand) in St. Lorenz zu Nürnberg.

Schongauers Sterbejahr ist das *Geburtsjahr Albrecht Altdorfers*, des grössten Schülers Albrecht Dürers.

Vor 1489. Eine Ausstellung Kristi von eigenthümlicher Malerei, mit dem Wappen des Bürgermeisters Waldmann, im Frauenmünster zu Zürich.

1489 — 99 sind die Wandmalereien entstanden, welche das ganze Innere des Klosterkirchleins von St. Peter in dem südwestlich von Esslingen liegenden Städtchen Weilheim bedecken. Leider haben sie sehr rohe Uebermalungen erfahren, so dass sich über ihren ursprünglichen Karakter kein entscheidendes Urtel fällen lässt. Ueber und neben dem Chorbogen das Weltgericht sammt Paradies und Hölle in reichen Zusammenstellungen in manchen lebensvollen Zügen. An der östlichen Seite der Nordwand die zu mehren heiligen Familien ausgedehnte Sippschaft Kristi in lebensgrossen Gestalten, zum Theil auf Goldgrund. (Diese mit 1499 bezeichneten Darstellungen der Verwandtschaft Jesu sind weniger übermalt, sodass sich hier noch wahrnehmen lässt, welchen Sinn der alte Meister für schöne Formen, freie Bewegung und edle Gewandung hatte.) An der westlichen Seite derselben Wand ein grosser dreifacher Rosenkranz; immitten die Muttergottes vor einem Rosenhage, von Engeln umgeben, welche Rosen pflücken, winden und überreichen; im äussersten aus weissen Rosen bestehenden Kranze fünf Runden mit den Scenen der Kindheit Kristi von der Verkündung bis zur Darbringung im Tempel; im mittlern rothrosigen Kranze fünf Runden mit den Leidensscenen, und im innersten goldrosigen Kranze fünf Runden mit den Scenen der Verherrlichung (Auferstehung, Himmelfahrt, Geistausgiessung, Marienfahrt und Weltgericht); unten zu beiden Seiten des grossen Kranzes die betende Kristenheit, welche durch Kaiser und Papst, Geistliche und Laien vertreten ist; endlich über dem Rosenkranze eine riesige Dreifaltigkeit mit Engeln. Dass diese grossartige Weilheimer Freskenreihe der realistischen Richtung ihres Jahrhunderts angehört, darf wol kaum noch besonders versichert werden. Es ist dringend zu wünschen, dass diese wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Erfindungen höchst merkwürdig bleibenden Malereien bald durch eine verständige Hand von den entstellenden Uebersudelungen befreit würden. Zieht schon die Schilderung der Verwandtschaft Jesu durch kindliche Naivetät an, so entfaltet sich dann des Anziehenden noch weit mehr in dem Rosenkranzbilde, welches einen sehr vielseitigen, bald grossartigen, bald lieblichen Eindruck macht. Dies Kranzgemälde im Weilheimer Kirchlein lässt vermuthen, dass die auch in Franken gegen Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. so beliebte und allgemein verbreitete Vorstellung des marianischen Rosenkranzes ihren Ursprung in Schwaben genommen hat. Im Weilheimer Wandbilde ist die Wahl und Vertheilung der Gegenstände mit mehr Feinheit auf den Gedanken des Rosenkranzes bezogen, und die Anordnung der Einzelbilder in kleinern Runden ist der Form des grossen Kranzrundes, das alle umschliesst, ungleich entsprechender und stylgemässer als die Anordnung in Reihen übereinander, welche den fränkischen Denkmalen dieser Art (z. B. dem Relief in der Landauerkapelle zu Nürnberg, dem Kapellenbilde der Kirche zu Schwabach und dem Gemälde der Gangolfskirche zu Bamberg) gemeinsam ist und diesen sonst so schönen Werken nicht zum Vortheil gereicht.

Um 1490 ein sehr schöner Teppich mit der Kindanbetung der Magier und mit den stehenden Gestalten der h. Agnes und der h. Barbara, in der Reiderschen Kunstsamml. zu Bamberg. Entwurf und Zeichnung ist ganz in Wolgemuts Art; die Arbeit (meist in Kameelgarn) vortrefflich. Merkwürdig ist auf diesem Bildteppich die

kleine Darstellung der Nonne, welche ihn wirkt und vor der er nach der Höhe ausgespannt ist. Im Hintergrunde sieht man eine Burg, die an Nürnberg erinnert. Ein anderer Teppich in genannter Sammlung, mit bunt durchmischten und ungetrennten grössern und kleinern Vorstellungen aus dem Leben des Heilands nach seiner Auferstehung, ist anscheinend von derselben Nonne gewebt und gemahnt durch die lebhafte Ausdrucksweise, die in den Bildern herrscht, wieder sehr an Meister Michel.

1490. Eine heil. Familie in kleinen Figuren auf einer Tafel mit dem Monogramm

in der Staatsgallerie zu Wien. Maria mit Goldkrone thront unter einem Baldachin, hat in der Linken ein Buch und hält mit der Rechten das stehende Kristkind, welchem Vater Josef einen Apfel schenkt. Rückwärts durch ein Fenster des Zimmers die Aussicht in eine Landschaft. Aus dem Künstlerzeichen hat man vermuthen wollen, dass dieses Bild ein Frühwerk des Martin Schaffner aus Ulm sei. Dieser Beziehung wegen wäre das Gemälde näherer Untersuchung werth. Das Monogramm *MS* ist hier anders verschlungen als das gewöhnliche von Schaffner; auch fällt das selbständige Auftreten dieses Ulmers viel später, da er in den Ulmer Stadtbüchern erst von 1508 an als Maler und Bürger (und zwar bis 1539) aufgeführt wird.

1490—1529 ist die blühendste Zeit des Matthäus Grunewald von Aschaffenburg anzusetzen. Dieser Künstler, den wir in Jobins Vorrede zu dem 1573 zu Strassburg herausgekommenen Papstbilderwerke als *Mathis von Oschnaburg* bezeichnet finden, schwang sich zu einer freien Höhe edler Darstellung auf, behauptete eine ganz selbständige Stellung zu seinem grossen Zeitgenossen Albrecht Dürer und wurde das Vorbild eines andern grossen Meisters, des Lukas Kranach. Sein Geburtsjahr ist leider unbekannt; zu vermuthen ist nur, dass es etwa ein Decennium vor Kranachs Geburt fällt. Sein Lehrerverhältniss zu Kranach stellt sich besonders durch drei Tafeln in der Abelschen Samml. zu Stuttgart heraus. Die eine Tafel enthält eine sitzende Maria; die beiden andern, welche ein Gemälde bilden, stellen Jakobus den Aeltern, Thomas, Andreas, Johannes den Täufer, Erasmus und Kristof dar, und stammen aus dem Benediktinerkloster Banz bei Bamberg. Diese Gemälde haben in vollem Maase die tüchtigen Karaktere, die satte Färbung, das gediegene Machwerk, wodurch sich andere sichere Werke dieses trefflichen Meisters auszeichnen, und man erkennt hier sehr deutlich das Vorbild Kranachs, der vielleicht eben bei Grunewalds Aufenthalte zu Banz, das nur einige Meilen von seinem Geburtsorte Kronach liegt, als Schüler zu dem Aschaffenburger gekommen ist. Die beglaubigtsten Arbeiten Grunewalds, von welchen man bei dessen Beurtheilung auszugehen hat, sind die übriggebliebnen Tafeln des grossen Altarwerks, das er auf Bestellung des Kurfürsten Albrecht v. Mainz für die Stiftskirche zu Aschaffenburg beschafft hat. In der Kirche selbst ist vom Ganzen nur eine Tafel zurückgeblieben, welche die höchst würdevolle Gestalt des heil. Valentin mit einem Ketzer enthält; die übrigen fünf Haupttafeln, welche uns die Mauritiusbekehrung durch St. Erasmus (mit den Zügen des Werkstifters) und vier andre Heilige in überlebensgrossen Gestalten vorführen, sind seit 1836 nach München in die Pinakothek versetzt. Durch diese Hauptwerke stellt sich Grunewald als eine sehr selbständige und sehr bedeutsame Kunstkraft der oberdeutschen Schule heraus. In der Auffassung hat er bisweilen etwas überraschend Grossartiges. In der festen Zeichnung wie in den tüchtigen, oft sehr würdigen Karakteren, zeigt er Verwandtschaft zur fränkischen Schule, doch mit mehr Bestreben nach Formenschönheit, zumal in den Frauen. Der reinere Faltengeschmack und die Farbenzusammenstellung beweisen hingegen einen starken Einfluss der schwäbischen Schule, welche er als Malergesell besucht haben mag. Bei den Mannsgestalten ist der Fleischton meist bräunlich fahl mit tiefen, etwas schweren Schatten, bei den Weibsbildern aber meist angenehm röthlich und klar. Der Vortrag ist überaus gediegen und nach schwäbischer Schulart verschmolzen; die Modellirung sehr stark. In den Gewändern liebt Grunewald das dunkle, violettliche Braun und die Schillerstoffe. In manchen seiner männlichen und in den meisten seiner weiblichen Karaktere ist das Vorbildliche, welchem Lukas Kranach nachgestrebt hat, ganz unverkennbar. Das Vormeisterliche für den Wittenberger Meister findet sich übrigens auch im Frauenkostüm und Frauenkolorit des Aschaffenburgers, sowie in dessen Zeichnungsweise weiblicher und männlicher Hände. — Wie weit Grunewalds Ruf gegangen, ergibt sich aus den Fundorten jener Werke seiner Hand, welche bis heute an ihrem Stiftungsorte verblieben sind. Man findet Grunewaldsche Werke

zu Lübeck (wo Dr. Waagen im Dome einen Altar mit dem Hauptbilde der Kreuzabnahme in neun Figuren auf gemustertem Goldgrunde sehr bestimmt als eine ganz ausgezeichnete Arbeit des Aschaffenburgers erkannt hat), zu Annaberg im sächs. Erzgebirge (wo der herrliche Pflocksche Altar mit dem Marientode und vier lebensgrossen Heiligengestalten sich durchaus als grunewaldische Arbeit herausstellt) und zu Halle an der Saale (wo in der Frauenkirche ein vom Mainzer Kurfürsten Albrecht gestifteter grosser Altar sich befindet, der von Grunewald unter Mitbetheiligung Kranachs beschafft worden ist). Der Hallische Altar, dessen Innerstes die Maria in Gloria über einer grossartigen Landschaft, worin der Donator kniet, nebst zwei Heiligen zu den Seiten enthält und dessen Rückwand die Gestalten St. Augustins und des Evangelisten Johannes schmücken (welche Theile eben von Grunewald selbst herrühren), ist als das späteste Werk des Aschaffenburger Meisters zu betrachten. Aus der Jahrzahl des Altars ersieht man, dass Grunewald noch 1529 lebte, und aus dem Werke selbst, dass er damals noch als ein sehr rüstiger Maler Arbeiten von bewundernswürdiger Trefflichkeit zu schaffen vermochte.

1491 starb in seiner Vaterstadt Nördlingen der, wie die Grabschrift besagt, „ernhaff vnd firnem" (ehrenhafte und fürnehme) Fritz Herlin, Stadtmaler daselbst. Die Sage geht, dass er gleichzeitig mit Schongauer die Schule Rogers von Brügge genossen habe; wann und wo dies geschehen, hat uns freilich noch Niemand sagen können. Da keine Nachricht etwas von einer Anwesenheit Herlins und Schöns in den Niederlanden meldet und doch der Eyckische Schuleinfluss bei Beiden (zumal bei Herlin sehr bestimmt) ersichtlich ist, so bleiben nur Vermuthungen übrig wie die, dass der brüggische Meister oder ein andrer Eyckianer Deutschland besucht und hier irgendwo Schüler gemacht habe. Die Aufhellung dieses dunkeln Punkts bleibt noch eine Aufgabe der Kunstforschung. Unleugbar ist, dass mehre Werke unsers Herlin in Composition und Malweise stark an die Malereien erinnern, welche in den heutigen Kunstgeschichtbüchern auf den grossen Namen Rogers getauft sind. Indess steht Herlin in Zeichnung und Färbung weit hinter der Feinheit jenes Niederländers, der die als Rogersche geltenden Werke geschaffen; auch kann er in Fantasie, Geist und Gemüthstiefe nicht mit seinem vermeintlichen Schulgenossen Martin Schongauer verglichen werden. Immerhin ist er aber ein ehrenwerther Meister, der noch ausgezeichneter als Bildschnitzer denn als Maler erscheint.

1491 fällt die Vollendung des letzten bekannten Hauptwerks von Hans Memling, das gleich dem frühesten Hauptwerke dieses gewöhnlich ganz zu den Niederländern gerechneten Meisters von altersher in Deutschland vorhanden ist. Es ist der Altarschrein mit dem Hauptbilde der Kreuzigung in der Greveradenkapelle des Domes zu Lübeck. Dieses grosse kostbare Denkmal Memlingscher Kunst, welches sich in seiner ganzen alten Herrlichkeit erhalten hat, ist zuerst durch Rumohrs Besprechung in Schlegels deutschem Museum und später durch Waagens Kritik im Förster-Kuglerschen Kunstblatte zu gebührenden Ehren gekommen, sowie es auch durch die vom Maler Milde und von den Gebrüdern Erwin und Otto Speckter darnach gemachten Steindrücke zu allgemeinerer Kenntniss gebracht worden ist. Wir kommen im nachfolgenden, die Niederländer betreffenden Abschnitte unsers Artikels, auf dies Werk zurück.

1491. Sehr merkwürdige Bilder von Hans von Olmdorf in der Schleissheimer Gall. (Dreieinigkeit, Marienkrönung, Kristustaufe, englischer Gruss, Gottvater als *Salvator mundi*, die 14 Nothhelfer und der Stammbaum Kristi.) — Von einem Unbekannten: St. Helena und St. Erasmus (auf der Rückseite Kristus vor Pilatus) im Antiquarium des österr. Stiftes Herzogenburg. — Ebendaselbst das Votivbild mit der Inschrift: „*Udalricus epus. eccle. patav. Comes ex tyroll fundator monasterii ad S. Georg.* 1112." Ulrich kniet vor einer Kreuzsäule und hat neben sich ein weisses Hündchen; ihm genüber Probst Georg Eissner, der Bildstifter, mit seinen Chorherren. Dies Gemälde ist 3 F. hoch und 2 F. breit.

1492 fällt die *Geburt* des Nördlingers *Hans Schäuffelin*.

Von 1493 an erscheint der Ulmer Maler Ludwig Schongauer (der in den Ulmer Bürgerregistern 1480, 89 und 91 auch Ludwig Fries der Jü. genannt wird, welchen Namen er seiner Frau wegen angenommen, die eine Enkelin des Ulmer Briefmalers Ludwig Fries war) als Bürger zu Kolmar, wo er in der Augustinergasse das zum Schwanen benannte Haus besass. Er war ein Bruder des 1488 daselbst verst. Meisters Martin, sowie der Kolmarer Goldschmiede Kaspar und Paul und des Basler Goldschmieds Georg. Gleich Martin lebte wol auch Kaspar, der älteste Bruder, nicht mehr, sodass Ludwig der Maler nur noch einen Bruder, Paul den Goldschmied, der sich wenig früher dorthin begeben, zu Kolmar vorfand.

1493 befand sich der 21jährige Lukas Sunder von Kronach in der Begei-

tung des nach Palästina wallfahrenden Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen.

1493. Ein aus Strassburg stammendes zweitheiliges Horarium in Oktav, das sich im Kloster Salem befunden hat und jetzt der Bibliothek zu Heidelberg einverleibt ist. Nach dem schmucklosen Kalender folgt der Kampf Davids mit Goliath, dann Vorstellungen weltlichen und humoristischen Inhalts, z. B. die beliebte Maifahrt auf dem Wasser, eine drollige Affenfamilie und der Kampf eines wilden Mannes mit einem Lindwurme. Im zweiten Theile heben sich hervor: die Heilandsgeburt, die Kindanbetung und die originelle, besonders zierliche Darstellung des Kristkindes, das von Engeln spaziren gefahren wird. Das Machwerk dieser Bilder, welche alle den untern Rand der Buchblätter einnehmen, ist fein, die Farben heiter und bunt. Sowol in manchen Vorstellungen, z. B. der Maifahrt, als in dem hellen spangrünen Tone der Landschaften offenbart sich der Einfluss französischer Kleinmalereien. Die reichen Randverzierungen der Bilder, sowie die einfachern, welche noch sonst spärlich vorkommen, zeigen dagegen durchaus die schönen stylgemässen Windungen, welche für die deutschen Miniaturen dieser Zeit besonders karakteristisch sind.

1493—95 schmelzmalte Wolf Katzheimer zu Bamberg auf Bestellung des „klugen und freimüthigen" Fürstbischofs Georg Gross von Trockau für die Kirche St. Sebald zu Nürnberg (das damals noch zum Sprengel des Bamberger Bisthums gehörte) ein vollständiges, aus zwölf Abtheilungen bestehendes Fenster, wofür er 35 Gulden erhielt.*) Dies für St. Sebald beschaffte Fenster ist wol sicher kein andres als das dort sogenannte Bamberger Fenster mit den Gestalten Kaiser Heinrichs des Frommen und der Kaiserin Kunigunde, sowie der Heiligen Petrus, Paulus, Georg etc. Da fast alle Nürnberger Schriftsteller dieses ausgezeichnete Bamberger Fenster dem alten Veit Hirschvogel zuschreiben, so hat Josef Heller zur Entscheidung dieses zweifelhaften Punktes die noch vorhandenen fürstbischöflichen Kammerrechnungen im k. Archive zu Bamberg durchforscht und hier keine andre Ausgabe für Nürnberger Kirchenfenster gefunden als die, welche dem Bamberger Glasmaler Wolfgang Katzheimer für jenes grosse Fenster gemacht worden ist, worüber noch der Vertrag sammt den Quittungen vorliegt. In dem am Montage nach Mariä Empfängniss 1493 ausgewechselten Vertrage steht ausdrücklich, dass die zwölf Stücke *in ein Fenster an der Pfarkirchen zw Sanndt Sebolt zw Nurmberg zu machen* angedingt sind, ferner dass Meister Wolfgang diese Bilderstücke nicht nur *malen vnd machen*, sondern auch *vff sein eigen Cost vnd zerung gein Nurmberg schicken* und *daselbs nach aller notturft in die Fenster dahin sie gehören einsetzen* soll.

1494—1507 reichen die Nachrichten von der Wirksamkeit Hans Holbeins des Aeltern, des Sohnes Hans Holbeins des Aeltesten und Vaters H. Holbeins des Jüngern. Vater Holbein wurde gegen 1460 zu Augsburg geboren. In den Jahren 1494 und 95 wohnte er (wie die Steuerregister der Reichsstadt darthun) bei dem Maler Thomas Burgkmair, dessen Tochter er zur Frau hatte, in der Strasse zum Diebold, in der Nähe des jetzigen Zeughauses. Obgleich die Werkthätigkeit Vater Holbeins nur für die obbezeichneten dreizehn Jahre dokumentirt ist, so ist doch mit Sicherheit anzunehmen, dass er schon ein Jahrzehnt vor 1494 und noch ein Jahrzehnt nach 1507 gearbeitet hat. Während in den Werken des Grossvaters Holbein noch die mehr ideale Richtung aus dem Anfange des 15. Jahrh. vorherrscht, erscheint dieselbe bei Vater Holbein (dessen Werke zu Augsburg, Frankfurt am Main, München und Nürnberg, sowie auch zu Basel getroffen werden) nur noch ganz entschieden in den Jesusköpfen, wogegen im Uebrigen, sei es in der Anmuth der Frauen, in der Würde der Heiligen oder in der bis zur Karikatur gesteigerten Derbheit gemeiner Karaktere, ein gewisser Naturalismus sich geltend macht, der nur durch die Weiche des Farbenauftrages gemildert wird. Die Gestaltenverhältnisse, die in der ältern Schule schlank waren, sind bei ihm fast gedrungen kurz. Der Faltenwurf, ehedem weich und geschwungen, wird straffer und

*) Nicht ganz uninteressant wird die Mittheilung sein, wie Meister Wolfen vom fürstbischöflichen Kammermeister Hans Silber das bei damaligen Geldverhältnissen ansehnliche Sümmchen von 35 Gulden gezahlt worden ist. Im J. 1493 erhält er eine fette Zahlung von 11 Gulden; im folg. Jahre bekommt er einmal 4, dann 8 und dann noch 2 Gulden; die letzte Zahlung, im J. 1495, ist wieder fett, denn Meister Wolfgang empfängt nun den Rest in vollen zehn Gulden. Der Künstler hat seine Quittungen darüber gleich auf die Aussenseite des vom Kammermeister im Namen des Bischofs mit ihm abgeschlossenen Schriftvertrags geschrieben, worin nur 33 Gulden rheinisch für die *zweiff Stucke von Pilden in obern Fenster* bedungen sind. Der kluge Bischof, Hans Silbers „gnediger Herr", hat also zwei Gulden zugelegt.

eckig gebrochen, doch weder so scharf wie in der fränkischen Schule unter Wolgemut, noch so bauschig wie bei Holbeins Mitbürgern, den beiden Burgkmalern, oder bei den Nürnbergern unter Dürers Führung. Die drei Werke, die man in der Augsburger Gallerie von ihm vorfindet, beweisen, dass Vater Holbein zu Anfang des 16. Jahrh. der grösste Maler der Augsburger Schule, ja vielleicht der grösste Maler in ganz Deutschland war. Es sind die drei aus dem Augsburger Katharinenkloster stammenden Tafeln, deren erste (im J. 1495 bestellt) die Dreifaltigkeit, einige Heilige und sechs Darstellungen aus der Passion aufweist; die zweite (mit 1502 bezeichnet) enthält die Verklärung Kristi; die dritte und bedeutsamste (wozu er den Auftrag 1504 erhalten) zeigt die Basilika des Apostels Paulus mit den wichtigsten Vorgängen aus dessen Leben, nebst dem Giebelbilde der Dornenkrönung. — Jüngerer Bruder Vater Holbeins war Siegmund Holbein, von dem nur wenige Werke bekannt sind, die ihn aber als einen feinfühlenden Maler erkennen lassen, der eine grössere Verwandtschaft zu Martin Schongauer als zur Augsburger Schule hat.

Unter 1495 enthalten die Annalen des Augsburger Katharinenstifts (die von der Klosterfrau Dominica Erhardin auf Geheiss der Priorin Katharina Rosa von Badmann um 1750 aus den Urkunden und Baurechnungen des Klosters zusammengetragen wurden, aber nur durch den Auszug, den der Klosterarzt Dr. von Ahorner davon gemacht, bekannt sind) folgende Angabe: *Weiters haben Veronica Walburga und Christina Voetterin eine Taffel in den Kreuzgang lassen machen, um 26 Gulden, und dieselbe im Jahre 1495 beim Maler Holbein bestellt, darauf ist in kleinen Abtheilungen das Leiden Christi gemalen.* Es ist dies jene erste der vorhin erwähnten Holbeinischen Tafeln, welche oben die Dreieinigkeit, dann in drei Reihen die Leidensscenen und unten die Bildnisse der Stifterinnen aufweist.

1495 wurde von Leonhard Wagner, Presbyter des Klosters St. Ulrich und Afra zu Augsburg, der schön in grosser Minuskel geschriebene, die Psalmen, Stücke aus dem Jesajas und Hymnen enthaltende Codex beendigt, welcher sich jetzt in der Augsburger Stadtbibliothek befindet. Bemerkenswerth sind seine 33 Initialbilder, die dem oberdeutschen Geschmacke jener Zeit entsprechen, im gradlinigen Gefält aber etwas von dem besondern Karakter der schwäbischen Schule haben. Der Kunstwerth der Bilder ist im Ganzen kein erheblicher; die Vorstellungen sind aber beachtenswerth wegen ihrer oft sinnreichen Bezüglichkeit auf die betreffenden Textstellen. Zu dem 26. (nach jetziger Zählung 27.) Psalm, wo David um Erbarmen fleht, ist sinnig das Bild vom freudigen Wiederempfange des verlornen Sohnes gegeben. Zu dem 79. (jetzt 80.) Psalm, wo Gott um Errettung der Kirche angerufen wird, ist der Heiland im Purpurmantel als guter Hirt und segnend dargestellt. Bei dem 85. (jetzt 86.) Psalm sieht man, weil derselbe ein Gebet Davids heisst, diesen König als Betenden vor Gott Vater. Vor dem 40. Kapitel des Jesajas zum ersten Advent erscheint in Bezug auf Vers 22 in der Luft das segnende Kristkind nackt im Glanze, verehrt von einem unten knieenden Manne. Vor dem 9. Kapitel des Jesajas bringt der Miniator zu der Stelle: „das Volk, das im Finstern wandelt, siehet nun ein grosses Licht!" sehr richtig und schön die Heilandsgeburt. Bei dem Hymnus „*Ave maris stella*" erscheint Maria mit dem Kinde im Glanz auf dem Monde, eine edle Gestalt mit trefflicher Gewandung. Vor der Fronleichnamshymne ist die zierliche Monstranz interessant. Die Gründe der Bilder sind golden, die Körper der Initialen farbig mit feinen weissgehöhten Arabesken, von welchen sauber, im stylgemässen Geschmacke der oberdeutschen Kleinmaler gehaltene Windungen auslaufen. Auf den Rändern findet man Jagden, auch einzelne Thiere, Hirsche, Hasen, Vögel, endlich hie und da halbmenschliche Bildungen, welche übrigens zuweilen auch in den Windungen der Initialen vorkommen.

1495. Ein ausgezeichnet gewirkter Teppich mit der „Messe des heil. Gregor", von unbekannter Meisterin nach unbekanntem Vorbilde, bei Hrn. v. Holzschuher zu Nürnberg.

1495—1514 wird Hans Schön als Glasmaler zu Ulm erwähnt. In Urkunden aus den Jahren 1498 und 99 wird er unter den für das Ulmer Münster beschäftigten Künstlern aufgeführt.

1496. In dieses Jahr fällt ein Hauptwerk Barthel Zeitbloms, das uns diesen Ulmer in seiner vollendeten Entwickelung und meisterlichen Kraft zeigt. Es sind die jetzt in der Abelschen Samml. zu Stuttgart befindlichen Flügelbilder, welche einem Altarschreine der Pfarrkirche zu Eschach bei Gmünd angehört haben. Die Innerseiten der jetzt durchsägten Tafeln stellen die Verkündung und Heimsuchung in lebensgrossen Figuren dar; aussen sind die beiden Johannes dargestellt, Gestalten von bewundernswerther Würde in der Haltung, voll Milde im

Ausdruck und bezaubernd durch den Schmelz und die Harmonie der Färbung. (Der Täufergestalt ganz ähnlich ist die kolossale Figur, welche Zeitblom zu Blaubeuern in die Nische des westlichen Giebels der Benediktinerkirche gemalt hat.) Die in dens. Samml. aufbewahrte Altarstaffel aus Eschach enthält die vierlateinischen Kirchenväter in Brustbildern, die zwar den Flügelfiguren nicht gleichkommen, aber immerhin von erheblicher Schönheit sind.

1497 malte Zeitblom die schönen goldgrundigen Bilder der Hirtenanbetung und der Darbringung im Tempel, welche den Altarschrein der Kirche auf dem Heerberge bei Gaildorf (oder bei Sulzbach am Kocher) schmücken. Diese Flügeltafeln von 5½ F. Höhe bei 2½ F. Breite schliessen einen mit drei bemalten Schnitzfiguren versehenen Kasten und haben zum Aussenbild die Verkündung. Die 1 F. 3 Z. hohe Staffel enthält ein gleichfalls vortreffliches Bild: den Heiland mit der Weltkugel in der Linken und mit bedeutungsvoll erhobener Rechten zwischen den zwölf Jüngern, lauter Brustbilder auf Goldgrund. Auf die Rückseite des Kastens hat der Meister sein eigenes Brustbild in Laubverzierung gemalt; er hält ein Band mit der Schrift: *das werk hat gemacht bartholme zeytblom maler zu Vlm* 1497. Alles grün in Grün. (Zeitblom stellt sich in diesem Brustbilde als ein Mann von etwa funfzig Jahren heraus, wonach denn sein Geburtsjahr gegen Mitte des 15. Jahrhunderts fallen würde. Der in blosem Pinselumriss gegebne bärtige Kopf von starken Zügen drückt Sinnigkeit und Werkthätigkeit aus.) Unten, auf der Rückseite des Untersatzes, ist das von Engeln gehaltene Schweisstuch gemalt. Mit Ausnahme des Tuchbildes der Staffel und des Aussenbildes der Flügel haben sich die Gemälde dieses Altars, die unstreitig zu den schönsten der schwäbischen Schule zählen, bis in die neueste Zeit sehr gut erhalten. In dem äussern Verkündungsbilde, das merkwürdigerweise in Anordnung und Motiven, zumal bei der Jungfrau, sehr an das dem Roger von Brügge beigemessene Gemälde in der Münchner Pinakothek erinnert, tritt uns sogleich die Eigenthümlichkeit des braven Ulmers mit dem innigen, einfach ernsten Gefühle der treuherzigen Köpfe entgegen, die hier selbst formenedler erscheinen, als sie sonst meist bei ihm gefunden werden. Dieselben Eigenschaften treten sodann auf den Innerflügeln zu Tage, wo noch ganz die warme klare Färbung, der satte freie Vortrag des Meisters ersichtlich ist. Endlich zeichnen sich durch geistreiche Karakteristik die Köpfe der Halbfiguren aus, welche die Staffel zieren. Die tüchtige Zeichnung, die gediegene Färbung, die schöne Karnation, das edle Gewandwesen und überhaupt die anmuthige Durchführung des Ganzen machten dies Altarwerk, das die Schenke von Limpurg gestiftet haben, aller Sorge für seine Erhaltung würdig. Für letztre ist denn auch das Nöthige seitens des würtembergischen Alterthumsvereins durch Berufung des Augsburger Conservators Eigner geschehen, von welchem schon anderweit tüchtig bewährten Bilderarzte der Heerberger Altar auf bewundernswerthe Weise von den Verdorbenheiten geheilt worden ist. Der Wiederhersteller hat ebensoviel Liebe und Geduld als tiefes Verständniss im Wiederverbinden der losgeschälten Farben und Ergänzen der Gemäldelücken gezeigt. Der Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben hat übrigens auch für Bekanntmachung dieser Altarbilder gesorgt. Sie sind im dritten Hefte der Veröffentlichungen dieses Vereins 1845 erschienen (in Commission der Stettinschen Buchh. zu Ulm); die fünf Steinblätter in Grossfolio sind von Federer nach den Zeichnungen *Eduard Mauchs*, der auch den begleitenden Text geschrieben hat.

1497 *hat* — laut annalistischer Notiz aus dem Augsburger Katharinenstifte — *Hans Holbein jun. einen Jungen fürgestellt mit namen Kriegbauer aus Passau.* Diese Notiz, zusammengehalten mit einer andern, von einem *alten Holbein* jener Zeit sprechenden in dens. Klosterannalen, thut unwiderleglich dar, dass damals, als der grösste Holbein (den wir Holbein den Jüngern nennen) noch nicht geboren war, schon zwei Hans Holbeine, ein Aelterer und Jüngerer, zu Augsburg lebten. Sonach wäre unser bisheriger H. Holbein der Jüngere eigentlich H. Holbein der Jüngste zu nennen.

1498 ist das *Geburtsjahr Hans Holbeins des Jüngsten*, des berühmtesten Gliedes der Augsburger Malerfamilie. Die Mutter war eine *Burgkmaierin*, nämlich eine Tochter des Maler Thomas und Schwester des namhaften Meisters Hans Burgkmair.

1498. Selbstbild Albrecht Dürers in der Samml. eigenhändiger Künstlerbildnisse in den Uffizien zu Florenz. — Von *unbekanntem Meister:* Bildniss des Grafen Höfft und seiner Braut, voll Lebens und Wahrheit, im Antiquarium des Stiftes Herzogenburg im Erzherzogthum Oesterreich.

1499 fällt das letzte Werk Hans Holbeins des Grossvaters. Es ist eine jener Basilikentafeln, welche von den Holbeinen und Burgkmairn für das Augsburger Katharinenstift gemalt wurden und jetzt in dasiger Gallerie sich

befinden. *) Das Bild des Grossvaters Holbein stellt die Kirche Santa Maria maggiore dar, trägt die Inschrift *HANS HOLBN* und auf dem Glockenthurme die Jahrzahl 1499. (Die bezügliche Stelle der Annalen des Katharinenstiftes besagt: *Item Dorothea Rölingerin hat lassen machen unser lieben Frauen Taffel, die gestatt 45 Gulden, vom alten Hans Holbein hie.*) Ein gothisches in Gold gemaltes Gestänge scheidet die Tafel in drei Theile. Ueber der im Spitzbogenstyle dargestellten Kirche in der mittlern Abtheilung befindet sich die Marienkrönung; links die Heilandsgeburt, rechts die knieende h. Dorothea im Moment der Enthauptung. Das leichtbekleidete Kristkind bringt der Heiligen ein Körbchen mit Rosen, rechts kniet die Stifterin. Mittels Spruchbandes spricht das Kristkind: *Dorothea, ich bring dir da!* Die Heilige aber spricht: *Ich bit dich, herr, bringsz Theophilo dem schreiber* (welcher gesagt hatte, er wolle Krist werden, wenn aus ihrem Blute Rosen erblüheten). Der schwarzblaue Grund ist mit goldnen Sternen besät. In den beiden Ecken der Nebenbilder bemerkt man, dass dort der Meister erst Wappen gemalt hatte, die er dann aber verdeckt und durch je drei Engel ersetzt hat. Eine Würdigung des Ganzen, aus Passavants Feder, lautet wie folgt. „Aus diesem Bilde ergibt sich, dass dieser älteste Holbein ein Maler von ausgezeichnetem Talente war, begabt mit Sinn für Anmuth in den Formen und für Harmonie in der Färbung. Ersterer zeigt sich besonders in den feinen Frauenköpfen und dem lieblichen des Kindes. Auch die Gestalten haben im Ganzen gute, schlanke Verhältnisse, schliessend volle Formen und richtig gefühlte Bewegungen. Die Hände hielt er fein, die Zeichnung der Füsse dagegen ist sehr schwach. Die Färbung in der Totalwirkung ist tief und satt, aber oft fehlt ihr das Licht, ist zu gedämpft, vielleicht in Folge nachgedunkelter Lasuren. Die Karnation der Männer ist bräunlich warm, die der Frauen, Engel und Kinder zart und blühend. Das angewendete Gold in den Heiligenscheinen und den Ornamenten der architektonischen Eintheilungen harmonirt durch braune Lasuren mit den Farben. Der Faltenwurf ist nicht eckig gebrochen, sondern fliessend und in den Bewegungen rundlich geschwungen. Der oft pastose Auftrag der Farben ist breit und flüssig, noch in der Art der alten Schulen in Köln und Nürnberg. Der Grossvater Holbein zeigt sich hier als das Vorbild seines Sohnes, der die Art des Kolorirens beibehielt, jedoch hierin, wie auch in der Zeichnung, weit feiner ist und in Beziehung auf die Gewandung die eckigen Brüche der Eyckischen Schule annahm. Der Enkel, der berühmte Holbein, befolgte in seinen früheren Werken dieselbe Technik des Farbenauftrags, aber mit einem weit feinern Gefühl für Naturwahrheit in Färbung und Zeichnung, welches ihn allmälig dem höchsten Grad der Vollendung entgegenführte.

1499 ist auch das Datum eines zwar kleinen, aber schönen Werks von Siegmund Holbein, dem zweiten Sohne des ältesten Holbein und jüngeren Bruder Hans Holbeins des Vaters. Wir meinen das miniaturartig zart vollendete Bildchen der auf einem Throne in gothischer Kapelle sitzenden Muttergottes mit blumenspendenden Engeln, welches sich unter Nr. 126 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet. Es hat lasirten rothpunktirten Goldgrund und zeigt in den Formen der warmtonigen Köpfe (die leider gelitten haben), in den schlanken Verhältnissen, in den trefflich modellirten Gewändern einen gewissen Einfluss der Eyckischen Schule. In den Ecken des sehr scharf und fleissig gemachten gothischen Gestänges, dem man auf den Bildern der alten Augsburger so oft begegnet, zwei Wappen. — Mit diesem bisher Siegmunds Bruder beigemessenen Werkchen stimmt in allen Theilen überein das unter Nr. 184 im Landauerbrüderhause zu Nürnberg befindliche goldgrundige Bildchen der thronenden Maria, über deren Haupte zwei Schwebengel eine Goldkrone halten, hinter welchen ein Dritter einen grünen Teppich ausbreitet. Oben macht sich in den Ecken noch ein reicher Chor von Engeln bemerklich, die mit Lasurfarben so angegeben sind, dass in den Lichtern das Gold des Grundes benutzt ist. Auch der Thron und das Fusskissen Mariens sind ähnlich mit Braun auf Gold lasirt. Die Köpfe

*) Mit den sogenannten Basilikentafeln hat es folgende Bewandtniss. Auf Ansuchen der Nonnen des Augsburger Katharinenklosters, welche aus angesehenen Familien waren, hatte Papst Innocenz VIII. unterm 19. Oktober 1487 einen Ablass auf ewige Zeiten unter der Bedingung gewährt, dass dieselben im Geist die sieben Hauptkirchen Roms, als ob sie dort gegenwärtig wären, besuchten und ihre Andacht verrichteten. Bei dem Neubaue des Klosters im Jahr 1496 beschlossen sie die Fertigung von sechs Bildern mit den sieben Hauptkirchen Roms, nämlich St. Peter, St. Paul, St. Maria maggiore, St. Johannes im Lateran, zum heiligen Kreuz, St. Laurentius und St. Sebastian. Diese Bilder stellten sie dann in die durch das Spitzbogengewölbe gebildeten Felder auf, um vor ihnen durch Gebet den Ablass zu gewinnen. Diese und anderweitige Nachrichten über jene Gemälde verdanken wir dem Dr. v. Ahorner, ehemaligem Arzt des Klosters, die er den Annalen entnommen, welche die Klosterfrau Dominica Erhardin in Auftrag der Priorin Katharina Rosa, einer gebornen Baronin von Badmann, im Jahr 1756 aus Urkunden zusammengetragen hat. Es sind zwei Folianten, die nach Aufhebung des Klosters in die königl. Bibliothek nach München gelangt, aber bis jetzt nicht wieder aufgefunden worden sind.

sind fein und edel, die Farben haben Kraft und Wärme, Klarheit und Sätte, die treffliche Gewandfaltung ist fliessender und der ganze Bildkarakter minder alterthümlich als in den Werken von Siegmunds Bruder, dem ältern Hans. Uebrigens ist dieses sehr anziehende Gemäldchen durch die Schrift auf der Einlage eines Buches deutlich als Siegmundisches Werk bezeichnet. Die Inschrift S. HOLBAIN. *F.* ist verkehrt von der Rechten zur Linken geschrieben. — In der städtischen Gallerie zu Basel trifft man eine Folge von sechs Schilderungen aus dem Marienleben, die man vielleicht als Arbeiten Siegmunds zu betrachten hat. Diese sehr ausgezeichneten, in der Gefühlsweise dem grossen Schongauer verwandten Bilder hat wol Passavant im Auge gehabt, als er Siegmund Holbein bezeichnete als einen feinfühlenden Maler, der eine grössere Verwandtschaft zur Kolmarer als zur Augsburger Schule habe.

1499 ist endlich das Vollendungsjahr der Wandgemälde im gothischen Kirchlein zu Weilheim in Schwaben. Dieses Datum ist auf der östlichen Seite der nördlichen Kirchenwand angegeben, wo in sechs verschiedenen Darstellungen die Familien des Heilands nebst den Familien von Vorfahren und Jüngern, immer Aeltern und Kinder zusammen, geschildert sind. Vergl. die weitere Mittheilung unter J. 1489.

Nachtrag bemerkenswerther deutscher Malereien des 15. Jahrhunderts, die in obiger chronologischer Aufzählung keinem bestimmten Datum zugewiesen werden konnten. Solche Werke (woneben wir zugleich einige übergangene datirte mitnennen) *befinden sich zu*

Adelberg in Schwaben. Altar der dasigen Klosterkirche, ein Zeitblomisches Werk von ähnlichem Werthe wie der Heerberger Altar von 1497.

Adelhausen im Breisgau. Kristkopf von M. Schön ob dem Stiftsaltar.

Altenberg bei Köln. Das grosse Fenster der Stirnseite dasiger Cisterzienserkirche, mit zwei Heiligenreihen unter reicher burgähnlicher Architektur, über der sich Spielengel und die vier Kirchenlehrer befinden. Alles Figürliche dieses der Frühzeit des 15. Jahrh. entstammenden Hauptfensters zeigt eine volle und reiche germanische Formenauffassung, ist aber nur grau in Grau gemalt, wie es die strenge Regel der Cisterzienser gefordert hat.

Ansbach in Franken. In der Stiftskirche St. Gumbert eine Verkündung und eine Kindverehrung an der Rückwand des Schnitzaltars, zwei wahrscheinlich der Ulmer Schule zugehörende goldgrundige Bilder, welche durch feine edle Karaktere, schöne Gewandung und treffliche Ausführung sich den schätzbarsten Leistungen der Endzeit des 15. Jahrh. anreihen. Auf beiden Tafeln ist der Marienkopf ausgezeichnet in Formen und Ausdruck, und auf dem Dreikönigsbilde überrascht noch die schöne Bildung des Knieenden. Im englischen Grusse tritt sehr deutlich der eyckische Schuleinfluss hervor; ganz besonders erinnert dies Bild an Hemlingsche Darstellungsweise. Dieselbe Kirche bewahrt ausserdem ein goldgrundiges Werk von entschiedener oberdeutschem Gepräge; es ist ebenfalls von einem sehr tüchtigen Meister und bietet zugleich ein sehr ausführliches Beispiel einer im 15. Jahrh. beliebten Vorstellung. Kristus tritt eine von Gottvater gedrehte Kelter und wird unter dem rechten Ellbogen von der Maria unterstützt, die durch fünf Schwerter an ihrer Brust als die Schmerzenreiche bezeichnet ist. Aus der Kelter fallen Hostien, die der Papst in Kelchen auffängt. Ihm genüber ein knieender Geistlicher, der Bildstifter. In der Luft vier Schwebengel. Lateinische Spruchzeddel verfehlen nicht das Mysterium vom Opfertode Kristi gehörig zu demonstriren.

Augsburg. In dasiger Gallerie ein goldgrundiges Bild des Marientodes aus der mittlern Zeit des Meisters Wolgemut. Diese Schilderung ist anziehend durch den ergreifend wahren Ausdruck der Gemüthsbewegungen. — Zwei andre Bilder im ersten Saale ders. Gall., eine Heilandsgeburt und eine Kindanbetung der Könige, haben viel von Fritz Herlin dem Aeltern und zeigen jedenfalls in der ganzen Auffassung sehr starken Einfluss der Eyckischen Schule.

Baldern im Ries. An den Innerwänden des Fürstenstuhls in der Kapelle des Wallersteinschen Schlosses zwei Werke aus der Endzeit des 15. Jahrhunderts. 1) Eine Tafel von sechs F. Höhe bei fünf F. Breite, beidseitig bemalt. Auf der Vorderseite ist noch ganz gut erhalten die Schilderung der Geistausgiessung oder des ersten Pfingstfestes. Das Bild ist oben abgerundet und hat in den Zwickeln Rosetten. Von der Taube, welche oben in der Mitte in goldener Luft schwebt, gehen Stralenbogen auf die Häupter der unten um die Maria herumsitzenden Apostel, ob deren Scheiteln der Stral in einem Flämmchen endet. Maria, eine stattliche, nicht grad ideale, aber sehr edle Gestalt, sitzt mit gefaltenen Händen und hat über den Kopf den zunächst ein Schleier deckt, auch den blauen goldgesäumten Mantel gezogen. Rechts und links sitzen je sechs Apostel, deren vortreffliche Köpfe scharf gezeichnet, stark konturirt sind, was auch von den Händen gilt. Die Faltengebung ist einfach.

nicht geknittert. Der Boden des Zimmers ist belegt mit hellen und dunkeln Platten. Auf der (fast ganz verdorbnen) Rückwand der Tafel sieht man noch den Heiland als Weltrichter auf dem Regenbogen; links geht aus seinem Mund ein Schwert, rechts ein Blumenstengel. Links von ihm bittet Maria, rechts Johannes. Unten befinden sich die Auferstehenden, lauter ausdrucksvolle Figürchen. — 2) Ein kleines Gemälde mit Flügeln. Das Mittelbild zeigt fünf an ebensoviel Kreuzen hängende Märtyrer; der am mittlern Kreuze ist ein blondgelockter Jüngling mit rother, unten weissgeränderter Mütze. Linkerhand der Kristenverfolgende Kaiser mit Hermelin, Krone und Zepter, begleitet von drei Obersten, lauter schönbebartete, höchst ausdrucksvolle Köpfe von kräftiger Färbung. Unten im Vorgrunde will ein Henker, der eben einer weiblichen Figur den Kopf abgeschlagen, einer andern dasselbe mit gezücktem Schwerte anthun. Ganz vorn liegt ein Bischof im Ornate gebunden auf der Erde; ihm bohrt ein Scherge das rechte Auge aus. Weiter hinten liegt noch ein nackter Leichnam, rechts steht ein Mann. Der landschaftliche Hintergrund zeigt See mit Schiffen und dahinter Alpen. Die Zeichnung im ganzen Bilde ist tüchtig, die Färbung, die inkarnatliche zumal, trefflich. Auf dem linken Flügel ist die Flucht der heil. Familie geschildert. Josef in rothem Mantel zu Fusse, Maria in weissem über Kopf geschlagenen Mantel auf dem Esel sitzend und das Kind an sich haltend. Hinter ihr Wald, im Hintergrunde See mit Gebirg, wo oben ein Schlösschen liegt, während unten eine Stadt sich im See spiegelt. Goldene Luft. Maria höchst lieblich. Josef schwerfällig, das Ganze nicht grade fein und fleissig gemalt, aber in lichten warmen Farben. Der rechte Flügel enthält den bethlehemitischen Kindermord. Links der beturbante Herodes auf dem Throne; ein Henker mit Puffärmeln kehrt in völlig verdrehter Stellung uns den Rücken, dreht den Kopf stark links und hält in der rückwärts gewandten Linken ein Kind, das er mit der beschwerteten Rechten durchstechen will. Ueber der Mauer draussen eine händeringende Mutter. Hintergrund Landschaft. Die Aussenbilder der Flügel sind wieder Marterscenen. Das des linken zeigt einen entblösst in Fesseln dastehenden Jüngling, welcher gegeisselt wird, und einen ältern Mann im Hemde, der schon gegeisselt und über und über voll Blutstropfen ist; hinter diesem steht noch ein goldlockiger Jüngling, dem ein Scherge einen Dorn oder Nagel in den Kopf drückt. Hintergrund See mit Bergen und Burgen. Auf dem Aeussern des rechten Flügels werden Männer und Weiber von einem hohen bewachsenen Felsen herab in die unten aufgesteckten langen Spitznägel gestürzt. Das Gefühl des Betrachters ist nicht geschont; auch fehlt es an guter Zeichnung und feinerer Ausführung. Der lichtgelbe Ton sämmtlicher Bilder ist eigenthümlich und könnte an eine Periode des Zeitblomischen Pinsels erinnern, wenn er wärmer und die ganze Darstellung gemüthvoller aufgefasst wäre. Die mit grosser Vorliebe in sämmtliche Bilder dieses zweiflüglichen Werkes eingeführte Landschaft mit Gewässer deutet sehr entschieden auf einen fränkischen Meister hin. Wann dies Werk gemalt worden, lässt sich nur ungefähr abnehmen aus den deutschen Reimen, welche sich um die Rahmen des Mittelbilds und der Flügel ziehen. Diese Reime scheinen von derselben Hand angeschrieben zu sein, von welcher die Verse auf der Umrahmung des an gleichem Orte befindlichen, schon unter 1472 besprochenen Magierbildes herrühren.

Bamberg. Marienkrönung im Chore der Gangolfskirche, ein gutes, jedoch sehr schadhaft gewordnes Bild. — Grablegung Kristi, ein tüchtiges Werk Michel Wolgemuts, unter Nr. 30 in der städtischen Gallerie. — St. Jakob von Compostella zwischen dem Kaiser Heinrich dem Heiligen und der Gemahlin desselben, der heil. Kunigunde, ein Bild von ungemein kräftiger Färbung, das einen Bamberger unter Wolgemuts Einfluss zum Urheber hat, in der Reiderschen Sammlung.

Berlin. In dasigem Museum Bilder von Nachfolgern des Meisters Steffan (ein Dreikönigsbild und eine Kreuzfindung, beide Tafeln von 6 F. 6 Z. Höhe bei 3 F. 3 Z. Breite), sodann Werke verschiedner deutscher Schulen zwischen 1450 und 1500. Unter letztern bemerkt man ein Frühwerk von Wolgemut (eine Maria mit den beiden Johannes, auf Goldgrund mit schwarz aufgetragenen Laubgewinden, 3 F. 8 Z. hoch, 2 F. 9 Z. breit), ein Kölner Werk um 1480 (Kristus als Weltrichter zwischen Maria und dem Täufer auf dem Regenbogen thronend, im Hintergrunde die Auferstehenden, im Vorgrunde rechts Dorothea, welche den mit vier Söhnen knieenden Stifter empfiehlt, links Lucia als Empfehlerin der Frau mit drei Töchtern, Tafel von 4 F. 7 Z. Höhe bei 3 F. 3 Z. Breite, mit Goldluft), ein andres Kölner Werk gegen Ende des 15. Jahrh., Nachahmung des Kölner Dombildes (Maria in einem Blumengarten sitzend und das segnende Kind auf dem Schoose haltend, über ihr der heil. Geist, unten die Kleinfiguren der Stifterfamilie, rechts der Vater mit vier Söhnen, links eine Nonne und die Frau mit zwei Töchtern, Tafel von 3 F. 2 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z.

Breite, mit goldsternigem Blaugrunde), ein Werk von dem *Werdener Meister* oder dem *Meister der Lyversbergischen Passion* (Maria in einem Gartenzwinger mit dem Kind auf dem Schoose, umgeben von drei weiblichen Heiligen, deren eine dem Kind eine Nelke darbietet, im Vorgrunde rechts der Stifter mit zwei Söhnen, links die Stifterin mit zwei Töchtern und zwei Verwandten, goldgrundige Tafel von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite), endlich ein *Kölnisches Schulbild*, das als Gedenktafel eines 1481 verst. Geistlichen gedient hat. Es ist 3 F. 5 Z. hoch, 2 F. 7 Z. breit, und zeigt auf dunklem Grunde einen golden-gothischen, in Gold reich durch Blätterwerk und durch die Sinnbilder der vier Evangelisten ausgeschmückten Thron mit den Sitzgestalten Gottvaters und Kristi, welche ob dem Haupte der knieenden Maria die Himmelskrone halten. Zwischen Beiden schwebt die Geisttaube vor einem von zwei Engeln gehaltenen Teppich. Zu beiden Thronseiten ein Spielengelpaar, linkerhand auch noch ein Betengelpaar. Im Vorgrunde kniet einerseit der Geistliche, dem das Bild zum Andenken gestiftet ist, andrerseit der geistliche Stifter dieser Denktafel.

Brünn in Mähren. Achtzehn Miniaturen zum ältesten Municipalrechte der Stadt Brünn, in der St. Jakobsbibliothek daselbst. Die Darstellungen haben Bezug auf die zehn Gebote und auf verschiedne Momente der Rechtspflege, z. B. die Stabung des Eides, *crede in unum Deum, non occides, sabbatha sanctifices* u. s. w. Auf dem ersten Blatte eine Jagd zu Pferde. Diese und die folgenden Scenen sind werthvoll für das Trachtenstudium. — In ders. Bibliothek fünf Miniaturen aus dem 15. Jahrh. zu einem ältern Rechtsbuche der mährischen Hauptstadt. (In Kleinfolio.)

Chemnitz in Sachsen. Die Flügel des frühern Hochaltares in der Stadtkirche, vier tüchtige überlebensgrosse Gestalten von Wolgemut enthaltend.

Danzig. Der Trinitätsaltar an einem Pfeiler der Pfarrkirche, aus der 1. Hälfte des 15. Jahrh. Gottvater, von sehr würdiger Gestaltung, hält sitzend den ans Kreuz gehefteten Kristus, der äusserst mager und leichenähnlich, also sehr unschön ist. Dagegen sind die Köpfe der vier Englein, welche Gottvaters Goldstoffgewand halten, von ausserordentlicher Lieblichkeit, voll und rundlich in den Formen, ähnlich jenen, welche sich auf Bildern der Kölner und Nürnberger Schule selbiger Zeit vorfinden. Der Meister dieses Werks ist nicht bekannt; dass er aber in Ansehn gestanden, bezeugt ein altes Nachbild, das sich in der Schuhmacherkapelle derselben Kirche befindet und an welches noch Flügel mit Leidenswerkzeug haltenden Engeln und eine Predella mit Kristus und den zwölf Aposteln gefügt sind. — In der Kirche des Dorfes Prauss bei Danzig ein vollständig erhaltener Hauptaltar. Das Innere zeigt in vergoldetem Schnitzwerk verschiedene Darstellungen aus der Leidensgeschichte; die bemalten Flügel enthalten auf den Innseiten das Abendmahl, den Judaskuss, die Himmelfahrt und die Geistausgiessung, auf den Aussenseiten Vorstellungen aus der Geschichte Josefs. Das Ganze entstammt dem Ende des 15. Jahrh. und ist von der Hand eines unbekannten deutschen Meisters unter eyckischem Schuleinfluss. (Die mit Rothstein angeschriebene Jahrzahl 1578 ist ein Falsum.)

Darmstadt. Im Museum vier Tafeln mit trefflichen Heiligengestalten, von einem Kölner Meister, der in den letzten Decennien des 15. Jahrh. geblüht hat.

Dortmund in Westfalen. In der Marienkirche mehre Gemälde mit neutestamentlichen Scenen in halblebensgrossen Figuren. Sie gehören der besten Zeit der westfälischen Schule an (um und nach Mitte des 15. Jahrh.) und sollten daher dem Untergange, der ihnen an ihrem Orte droht, entzogen werden.

Dresden. Im historischen Museum merkwürdige Glasbilder: eine Marter des h. Erasmus aus dem Anfange des 15. Jahrh. (welches Bild auf ein einziges Stück Glas eingebrannt ist und durch die Kleinheit der Figuren wie durch die Einfarbigkeit den Beweis gibt, dass es nicht aus einem Kirchenfenster, sondern aus einer Zelle oder Hauskapelle herkommt), eine Heilandsgeburt und eine Marienkrönung (Rundscheiben aus dem Ende des 15. Jahrhunderts). — In der Gall. ein Bildniss Albrechts des Beherzten, Herzogs v. Sachsen, von einem unbekannten Meister um 1490.

Elsig in der Kölner Gegend. Ein Seitenaltar in dasiger Kirche, die Kreuzigung mit kleinern Passionsbildern und aussen grau in Grau die Marienkrönung und Gottvater mit dem Gekreuzigten enthaltend. Bedeutender in der Anlage als in der Durchführung.

Erfurt. In dasiger Regierkirche ein Altarwerk aus der Werkstatt des Michel Wolgemut.

St. Florian im österreichischen Traunkreise. Ein prächtiges Messbuch in der berühmten Stiftsbibliothek, und mehre goldgrundige Gemälde in der Bildersammlung desselben Stiftes.

Frankfurt am Main. In der Stadtbibliothek ein liebliches miniaturartiges

Gemäldchen aus der Frühzeit des 15. Jahrh. Es schildert den Paradiesgarten. Maria sitzt lesend bei einem Steintische, worauf ein Glas und etliche Früchte sich befinden. Vor ihr sitzt das bekleidete Kristkind unter Blumen und spielt auf einem Hackebret, das ihm eine heilige Frau hinreicht. Eine andre Heilige schöpft Wasser aus einem Brunnen, eine Dritte pflückt Kirschen in einen grossen Korb. Andrerseit sitzen St. Michael und St. Georg; der Erzengel, mit bequem in die Hand gestütztem Kopfe, hat neben sich ein kauerndes Aeffchen, wogegen der heil. Ritter ein auf dem Rücken liegendes Lindwürmchen zur Seite hat. Hinter ihnen lehnt an einem Baumstamm ein andrer Heiliger, der zu lauschen scheint. Der Garten, durch eine Mauer von der Aussenwelt getrennt, wimmelt von Blumen, Vögelchen etc. Die Auffassung der Figuren und der im Ganzen sehr ausgesprochene Sinn für Anmuth und Lieblichkeit deuten auf die Kölnische Schule unter Steffan hin. — Im Städelschen Museum eine Folge von zwölf (in zwei Rahmen gefassten) Bildern, welche die Martyrien der Apostel schildern. Diese Marterbilder von einem unbekannten aber sehr talentvollen niederrheinischen Meister der ersten Hälfte des 15. Jahrh. haben sonst als innere Flügelbilder jenes grossen jüngsten Gerichts gedient, das sich nun im Walrafflanum zu Köln befindet. In diesen wol geraume Zeit vor Mitte des 15. Jahrh. gemalten Scenen tritt schon das äusserste Gegentheil von lammseliger Auffassung des Legendarischen hervor, wilde Fantasie bringt es hier mit realistischen Formen zu wahren Henkerbildern, zu Schilderungen erlesenster Bosheit, deren Ausdruck ebenso gemein als energisch ist. — Ferner in dems. Museum eine Folge von sechzehn Bildern, welche sich auf die Karmelitergeschichte beziehen und aus der ehemaligen Karmeliterkirche Frankfurts herrühren. Der Inhalt dieser einem eyckisch beeinflussten Meister der 2. Hälfte des 15. Jahrh. angehörenden Tafeln betrifft 1) die unbefleckte Empfängniss, 2) die Vision des Elias, 3) das Koloquintenkochen, mit den Spottbuben im Hintergrunde, welche von Bären zerrissen werden; 4) die Frömmigkeit Joachims und der Anna, 5) die Verkündung der Geburt Mariä, 6) die Mariengeburt, 7) Mariens Aufnahme im Tempel, 8) Joachims und Annens Besuch bei den Karmeliten, 9) Mariens Vermählung, 10) die Legende vom Eremiten Prokop, 11) die Vision der heil. Brigitta, 12) die Belehrung der Jungfrau Koleta durch die heil. Anna, 13) das Traumgesicht Koleta's, 14) die heil. Anna in Begleitung zweier jüngerer Weiblichkeiten, mit mehren von Teufeln verfolgten Männern im Hintergrunde; 15) St. Anna sammt ihrer Nachkommenschaft, mit einem Karmeliterzuge rechts, wo Knaben eine mit „Maria Anna" bezeichnete Fahne vortragen; 16) Stammbaum der heil. Anna. Jedes dieser Bilder hat 32 Zoll 6 Linien Höhe bei 18 Zoll 9 Linien Breite. (Ausführliche Beschreibung derselben s. in Nr. 56 der Zeitschrift „Iris" vom J. 1825.) — Von einem andern Deutschen unter Einfluss der eyckischen Schule ein Altarbild mit Flügeln, 44 Zoll hoch und oben gerundet. In dem 28 Zoll 6 Linien breiten Mittelbilde Kristus am Kreuze, auf dem rechten Flügel ein heiliger Bischof und der Werkstifter (aus der Frankfurter Patrizierfamilie Humbracht) mit drei Söhnen, auf dem Linken eine Heilige und die Stifterin (aus der Familie Fauten von Monsperg) mit drei Töchtern. Auf der Aussenseite der Flügel ein in Linnen gehüllter Leichnam, worüber ein Spruchband schwebt mit der Schrift: *Vos qui transitis nostre memores rogo sitis, quod sumus hoc eritis, fuimus quandoque quod estis.* Meister dieses Privatkapellenbildes mag der um 1470 berühmte Frankfurter Konrad Fyoll sein. Von derselben Hand trifft man im Städelschen Museum auch ein grösseres Altarblatt mit Flügeln, das der Frankfurter Dominikanerkirche entstammt. Es sind drei Tafeln von 77 Zoll 6 Linien Höhe. Die Haupttafel von 45 Zoll 9 Linien Breite zeigt die mit Mutter Anna auf einem Throne sitzende Maria nebst Kristkind, umgeben von den Verwandten und deren Kindern, den nachmaligen Aposteln. Der linke Flügel enthält die Mariengeburt, der rechte den Marientod. Sodann gehören gleicher Hand zwei ebendaher stammende Flügeltafeln an, welche St. Josef mit St. Gregor und St. Agnes mit St. Lucia vorstellen. Auf diesem Flügelpaare (von 37 Zoll 3 Lin. Höhe bei 20 Zoll 6 Lin. Breite) sind nur die Fleischtheile von natürlicher Färbung, alles Uebrige grau in Grau. — Von einem andern deutschen Eyckianer derselben Zeit die „Vision des Papstes Gregor bei der Messe", ein 30 Zoll hoher, 11 Zoll breiter Flügel eines Altarbildes, mit grau in Grau gemalter Barbara auf der Rückseite. — Unter den Handzeichnungen in der Samml. des Städelschen Instituts eine ächte von Martin Schön, eine Heilandsgeburt.

Freiburg im Breisgau. In der Hirscherschen Samml. eine „Marienkrönung" aus der Stadtkirche von Villingen. Dies Gemälde macht sich vortheilhaft geltend durch die stylgemässe Anordnung, durch die treffliche Ausbildung der Gewänder, sowie durch die klare und satte Färbung. Dagegen sind die Köpfe etwas einförmig und leer. Das Gegenstück, die Schilderung des „Marientodes", ist eine

geschickte Nachahmung des bekannten schönen Stiches von *Martin Schongauer*. (Diese Bilder der schwäbischen Schule dürften kurz vor Ende des 15. Jahrh. gemalt worden sein.) Ebenda ein kleines und reiches Bild der „Kreuzigung", fleissig ausgeführt und in allen Theilen die Kunstweise Wolgemuts offenbarend.

Goslar. Die Malereien im grossen Saale des Rathhauses. An der Decke vier Scenen aus der Jugendgeschichte des Heilands, ringsum zwölf Profeten, in den Ecken die vier Evangelisten; an den Wänden in fast lebensgrossen Gestalten abwechselnd ein König und eine weibliche Figur mit Spruchband, ausserdem eine Muttergottes mit dem Bildstifter.

Göttweih in Niederösterreich. In der Stiftsbibliothek zwei kostbare Bilderhandschriften des 15. Jahrh.: ein *Officium Marianum* und die *Epistolae Pauli*.

Hall in Schwaben. Zwei Altäre in der Michelskirche und einer in der Urbanskirche.

Hallstadt im Traunkreise Oesterreichs. Glasgemälde in dasiger Michelskirche.

Heggbach bei Biberach. Im Cisterzienserinnenkloster vier beidseitig bemalte Tafeln von einem unbekannten oberschwäbischen Meister. Jede Tafel ist ohne Rahme gemessen 3½ Fuss breit und 4 Fuss hoch. Die beidseitige Bemalung beweist, dass die Tafeln zu Zeiten gewendet wurden, zu welchem Behufe auch die rothe 3 Zoll breite Rahme jeder Tafel oben einen grossen Ring hat, mittels dessen sie am Haken hängt. Die Figuren sind ganze, zwischen ⅓ und halber Lebensgrösse. Die 1. Tafel gibt „Kristus am Kreuze", wo rechts drei Frauen mit einem Manne stehen; Kristus und diese Gruppe haben Heiligenscheine in Umriss. Links stehen drei Männer, ohne Zweifel Bildnisse aus des Malers Zeit, denn die Köpfe sind zu individuell behandelt und ohne Nimbus. Im Hintergrunde sieht man Jerusalem. Die 2. Tafel gibt die „Kreuztragung"; der Heiland immitten einer Männergruppe, etwas gedrückt gehend und das Kreuz schleppend; ein Frommer hinten an der Langseite sucht das Kreuz zu heben um dem Heiland die Last zu erleichtern, vielleicht auch Porträt. Im Ganzen elf Personen. Die 3. Tafel gibt „Kristus vor Pilatus" in acht Figuren. Die 4. Tafel mit dem „Judaskuss" in zehn Figuren. Die Köpfe sind durchaus schön, besonders aber ist voll Empfindung und Ausdruck der Heilandskopf der 1. und 2. Tafel. Die Gestalten leiden öfter an Verzeichnungen und Verzerrungen der Gliedmaasen, so sind auch die Gesichter der Kriegsknechte, namentlich bei der Kreuztragung, verzerrt. Die Haare sind in schöngelegten Linien, jedoch gegen die zarte Malweise der Köpfe etwas zu kräftig gehalten. Der Faltenwurf grösstentheils schön und edel, nicht überladen, doch noch eckig. Die Bilder haben Goldgrund, gesunde kräftige Farbe und Leben. Die Karnation des Gekreuzigten ist übrigens eigenthümlich, sehr graulich, sowie auch die Farbe des Erdbodens. Die Grashalme sind gegen den platten Boden zu stark. Die beiden ersten Tafeln sind ungleich schöner als die beiden andern; alle vier hatten in ihren obern Ecken Reliefverzierungen. Auf den Rückseiten sind je drei weibliche Gestalten mit vollen Heiligenscheinen, in stark halber Lebensgrösse; sie stehen auf einem steinernen Sockel oder einer architektonisch gegliederten Platte. Die Mittel- und Hauptfigur steht jedesmal noch etwas erhöht auf einem konsolartigen Fussgestelle. Auch diese Rückbilder sind auf Goldgrund, und wiewol nicht so fleissig behandelt, doch sehr graziös und edel gestellt. Sie sind zweifelsohne von demselben Meister, der die Vorderseiten gemalt hat. Die 1. Tafel hat zur Mittelfigur die h. Ursula mit den Pfeilen (links die h. Digna mit dem Schwert in der Hand, rechts die h. Natalia mit dem Antonskreuze und einem Löwen hinter sich); auf der 2. Tafel steht immitten die h. Dorothea mit dem Rosenkranze und einem Engel vor ihr (links Constantia mit dem Palmzweige, rechts Apollonia mit der Zange). Immitten der 3. Tafel die h. Katharina mit Schwert und Radstück (links Prisca mit Schwert und einem Löwen hinter sich, rechts Barbara mit dem Kelche); auf der 4. Tafel die h. Anna, welche vor sich zwei spielende Kinder hat (links eine Heilige mit Kanne und Brot, rechts Magdalena mit der Balsambüchse).

Herzogenburg. Im Antiquarium dieses österreichischen Stiftes ein Glasgemälde mit herrlicher Madonna, aus Oberwölbling stammend.

Karlsruhe. In dasigem Museum zwei Flügelbilder von namhaftem Verdienst. Sie enthalten eine grosse Anzahl von Heiligen und stehen dem Zeitblom sehr nahe.

Köln. Eine ansehnliche Anzahl datumloser Werke des 15. Jahrh., in den Kirchen, im städtischen Museum und in Privatsammlungen, worüber der Stadtartikel berichten wird.

Konstanz. Im Münster, an der Rückwand der Chorstühle, acht Tafeln von einem unbekannten schwäbischen Meister. Auf jeder Tafel ist eine ganze Figur in halber Lebensgrösse vorgestellt, nämlich die Heiligen Barbara, Bartholomäus, Johannes der Täufer, Katharina, Margaretha, Nikolaus, Rosa und Steffan. Diese Ge-

stalten sind theilweis auf Goldgrund gemalt; die Farben lebhaft, die Umrisse stark sichtbar, die Goldornamentur schraffirt.

Krauchenwies im Sigmaringenschen. In der Schlosskapelle acht Tafeln, die zu Zeitbloms schönsten Leistungen zählen. Die erste Tafel zeigt den h. Joachim, der seine Anna vor dem Stadtthore umarmt. Die zweite schildert die Mariengeburt; Anna liegt im Bette in ihrer Kammer und erhält Speise von dienenden Frauen, während im Vorgrunde das Kind gebadet wird. Die dritte Tafel zeigt Marien im Tempel; im Vorgrunde sieht man eine Priestergruppe in lebhaftem Gespräche, weiter zurück besteigt die kindliche Maria die grossen Stufen zur Tempelstätte. Das vierte Bild enthält Mariens Zusammenkunft mit Elisabeth, wo Josef hinter der Liebsten steht. Das fünfte Stück schildert Mariens Vermählung mit Josef im Tempel. Die sechste Tafel enthält den englischen Gruss, die siebente die Heilandsgeburt und die achte den Marientod. Jedes dieser goldgrundigen Bilder ist 3½ F. hoch, 2½ F. breit. Die Gestalten haben Viertellebensgrösse; die Compositionen sind einfach, aber voll Anmuth. Ausgezeichnet schön ist die Anordnung der Marienvermählung und wahrhaft grossartig die Stellung des Verkündungsengels. Gabriel kniet und streckt sanft gebogen seinen rechten Arm aus; dabei ist der Faltenwurf seines weissen Kleides unter rothem grüngefütterten Mantel ganz wunderherrlich. Die Farben sind von harmonischer Pracht, wiewol ihre Zusammenstellung oft sehr kühn ist. So hat Josef stets ein rothes Unterkleid und rothen Ueberwurf, wie Maria ein blaues Unterkleid und blauen Mantel mit gelbem Futter, und doch trennen sich die Farben sehr angenehm! Eigenthümlich schön ist das Saftgrün der Kleidungen, wie z. B. bei dem Priester im Tempel und bei der Vermählung; beide Gestalten sind eine und dieselbe Person, ohne Zweifel ein Bildniss. Dies gilt auch von den Josefiguren, deren Kopf und Gewandung auf allen Tafeln sich genau wiederholt. Diese acht Bilder zeugen von grösstem Fleisse der Ausführung, besonders in den Köpfen; die Fleischfarbe ist eine gesunde und warme. Der Kopf der sterbenden Maria ist tief empfunden. Sie kniet vor einem Betpulte; ihr Körper sinkt im Augenblick zusammen und in den gebrochnen Augen ist schon der vollendete Tod. Mit schwacher Hand langt sie nach einer von Johannes gereichten brennenden Kerze; ihre Umgebung ist mit den übrigen Sterbsakramenten versehn. Durch eine Fensteröffnung schaut man, wie ihre Seele von Kristus im Gewölke empfangen wird. Die Erhaltung dieser kostbaren Bilder ist sehr gut, dagegen sind die bemalten Rückseiten sehr verdorben. Die Heimsuchung hat hinten Kristus am Oelberge, die Verkündung hinten eine Kreuzigung.

Kremsmünster. Zwei Scheiben aus dem 15. Jahrh., mit dem Gekreuzigten und dem als Gärtner der Magdalena erscheinenden Heiland, in dasigem Stifte. Diese Schmelzgemälde sind aus Hallstadt hieher versetzt.

Lambach im Hausruckkreise Oesterreichs. In der Abtei ein schönes auf Pergament geschriebnes Missale in Quart mit herrlichen Randmalereien. In der Stiftssammlung ein herrlicher „Hieronymus" und andre Gemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Lilienfeld im unterennsischen Viertel ob dem Wiener Walde. In der Stiftsbibliothek ein schönes Brevier auf Pergament mit kunstgeschichtlich wichtigen Kleinmalereien.

Lübeck. Bei der Marienkirche ein den Todtentanz enthaltendes Mauergemälde, das jedoch durch Uebermalung so sehr verhunzt ist, dass man die ursprüngliche Arbeit des 15. Jahrh. nicht mehr erkennt.

Lützschena bei Leipzig. In der Speck-Sternburgschen Samml. das auf Holz gemalte Ebenbild der achtzehnjährigen Katharina Fürlegerin, von Dürers Hand aus dem J. 1497. Eine Wiederholung davon, auf Leinwand, findet sich in der Böhmschen Samml. zu Wien. Das Lützschener Exemplar ist das schönere, auch das besser erhaltene.

Maichingen im bairischen Ries. In der fürstlich Wallersteinschen Bibliothek ein Gebetbüchlein in grünsammetnem Einbande, angeblich ursprüngliches Eigenthum des Kaisers Max. Durch seine bildliche Ausschmückung ist dies Bücheichen von grossem Reize, denn es enthält Miniaturen aus dem Leben Jesu von Michel Wolgemut, dessen eckige Gestalten und harte Formen in diesem zierlichen Maasstabe sich wahrhaft rührend ausnehmen.

Meersburg am Bodensee. In der Samml. des Burgbesitzers, Freiherrn von Lassperg, zwei Tafeln von Zeitblom. Auf der einen sind Maria und Elisabeth im Moment der Handreichung dargestellt (Erstere in grünem Kleide und blauem Ueberwurfe, Letztre in rothem Kleide und weissem, schleierartig über den Kopf geworfenen Tuche); die andre Tafel von gleicher Grösse schildert Maria Magdalena mit der Salbbüchse und die heil. Ursula mit dem Pfeile. Die Figuren in Dreiviertellebens-

grösse auf Goldgrund sind Kniestücke, waren aber ohne Zweifel früher ganz. Die eigenthümliche Anmuth der Köpfe, die etwas magern Hände, der grossartig schön gedachte Faltenwurf, die Pracht der Färbung, das alles ist zeugnissgebend für jenen Kernmeister der Ulmer Schule.

Minden in Westfalen. In der Samml. des Oberregierungsrathes Krüger zwei aus einer Kapelle in der Nähe von Münster stammende Tafeln, eine Kreuztragung (62 Zoll hoch, 35 Zoll breit) und eine Grablegung (28 Z. breit, 24 Z. hoch). Sie sind von einem westfälischen Meister der Endzeit des 15. Jahrh. und zeigen deutliche Verwandtschaft zu den Werken des Meisters von Werden oder des M. der Lyversbergschen Passion, nur dass sie in Zeichnung und Karakteristik noch weiter von idealer Anschauungsweise abfallen. Ebenda ein Kristus am Kreuze mit mehren Heiligen zu den Seiten, Tafel von 6 F. 1 Z. Höhe bei 5 F. 8 Z. Breite, aus der Abtei Korvey bei Höxter. Der Meister dieses Gemäldes steht mit dem vorgedachten auf gleicher Kunststufe, zeigt dieselbe Richtung vom idealischen abwärts nach greller Karakteristik und kennzeichnet sich übrigens durch noch kältere Färbung.

Mittelroth bei Gaildorf in Oberschwaben. In dasigem Kirchlein ein Schnitzaltar aus dem J. 1499, dessen Flügel und Staffel mit beachtenswerthen Gemälden geschmückt sind. Die Staffel enthält den wundmalzeigenden Heiland zwischen den vier Evangelisten; die Farben sind hier sehr verbleicht, aber die zarte scharfe Zeichnung und die milden einfach-bürgerlichen Typen der Köpfe deuten auf eine gute Schule. Auf der sehr beschädigten Aussenseite der Flügel ist die Verkündung gemalt; rechts der Engel, angethan mit rothem Mantel und geschmückt mit Stirndiadem; links die vor ihrem Betpulte knieende Maria, welche die linke Hand auf die Brust legt und mit der Rechten eine Bewegung des Erstaunens macht. Haltung und Typus gemahnen an das Grussbild auf dem Heerberger Altare, nur dass sich in dem Mittelrother Bilde nicht dieselbe Grossheit ausspricht. Im Schreine stehen die gutgeschnitzten Statuetten St. Georgs, Mariens und St. Steffans. Das Werthvollste des ganzen Altars sind nun aber die Innerflügel, welche auf gemustertem Goldgrunde den bethlehemitischen Kindermord darstellen. Links Herodes in grünem rothgefütterten Mantel und mit spitzigem Turban; er hält in der Rechten das Zepter und zeigt in seinem vom schwarzen Barte beschatteten Gesichte den ganzen kinderfressenden Zorn. Zu seiner Linken stehen zwei Soldaten mit Pickelhauben, Panzer und Panzerhemd, der Mordbefehle gewärtig. Daneben ein Scherge mit rother Spitzkappe, Panzerhemd, rothem Rock, rothen Hosen und gelben Stiefeln; er durchsticht mit seinem Schwerte den Leib eines Kindes, dessen ganz links im Bilde stehende Mutter weinend in den mörderischen Arm greift um ihn zurückzuhalten. Ein andres Kind mit einer Kopf- und Halswunde liegt schon am Boden. Die Figuren sind zwar etwas schwer und steif, sonst aber von guter Haltung und Zeichnung; was sie besonders auszeichnet, ist die aus den Köpfen sprechende Energie. Die Färbung satt, in den Gesichtern mit einem weichen gelblichen Grundtone. — Rechterhand liegen zwei Kinder todt auf dem Boden. Ein gelbröckiger schwarzgestiefelter Söldner hat in der Rechten ein noch in der Scheide steckendes Schwert. Ein Andrer in engen Rothhosen und aufgeschlitztem Rothwamms mit Brustharnisch darüber hält mit der Linken ein Kindlein am rechten Füsschen, während die Mutter im rothsammetnen Unter- und grünem Ueberkleide es weinend am rechten Arm in der Schwebe hält und den Mörder um Gnade anfleht. Dieser hält das Schwert auf die nackte Kindesbrust gezückt und besinnt sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck von Mitleid im seitwärts gesenkten Kopfe. Dahinter steht ein andrer Geharnischter. Zuletzt steht eine Mutter kummervollen Gesichts mit einem Kind auf den Armen. Auch hier gelbliches Inkarnat, die Kinder mit nicht unlieblichen Gesichtern, sonst freilich nicht zum Besten gezeichnet. Dies sowie das Langhändige der Gestalten, die angestrebte Tiefe des Ausdrucks, die brave Gruppirung, der ganze Ton und Geist dieser zwei ganz vorzüglich erhaltnen innern Flügelbilder erinnert auf den ersten Blick an Zeitblom. Wenn nun auch aus der Vergleichung mit den Meisterwerken auf dem Heerberg hervorgeht, dass die bescheidnern Mittelrother Bilder von 1499 nicht von Zeitbloms eigener Hand herrühren können, so sprechen uns doch letztere entschieden als eine interessante Arbeit seiner Schule an.

Monakam bei Hirschau. In dasiger Kirche die Flügel eines Altars vom J. 1497. Scenen der Leidensgeschichte in schöner gefühlvoller Weise darstellend. Aus dem Gepräge dieser Bilder ergibt sich ein Meister, der etwa zwischen der oberschwäbischen und der oberrheinischen (elsässisch-schweizerischen) Schule die Mitte hält.

München. In der Pinakothek altkölnische Bilder, theils aus Meister Steffans Periode (im 1. Kabinet Nr. 1 die Heiligen Benedikt, Filipp, Matthäus und Jakobus der Jü., Nr. 2 die Apostel Bartholomäus, Simon und Matthias nebst dem heil. Bernhard.

Nr. 10 der heil. Antonius Eremita, Papst Cornelius und die heil. Magdalena, Nr. 14 Katharina, Hubert und Quirinus), theils aus nachsteffanischer Zeit (im 1. Kab. Nr. 5 ein Mittelbild nebst dazu gehörigen Flügeln, sodann die Nrn. 3. 6. 7. 8. 11. 12. 15.); Bilder der flandrisch beeinflussten Kölnerschule der 2. Hälfte des 15. Jahrh. (im 2. Kabinet Nr. 19 Verkündung, Nr. 20 Marienvermählung und Nr. 23 Mariens Eintritt in den Tempel, vom Lyversbergischen Passionisten oder Werdener Meister; die Nrn. 18. 21. 22. mit neun Aposteln, von andrer Hand, die noch mehr den eyckischen Schuleinfluss erkennen lässt; Nr. 25 der h. Kunibert mit dem h. Hieronymus, wiederum von einer andern Hand); ein Werk der Frankfurter Schule, deren Meister der flandernde Konrad Fyoll war (Altarbild mit dem Karthäuserabt Hugo und der heil. Katharina, Nr. 109—111 im 6. Kabinet); eine Kreuzigung vom fränkischen Meister Wolgemut (im 1. Saale), welche genau jener Darstellung entspricht, die sich auf der Aussenseite des Wolgemutschen Altars vom vom J. 1479 in der Zwickauer Marienkirche befindet; zwei vermuthete Werke von Schongauer (Nr. 88 im 2. Saale und Nr. 145 im 7. Kabinet); das zweifelhafte Bildniss Schongauers von Hans Largkmair, der als ein Schüler des Kolmarer Meisters bezeichnet wird (Nr. 146 in dems. Kab.); zwei Zeitblomische Tafeln Nr. 122. 126. in dems. Kab.), ein Bildniss des Vaters des grossen Dürer, bezeichnet: „1497 *Albrecht Thurer der elter vnd alt* 70 *Jor*" (Nr. 128 in dems. Kab.) und das Ebenbild des Oswald Krel oder Krell, ein Dürerwerk vom J. 1499. — Im Cimeliensaale der Staatsbibliothek ein latein. Gebetbuch mit sechzehn Kleinmalereien, welche eine dem Hemling verwandte Hand verrathen. — Bei dem Baumeister Fr. Xaver Mayer ein durch Inschrift am alten Rahmen beglaubigtes Oelbild aus den ersten Neunzigern des 15. Jahrh. Es entstammt der seit 1802 verschwundnen Franziskanerkirche Münchens.

Münster in Westfalen. In der Paulinischen Bibliothek ein Missale mit einer reichen Folge von Kleinmalereien im Style der Kölnerschule unter Steffan, also aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. — Im Provinzialmuseum mehre aus dem Soester Kloster St. Walburg herstammende Altarbilder, welche die verschiednen Entwicklungsstufen der von Köln beeinflussten westfälischen Schule während des 15. Jahrh. zeigen. Eins dieser Werke gehört der Frühzeit des Jahrhunderts an und enthält den Marientod mit den Nebenbildern der Verkündung und der Kindanbetung. Hier zeigt sich die Kunsthand noch mannigfach unbeholfen. Sehr bedeutend entfaltet sich dagegen die Kunstkraft in einer Marienkrönung mit den Klosterpatronen St. Augustin und St. Walburga zu den Seiten. Hohe Würde der Composition, anmuthvolles Gepräge der Köpfe und einfach edler Gewandstyl sind die Auszeichnungen dieses im Ganzen noch in der Kunstart des Kölners Wilhelm gehaltenen Werks. Mit diesen Vorzügen verbindet sich auf zwei kleinern Tafeln, welche die Flügelthüren eines Tabernakels gebildet haben und zwei weibliche Heiligkeiten (St. Dorothea und St. Ottilia) schildern, das glücklichste Streben nach dem Holdseligen und Liebreizenden. Von einem andern westfälischen Orte soll in dems. Museum ein Gemälde der Kreuzfindung herkommen, das als ein Belegstück der westfälischen Malerei der Endzeit des 15. Jahrh. betrachtet und als ein dem Werdener Meister schulverwandtes Werk befunden wird.

Münstereifel im Kölnischen. In dasiger Kirche ein gutes Altärchen mit der Kreuzabnahme immitten und mit Heiligen auf den Flügeln. Es entspricht in seinem ganzen Gepräge den durchgebildetern Werken des Lyversbergischen Passionisten.

Nürnberg. Hinsichtlich mehrer datumloser, der obigen chronologischen Zusammenstellung nicht eingereihter, aber beachtenswerth bleibender Werke in dasigen Kirchen und Sammlungen muss der Kürze wegen auf den Stadtart. verwiesen werden.

Pösenbach im obderennsischen Oesterreich. Gemälde aus der Endzeit des 15. Jahrh. in dasiger Prachtkirche.

Pottendorf im unterennsischen Oesterreich. Ueberreste von Schmelzmalereien an den Fenstern des 1474 im Bau vollendeten Presbyterium der Schlosskirche.

Prag. In der Marienkapelle der merkwürdigen Pfarrkirche am Teyn Reste von Wandgemälden. Man hat dieselben vor wenigen Jahren bei Wiederherstellung der Kapelle entdeckt. Noch ist uns nicht genau gesagt, ob jene Fresken in die 2. Hälfte des 14. oder in die 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind. (Der Maler Heilig, Custos des archäologischen Musealkabinets zu Prag, hat davon Abzeichnungen gemacht, da sich die Umrisse noch vollkommen ermitteln liessen.)

Sebenstein in Unterösterreich. Schätzbare Tafelbilder auf der Burg und bemerkenswerthe Schmelzgemälde in den Chorfenstern der Andreaskirche.

Sigmaringen. Im fürstlichen Oratorium der Kirche sieben Tafeln, deren jede 2¾ F. Höhe bei 2⅓ F. Breite hat. Sie schildern die Zusammenkunft Mariens mit

Elisabeth, die Vermählung Mariens mit Josef, die Heilandsgeburt, die Dreikönigsverehrung, die Beschneidung, die Darbringung im Tempel und den Marientod. Sämmtliche Bilder haben Goldgrund und sind von einer Hand. Die Umrisse sind sehr sichtbar; Composition und Ausführung tragen einen schwerfälligen Charakter; die Färbung ist unklar. Es mögen Werke der Ravensburger Schule sein, deren Meister Peter Tagprett war.

Stuttgart. In der Samml. des Oberprokurators Abel sehr beachtenswerthe altschwäbische Werke. Zwei Bilder auf gemustertem Goldgrunde aus Allmendingen bei Ehingen an der Donau, das eine mit den Gestalten der heil. Dorothea, des Evangelisten Johannes und der heil. Margaretha, das andre mit den Gestalten des Apostels Paulus und der Evangelisten Lukas und Markus. Die edeln Köpfe, worin ein der umbrischen Schule verwandtes Wehmuthsgefühl anklingt, die langen Verhältnisse der Figuren und die bleichen gebrochnen Farben entsprechen noch der Kölnischen Kunstweise unter Meister Wilhelm; das Bestimmtere und Naturbegründete aber in den karaktervollen Gesichtszügen der Männer verräth nebst den eckigen Ausgangsfalten der Gewänder schon die Hinneigung zu der neuen durch die Eycks vorgebahnten Richtung, daher diese Bilder etwa um Mitte des 15. Jahrh. entstanden sein mögen. Ferner eine Heilandsgeburt von einem tüchtigen, dem Zeitblom verwandten, doch anscheinend etwas älteren Meister, von dessen Hand sechs andere Flügelstücke sich im Besitze der Stadt Ulm vorfinden. Zwei Flügel aus Kloster Roggenburg bei Ulm, Frühwerke von Zeitblom; eine Katharina und Barbara, ein Valentinian und Ulrich aus dem Kloster Urspring, Werke der schöner entfalteten Zeitblomischen Kunst; auch eine Messe und eine Heilandsgeburt aus dem Wengenkloster Ulms, gute Arbeiten derselben Meisterhand. Die übrigen hervorhebenswerthen Werke dieser schätzbaren schwäbischen Bildersammlung haben wir unter den Jahren 1460, 1467, 1473, 1485 und 1496 angezeigt.

Thann im Obereisass. In dasigem Münster eine Tafel mit vier Heiligen auf Teppichgrunde, die man mit hohem Rechte als ein Werk Schongauers bezeichnet. Der tiefe und wunderbare Ernst der Gestalten dieses Bildes, die edle Gesammtauffassung und das feine Gefühl in der Behandlung aller Einzelheiten lassen durchaus an kein bloses Schulwerk aus Kolmar denken; hier spricht Alles für ein Meisterwerk des grossen Kolmarers selbst.

Trier. In der Plattauschen Samml. ein grosser Altar aus der Neige des 15. Jahrhunderts mit den Darstellungen des Gekreuzigten, der Maria und der heil. Sendboten. In den Köpfen ist hier noch ein altkölnischer Nachklang wahrzunehmen, wogegen das Uebrige mehr nach Oberdeutschland hinweist.

Trochtelfingen im Sigmaringenschen. Wandgemälde in der dasigen verfallenden Kirche.

Ulm. Neben der Sakristeithür im Münster ein todter Kristus zwischen den Seinen, ein zweifelhaftes Schongauerwerk, das überdies starke Verpinselung erlitten hat. — In der städtischen Sammlung sechs Flügelbilder eines leider unbekannten Meisters, der dem Zeitblom verwandt, aber etwas älter ist. Sie geben zusammen eine kolossale Darstellung des Leidens am Oelberge; auf der Rückseite hat jede Tafel ein kleineres Bild aus der Heilandsgeschichte. Die grossen Darstellungen sind ausgezeichnet durch Ernst, Adel und strenge Schönheit; die kleinern ziehen durch Lieblichkeit der Köpfe an. (Eine dazu gehörige Heilandsgeburt in der Abelschen Samml. zu Stuttgart.) — In der Samml. des Prof. Hassler ausser den unter 1488 erwähnten Zeitblomischen Altartafeln aus Hausen noch acht andre Tafeln zeitblomischer Art. Letztre stammen aus der Herrichschen Samml. zu Ravensburg und enthalten Brustbilder in fast ½ Lebensgrösse. Die Köpfe sind sehr wahrscheinlich Bildnisse, während die Gewandungen der Fantasie angehören. Einige dieser Brustbilder sind von der Seite, andre dreiviertel und welche vollkommen von vorn. Sie sind nicht alle gleich fleissig behandelt, jedoch alle schön und etliche ausgezeichnet. Nach der Malweise und Färbung bedünken sie wie ächte Zeitblome. Ferner befinden sich in der Hasslerschen Samml. zwei beidseitig bemalte Tafeln mit Heiligen von Peter Tagprett, ebenfalls Erwerbungen aus Ravensburg. — In der Samml. des Assessors Eser zwei Tafeln von Zeitblom, welche St. Barbara und St. Katharina schildern.

Weiterburg in Tyrol. Mehre Gemälde in den Zimmern ob der Kapelle des Schlosses, darunter ein Oelberg, angeblich von *Holbein dem Aeltern*.

Weingarten in Oberschwaben. In der Samml. des verst. Kaplans Buck (wol jetzt zerstreut) mehre oberdeutsche Werke aus dem Ablaufe des 15. Jahrh., z. B. ein interessantes guterhaltnes Altärchen, das auf seinem Mittelbilde den Tod von sechzehn Märtyrern in freilich unästhetischer Auffassung gibt, während die Flügel mit den vierzehn Nothhelfern bemalt sind; das goldgrundige eines Heiligen im Bischofs-

ornate; sodann St. Georg mit dem Lindwurme in einer Landschaft, eine Tafel von erstaunlichen Dimensionen (etwa 12—15 F. hoch und 10 F. breit), in der Behandlung theilweis an Dürer erinnernd, aber einer frühern Zeit angehörend.

Wien. In der Staatsgallerie vier Leidensbilder auf Goldgrund, bezeichnet *R. F.* 1491. Sie zeigen die scharfe eckige Weise der Wolgemutschen Schule und sind aller Wahrscheinlichkeit nach von demselben Wolgemutschen Gesellen, der an den Staffelbildern des Peringsdorferschen Hochaltars, die jetzt im Landauerbrüderhause zu Nürnberg hängen, mitgearbeitet und auf einem derselben die Bezeichnung „*R. F.* 1487" hinterlassen hat. (Spätere Arbeiten dieses R. F., der sich warscheinlich in Oesterreich niedergelassen, trifft man in der Stiftssamml. zu Klosterneuburg; sie bezeugen, dass er sich noch sehr vervollkommnet, ja dass er in seiner weitern Ausbildung besonders glücklich der eyckischen Schule nachgestrebt hat.) — In der Daniel Böhmschen Samml. zwei Dürerwerke aus dem J. 1497. Das eine zeigt die betende Maria in halber Gestalt und ist das Urbild zu dem in der Augsburger Gallerie befindlichen Nachbilde. Man findet darauf das Fischwappen der Familie Fürleger. Das andre Stück, auf Leinwand gemalt, gibt das Brustbild der achtzehnjährigen Katharina Fürlegerin.

St. Wolfgang im Traunkreise Oesterreichs. In der schönen gothischen Kirche ein fast 40 F. hoher Schnitzaltar, dessen beidseitig bemalte Seitenflügel (von 12 F. Höhe) ausser vier Lebensscenen des heil. Wolfgang schöne goldgrundige Darstellungen aus dem Heilandsleben in fast lebensgrossen Figuren enthalten.

Würflach in Unterösterreich. In dasiger Sebastianskapelle ein Wandgemälde mit der Darstellung des Kapellenheiligen.

Um 1500 blühten die Nürnberger Malergebrüder Kaspar, Johann und Jakob Rosenthaler, welche ihre Hauptthätigkeit zu Schwaz in Tyrol entwickelten. Dort waren sie in das Franziskanerkloster eingetreten, wo sie beinah ein Drittel des ganzen spitzbogigen Kreuzganges mit ihren Malereien schmückten. Sie bewandmalten die Gewölbräume mit den Scenen der Leidensgeschichte Jesu, auf Bestellung der reichern Familien der Stadt, die den Kreuzgang der Franziskaner zu ihrer Ruhestätte gewählt hatten. Der Ausgezeichnetste jener Malergebrüder war Kaspar, der 1514 im Kloster starb und von Johann und Jakob überlebt ward. Einige Tafelbilder aus dem Schwazer Kloster, die ebenfalls Arbeiten der Rosenthaler sein mögen, trifft man im Besitze des Grafen Enzenberg zu Innsbruck.

Im J. 1500 malte Niklas Schit die Flügel des Hochaltars in der Pfarrkirche zu Gelnhausen. Diese Bilder — Verkündung und verschiedne Heilige — halten laut Kugler die Mitte zwischen der westfälischen und der oberrheinischen Kunstweise.

1500. Selbstbild Albrecht Dürers in der Pinakothek zu München. — Vier ausgezeichnete Werke der Ulmer Schule, welche der Entwicklungszeit Martin Schaffners angehören, im Verbindungsgange des Schlosses und der Kirche zu Sigmaringen. Es sind Tafeln von 7 F. 2 Z. Höhe bei 5 F. 2 Z. Breite, die in ganzen, ziemlich lebensgrossen Gestalten den englischen Gruss, die Heilandsgeburt, die Dreikönigsverehrung und die Beschneidung des Knaben Jesus veranschaulichen. Man räth beim ersten Blick sogleich auf Schaffner, wenn auch die Farben nicht so weich aufgetragen, die nackten Glieder nicht so fleischig und nicht in der eigentlichen Hautfarbe sind, wie auf den bekanntern Schaffnerschen Tafeln späterer Zeit. Das Künstlerzeichen auf der Tafel der Verkündung macht den Meister unzweifelhaft und die Zahl 15, welche über der Thür auf der Geburtstafel vorkommt, kann füglich nur 1500 oder ein dem nahes Jahr besagen. — Ein goldgrundiges Altarblatt mit der Schilderung des Marientodes, von unbekanntem Meister, in der alten Kirche zu Winzendorf in Unterösterreich. — Undatirt, aber aus dem Beginne des 16. Jahrh., ein Gemälde auf Leinwand von 3 F. Höhe bei 2½ F. Breite, darstellend die h. Regiswind, wie sie als Kind im Neckar bei Laufen gefunden wird, in der Sammlung des Grafen v. Uexküll zu Ulm. Dies Bild zeigt Verwandtschaft mit der fränkischen Schule und ist besonders interessant durch die Stadtansicht, welche Laufen in der ältesten Bauart vergegenwärtigt.

In den J. 1500 und 1501 arbeitete Hans Holbein der Vater für die Dominikanerkirche zu Frankfurt am Main acht grosse Tafeln mit Vorgängen aus der Leidensgeschichte, sodann einen Stammbaum Mariens und einen der Dominikaner, worauf er sich „*Hans Holbayn de Augusta*" gezeichnet hat, endlich ein kleines Abendmahl und vier dazu gehörende Scenen aus der Heilandsgeschichte: Kristi Einzug in Jerusalem, die Vertreibung des Schachervolks aus dem Tempel und zwei Leidensbilder. Das Einzugsbild und die Krämerverjagung (jedes 23 Z. 6 L. hoch, 18 Z. 9 L. breit) trifft man jetzt unter den Nrn. 115 und 116 in der Gall. des Frankfurter Kunstinstituts. Das als Mittelbild gedient habende Abendmahl ist der Leonhardskirche

Frankfurts zugefallen. Der Stammbaum der Maria, im Städelschen Institut, hat eine latein. Inschrift, welche ausser dem Meisternamen auch das Arbeitsjahr (1501) angibt. Die Anordnung dieses Gemäldes ist arabeskenartig, wie es Stammbäumen zusagt. Unten sitzt Jesse, von etwas gezwungen freundlichem Ausdruck, mit ins Grünliche spielender Karnation; umher Abraham, ruhig ernst hinausschauend, Isaak mit langübergebogner Nase, in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jakob; darüber Manasse, und vom Stamme ausgehend David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomo etc. In diesem Bilde herrscht, der Aufgabe gemäss, eine mehr alterthümliche Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Bald nach 1500 fällt das Hauptwerk der letzten Blütenzeit der Kalkarer oder Klevischen Schule. Es schmückt den Hochaltar der Kalkarer Kirche und besteht aus zwei grossen Flügeln, welche eine figurenreiche, kunstvoll geschnitzte Kreuzigung zuschliessen; innen und aussen mit je vier Tafeln, die 3 F. hoch und um einen halben breiter sind. Für einen letzten Aufsatz des Schreines kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, die ein Viertel so gross als die Hauptflügel sind. Diese obern haben innen das Isaakopfer und die eherne Schlange, aussen die Verkündung und Heilandsgeburt; die untern aber aussen rechts die Beschneidung und Taufe, die Anbetung und Auferstehung, links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Kristus im Tempel und die Erweckung des Lazarus. Innen folgen dann rechts der Judaskuss, ein Ecce homo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluss die Verklärung und Himmelfahrt, die Geistausgiessung und der Marientod. In Kolorit, Modellirung und Technik tritt ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der auf den Lehrer oder Vormeister jenes kölnischen Meisters schliessen lässt, welcher nach einem Bilde in der Münchner Pinakothek als Meister des Todes Mariä bezeichnet wird und den man eine Zeitlang irrig als Schoreel angesehn hat, daher ihn nun Einige auch den Pseudo-Schoreel nennen (vergl. das J. 1520). Die Aehnlichkeiten des Kalkarer Altarmeisters und des Kölnischen Marientodmeisters erstrecken sich, ausser der Durchsichtigkeit und dem Schmelze der Karnation, auf bestimmte Gesichtbildungen, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samariterin am Brunnen z. B. gleicht in der Stellung der heil. Kristine, in den Zügen der h. Gudula auf der Tafel des Marientodes zu München. Doch ist das Altarwerk zu Kalkar noch um Vieles einfacher, kerniger, in der Composition minder absichtlich und berechnet, im Ausdrucke tiefer, in den Leidenschaften bei milder Fantasie empfindungreicher und in der Farbengebung zwar minder fein, in der Karakteristik aber bestimmter und fester. In alledem erscheint es durchweg der eyckischen Schule zugewandt, vornehmlich dem brüggischen Roger, dessen Compositionsart der Kalkarer Meister oft mit jenem Ausdrucke der Karaktere festhält, der eine stumme Sammlung vor wunderbar Heiligem kennzeichnet und aus Eyckischen Werken genugsam bekannt ist. Doch lässt der Kalkarer eine unschuldige Lieblichkeit vorwalten und zugleich bringt er das Nachgebildete mit dem Eigenen in guten Fluss. Nur im Judaskuss, in der Dornenkrönung und Ausstellung Kristi stellt sich Uebertriebenes und Verzerrtes ein. Auch bleiben in einigen Bildchen die schwarzen Umrisse sichtbar. Die Ausführung bezweckt bei wolgelungener Wirkung kein grosses Detail. Das Roth und das Blau sind tieffarben, das Grün saftig; Gelb ist selten gebraucht. Landschaft und Baulichkeiten treten in gehöriger Abtönung zurück. Unter den einzelnen Bildchen sind ganz vorzüglich in Gruppirung und Ausdruck die „Lazaruserweckung" und die „Scene am Brunnen." Im Urständsbilde (Auferstehung) schwebt der Heiland, rings von Goldstralen umgeben, in weissem Leichengewand empor, wodurch der Maler nach Möglichkeit den sich körperfrei fühlenden Geist zu veranschaulichen gesucht hat. Auch erscheint die Maria in der Schilderung ihres Todes wie urplötzlich verjüngt, so treffend ist der Verklärungsausdruck ihres Antlitzes.

1501. In der Gallerie zu Augsburg ein äusserst schönes Bild von Hans Burgkmair: Kristus und Maria auf dem Himmelsthrone, darunter mehre Halbfiguren von Heiligen; auf dem Flügel links vom Beschauer Apostel und Kirchenväter, rechts Profeten und Heilige. Ebenda ein andres Burgkmaiersches Bild derselben Zeit; dies enthält in einem Spitzbogen oben den Oelberg, darunter den thronenden Petrus und zu beiden Seiten mehre Heilige. — In der Samml. des österreichischen Stiftes Herzogenburg eine Heilandsgeburt mit dem Künstlernamen am Unterkleide Marieens: Jeorg Prew von Au. Die Rückseite ist mit der Dornenkrönung bemalt. — In der Samml. des österr. Stiftes Klosterneuburg vier Bildchen aus der Leopoldslegende vom Meister „R. F." Die Naivetät der Vorstellungen und die Farbenfrische dieser Bildchen gemahnen an die besten Kleinmalereien der Eyckischen Schule. — In den Rathsstubenfenstern zu Basel die schmelzgemalten zwölf Kantonalwappen mit

Schildhaltern. (Die Entstehungszeit dieser schönen Glasgemälde ergibt sich aus dem Wappen von Solothurn, das mit 1501 bezeichnet ist.)

1501 — 1508. Endzeit der malerischen Thätigkeit des Bambergers Wolf Katzheimer. Im J. 1501 verlor er seinen Gönner, den Bamberger Fürstbischof Georg Gross v. Trockau, den er noch als Hingeschiednen „rosiren" musste, wofür er mit einem Gulden honorirt ward. Der nachfolgende Fürstbischof, Veit Truchsess v. Pommersfelden, ein Regent, der bei aller Sparsamkeit dennoch den Künsten sehr huldigte, bestellte alsbald bei Meister Katzheimer einen Hochaltar für die Wallfahrtskapelle Gügel bei Schloss Giech, doch weder er noch sein Nachfolger Georg Marschalk v. Ebnet erlebten die Vollendung des Werks, das erst 1505 aufgestellt werden konnte.

1501 — 1512. In diese Zeit fallen die Werke eines merkwürdigen Kölner Meisters, dessen Streben auf das Graziöse gerichtet ist, der aber darin bei noch nicht hinreichenden Kunstmitteln leicht ins Wunderliche verfällt. Seine Bilder wahrzeichnen sich durch sonderbar lächelnde Gestalten von sehr magerer Körperlichkeit und oft manierirter Stellung. In Färbung und Modellirung findet man Zartheit und Eleganz; seine Karnation spielt öfter etwas ins Perlgraue; seine Gewandmalerei ist von fantastischer Pracht. Da seine Werke eine Zeitlang irrig auf Lukas v. Leyden getauft worden sind, so wird er nun von Einigen der „Pseudo-Lukas" genannt, während Andre ihn als den Meister des Lyversbergischen Thomas bezeichnen, nach dem Hauptbilde eines um 1501 gemalten Altars, der aus der Kölner Karthause in die berühmte Samml. des Stadtraths Lyversberg gekommen und jetzt durch Erbschaft dem Hrn. Haan in Köln zugefallen ist. Jener Altar war eine Stiftung Peter Rincks; das Mittelstück schildert den sich von seinen Zweifeln erlösenden Thomas, der seine Finger tief in die Wunden des Auferstandenen steckt. Der umnimbte Kristus schiebt sorgsam nach, um den Zweifler gründlich entzweifeln zu helfen. Oben der engelumgebene Gottvater; zu den Seiten vier Heilige, die ganz wundersüsse Freude über das Begebniss verrathen; unten auf blumigem Rasen musicirende Himmelskinder. Auf den Flügeln innen und aussen Heilige. Von dems. Meister finden sich noch andre Werke zu Köln (in der Geyrschen Samml. ein Gekreuzigter mit den Seinen und St. Hieronymus, in der Kerpschen Samml. eine Muttergottes), dann zu Mainz (im Museum eine Tafel mit zwei Heiligen), zu München (in der Pinakothek drei Tafeln mit Heiligen, welche vor einem goldgewirkten Teppich stehen, über dem sich eine Landschaft bemerklich macht), zu Paris (im Louvre eine Kreuzabnahme) etc.

1502 wurde *Aldegrever* (*Aldegraf*), der zu Dürers namhaften Schülern zählt, zu Paderborn geboren. (Hiemit wird, nach Weigands Archiv für Geschichte und Alterthumskunde III. 331, unsere Angabe im Künstlerartikel B. I. S. 249 berichtigt.)

1502 malte Holbein der Vater für das Augsburger Katharinenkloster eine seiner Haupttafeln, die Verklärung Kristi, welche nun unter den Schätzen der Augsburger Gall. glänzt. Diese Tafel war eine Stiftung Ulrich Walthers, eines Augsburger Patriziers, der zwei seiner Töchter im Katharinenstifte hatte, nämlich Anna, welche damals Priorin, und Maria, welche zur Zeit Küsterin war. Meister Holbein hat auf dieser dreitheiligen Tafel (wofür er 54 Gulden 30 Kreuzer empfangen) in der mittlern Abtheilung den in lichtfarbenem Gewande auf dem Berge stehenden und scheidend noch segnenden Heiland auf sehr edelwürdige Weise geschildert; linkerseit schaut man die Austreibung eines Teufels, wo besonders der Besessene gelungen ist, rechterhand aber das Wunder der Viertausendspeisung. Auf dem Entteufelungsbilde knien die beiden geistlichen Töchter der Waltherschen Familie, dann die Mutter mit zehn andern Töchtern. Die Köpfe dieser Mädchen sind sehr naiv. Auf dem Speisungsbilde interessiren in hohem Grade die lebensvollen männlichen Bildnisse, Ulrich Walther mit zwei und dessen Bruder mit fünf Söhnen. Unter den Söhnen des Stifters ist der kräftige, muthig aufblickende zugleich jener geschichtlich glänzende, welcher bei dem Turniere, das Kaiser Max zu Augsburg veranstaltete, über alle Ritter den Sieg errang. Unter den genüberknieenden Bruderssöhnen zeichnet sich ein Jüngling durch hinreissende Lieblichkeit aus. — In dems. Jahre lieferte Vater Holbein für das Kloster Kaisersheim sechzehn längliche Tafeln mit Gegenständen aus der Heilandsgeschichte. Dieselben sind jetzt im ersten Saale der Pinakothek zu München aufgestellt und gehören zu den flüchtigern Arbeiten des Meisters. Einzelnes darin deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. hält auf dem Darbringungsbilde das Kind weit von sich ab, als sei es ihr wunderbar fremd, und der Hohepriester nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen. In den Leidensbildern machen sich tolle Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während ihnen Kristus in möglichser Reinheit der Form genübersteht.

Das Kolorit ist hell und lässt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weisses Blau vorherrschen. — Aus dems. Jahre datiren zwei auf der Bibliothek zu Basel befindliche Duodezbüchlein mit Holbeinschen Studien voll Lebens und Wahrheit.

Andre Werke aus dem J. 1502. In der Gall. zu Augsburg eine giebelförmige Tafel, die zu den sogen. Basilikenbildern des Augsburger Katharinenstiftes gehört hat. Sie enthält in ihren einzelnen, durch reichgermanisches Gestänge abgetheilten Feldern folgende Vorstellungen. Immitten der untern Reihe die römischen Kirchen Sebastian und Lorenz mit den Gestalten dieser Heiligen, wozwischen der heil. Steffan steht. An der zweiten Kirche ist zu lesen: 1502 *Ecclesia hujus Sancti Laurentii. L. F.* Zu den Seiten die h. Helena, welche von einem Bischofe die Kreuzesnägel empfängt, und der Kaiser Konstantin, der in ihrer Gegenwart gekrönt wird. Immitten der obern Reihe die Verrathung Jesu durch Judas, an den Seiten die feierliche Begrüssung Helenens und die Erweckung eines Todten durch Berührung des wahren Kreuzes. Der Meister dieser Tafel, der noch nicht enträthselte L. F., schliesst sich dem Hans Burgkmair an, kommt aber, trotz seiner unleugbaren Geschicklichkeit, demselben nicht gleich. Seine Köpfe sind minder schön, auch härter im Malwerk; seine Gestalten haben kürzere Verhältnisse; seine Gewandungen sind minder scharf und dabei kleinlicher motivirt, sein Fleischton schwerbraun und seine Hintergründe schwarz.*) — In der Sammlung des Hrn. Peter Vischer zu Basel eine schöne sehr reich componirte Kreuzigung von Dürer. Es ist eine mit der Pinselspitze in Tusche und Weiss gemachte, in allen Theilen mit seltenster Liebe und ganzer Meisterschaft durchgeführte Farbenzeichnung auf grauem Papiere. — Auf einer Gedenktafel in St. Lorenz zu Nürnberg die Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen innerhalb eines Rosenkranzes, nebst vier Engeln in den Zwickeln; ein Gemälde von guter Meisterhand, das nur für nähere Betrachtung zu hoch hängt. — Sodann ein sehr interessanter Teppich (6½ F. lang, 2½ F. hoch) beim Maler Schwarz in Ulm. Darauf sind buntfarbig sieben halblebensgrosse Gestalten von Heiligen und etliche Wappen eingewoben. (Bruno, Franziskus, Klara, Maria, Nikolaus, Ulrich und Vincenz.)

1503 ist nach Wahrscheinlichkeitsrechnung das *Geburtsjahr* des Nürnberger Glasmalers, Kupferätzers und Formschneiders *Augustin Hirschvogel.* (Nicht 1506, was man zuerst in Malpe's *Notices sur les graveurs, Besançon* 1808. *p.* 311, angegeben findet, welche irrige Angabe sich durch Füssli, Ersch-Gruber und Nagler fortgepflanzt hat. Vergl. Josef Hellers berichtigende Mitth. in Nr. 44 des Stuttg. Kunstblattes 1846.)

Werke aus dem J. 1503. Das erste Chorfenster der Südseite der Münchner Frauenkirche, gestiftet von Einem aus dem Geschlechte der Lewen, der mit seiner Frau, aus der Münchner Patrizierfamilie Stapf, bei den Wappen in den untern Eckscheiben des Fensters kniet. Dies Chorfenster übertrifft sowol an Farbenpracht als an wirklicher Kunst beiweitem das Herzogenfenster derselben Kirche. — Im südlichen Seitenschiffe der Stiftskirche zu Oberwesel ein grosses vom Canonicus Lutern gestiftetes und vielleicht auch vom Stifter selbst gemaltes Bild, welches den Heiland im Kreise der an einem Rundtische versammelten Jünger, wobei auch Martha und Maria zugegensind, schildert. Die Flügel dieses sehr tüchtigen Werks voll Ausdrucks und Sinnigkeit sind mit Heiligen bemalt. — Vielleicht aus dems. J. ein Ecce-homo von Dürer in der Samml. des Handelsassessors Grenner zu Regensburg. Es ist mit der Pinselspitze in Sepia mit in Weiss gehöhten Lichtern auf gefärbtem Papiere gezeichnet, und so edel in der Auffassung wie meisterwürdig in der Ausführung.

1503—7 hat Holbein der Vater mehre Arbeiten für das Kloster St. Moritz zu Augsburg geliefert. So besagen wenigstens die Zech- und Pflegrechnungen dieses Klosters. Von den betreffenden Werken scheint nichts mehr vorhanden zu sein.

1504 ist die Bestell- und Entstehungszeit des bedeutsamsten Werkes von Vater Holbein. Es ist dies eins jener mehrerwähnten Basilikenbilder, welche das Katharinenstift zu Augsburg geschmückt haben und nun als Galleriewerke wieder an demselben Orte glänzen. Das vom Stiftsfräulein Veronika Welser 1504 bestellte Basilikenbild betrifft die Paulskirche Roms und ist als Holbeinisches Werk durch die Inschrift am frühern Rahmen beglaubigt. Form und Eintheilung dieser Tafel stimmt mit der 1502 gemalten Maria maggiore überein. In der Giebelspitze sieht man die

*) Die Chiffre L. F. lässt sich auf einen Ludwig Fries deuten. Ludwig Schongauer, der in den Ulmer Steuer- und Bürgerbüchern 1480—1491 auch Ludwig Fries der Jüngere genannt wird, hatte zugleich in Augsburg das Bürgerrecht (sicher im J. 1486) und könnte dem alten Burgkmair (Thomas) einen wiederum Ludwig Fries sich nennenden Sohn in die Lehre gegeben haben, der solchenfalls neben den jüngern Burgkmair (Hans) gearbeitet haben würde.

„Dornenkrönung" (wo einer der thätigsten Schergen tendenziöse Hosen mit weissen und blauen Zwickeln trägt, wodurch sich die damalige Stimmung der freien Reichsstädter Augsburgs gegen Baiern ausspricht), rechts im Hintergrunde die „Bekehrung Pauli", im Vorgrunde die „Paulustaufe durch Ananias", neben der Taufe einerseit ein Zuschauer mit zwei Söhnen, andrerseit Paulus im Kerker, wie ihm ein Schreiben gebracht wird. Immitten der Tafel die „Paulsbasilika" mit bezüglicher Inschrift. Auf Kragsteinen an der Kirche die Bildsäulen der Apostel Johannes, Andreas, Petrus und Jakobus. Im Hintergrunde Paulus als Prediger vor mehren sehr andächtigen Zuhörern. Rechts wandelt St. Paul mit einem heil. Könige, links reicht er einer Jungfrau etwas in einem Tuche. Im Vorgrunde rechts die „Paulusmarter", links Papst, Kardinal, Bischof und Mönche um die Bahre des Apostels versammelt, mit dem Leichenzuge im Hintergrunde, wobei der Papst das Apostelhaupt trägt, und noch einem Fernbilde dahinter, wo zwei Hirten zu sehen, deren einer das umnimbte Apostelhaupt auf seinem Stabe hat. Die grossen überraschenden Vortrefflichkeiten dieses Werks, besonders des mittlern Theils von tiefer blühender Färbung, haben den Dr. Waagen glauben lassen, dass es erst um 1517 vollendet worden und der junge Hans Holbein daran behilflich gewesen sei. Passavant beweist dagegen, dass das Bild sicher um 1504 von Vater Holbein ausgeführt worden; der Meister hat nämlich eine Anspielung auf seine starke Neigung zur schönen leider ins Kloster spazirten Stifterin einfliessen lassen, denn immitten des Bildes sizt eine vom Rücken gesehene blühende Jungfrau in weltlicher Tracht, so dass man nichts von ihrem Gesichte, sondern nur den schönen Nacken sehen kann, während die Lehne ihres Stuhles den Namen Thekla ausplaudert, wodurch denn die Thekla Welserin, die man im Kloster Veronika nannte, verrathen ist. Ueberdies steht von Thekla nicht weit entfernt ein Mann mit zwei Knaben (links als Zuschauer bei der Paulustaufe); es ist Vater Holbein selbst mit seinen Söhnen Ambrosius und Hans, von welchen der ältere etwa vierzehnjährig, der jüngere (der 1498 geborne) etwa sechsjährig erscheint, wonach also die Malzeit des Bildes mit der Bestellzeit zusammentrifft. Der Einzige, der am Werke mitbetheiligt gewesen sein könnte, wäre Vater Holbeins jüngerer Bruder Siegmund.

Werke andrer Meister aus dem J. 1504. Drei goldgrundige Bilder von Zeitblom in der Gall. zu Augsburg. Sie vergegenwärtigen die Heiligen Alexander, Eventius und Theodotus, und zeigen den Ulmer Meister in jedem Betracht von seiner günstigsten Seite. — Zwei Bildnisse von einem oberdeutschen Meister im Städelschen Museum zu Frankfurt am M. Es sind die in voller Lebensgrösse auf Goldgrund gemalten Gestalten eines Frankfurter Patrizierpaars, des Niklas v. Stalburg und seiner Frau Margaretha, einer Gebornen v. Rhyn. Jedes dieser Bilder, 69 Zoll hoch, 20 Zoll 9 Lin. breit, ist oben mit erhobenem Schnitzwerke verziert. Auf dem Rahmen des weiblichen Ebenbildes steht oben: *Dusend fünf hundert und fier iar*, unten: *Margret Stalburgern was ich gestalt da ich* 20 *iar was alt.* — In der Burggallerie zu Nürnberg ein von der Familie Löffelholz gestifletes Epitafgemälde aus der Lorenzkirche. Es schildert in reicher Composition auf Goldgrund die Familie Jesu mit dem Gottvater darüber. Der treffliche Meister dieses Bildes ist unabhängig von Wolgemut und Dürer, indem er vielmehr mit dem Meister der auf Schongauers Namen getauften Werke zusammenhängt. Seine Zeichnung ist besser als die Wolgemutische, seine Formen sind voller, seine Malerei verschmolzener, der Gewandgeschmack reiner. Besonders edel sind seine Köpfe. — In der Gall. Sciarra zu Rom ein sehr anmuthiges Bildchen der heil. Familie von Lukas Kranach.

1505 stellte Wolf Katzheimer den vom Bamberger Fürstbischof Veit Truchsess v. Pommersfelden gestifteten Hochaltar in der Wallfahrtskapelle Gügel bei Bamberg auf. In den fürstbischöflichen Kammerrechnungen (jetzt im k. Archive zu Bamberg) heisst es unter diesem Jahre: „*Item* m| *Gulden* v *℔* xx|| *pf. geben Meister Wolffgang Maler vff die* xv|| *Gulden* xv| *pf., So er hinor von Bischoff Veyten vnnd Bischoff Georgenn Seylingen empfangen hat für die tafel So er vff ir beder beueln gein gugel gemacht vnnd vffgesetzt hat, Ist Ime verdingt vmb xxj gulden* m| *ort, zalt Samstags nach Dorothee.*" (Von diesem Werke, das um 1644 einem neuen Altargemälde weichen musste, ist jetzt keine Spur mehr aufzufinden.) — In demselben Jahre machte Meister Katzheimer zu Bamberg die Zeichnung zum Erzdenkmale Bischof Georgs II. (Marschalks von Ebnet), das der neue Bamberger Fürstbischof Georg v. Limburg seinem Vorgänger durch Peter Vischer errichten liess. Die betreffende Stelle in der Kammerrechnung lautet: „3 *Pfund gegeben Meister Wolfgang Maler von einer Visirung zum Guss über Bischof Georgs Leichenstein.*"

St. Kristof mit dem Kristkinde auf der Schulter und St. Veit mit der flammenden Blume in seinem Gefässe, bezeichnet: *Joann Burgmair faciebat. An. MDV.*, in der Moritzkapelle zu Nürnberg.

1506 malte Dürer zu Venedig das sogen. Rosenkranzbild, das sich jetzt im Stifte Strahof zu Prag befindet. Dies laut der Inschrift binnen fünf Monaten ausgeführte Werk ist eine „Marienkrönung durch zwei Engel" und enthält unter den Anbetenden die Bildnisse Kaiser Maxens, Willibald Pirkheimers und Dürers selbst.

1506. Eine sehr vorzügliche Kreuzigung von Albrecht Altorfer in der Sammlung des Landauerbrüderhauses zu Nürnberg. Dies Werk des so vielseitigen Meisters ist in einem seltenen Grade vom Geiste des Dürer durchdrungen. Die Zusammenstellung schön, der Ausdruck der Affekte ergreifend und edel, die Zeichnung fein, die Fleischfarbe glühend, das Ganze überaus klar, die Ausführung von miniaturartiger Sorgfalt. — Darstellung einer Prozession über einem Grabmale zur Linken des Altares in der Nikolaik. zu Berlin. — Gemälde der Kreuzigung von Rafon aus Eimbeck im akademischen Museum zu Göttingen. (Jener Eimbecker Meister ist in seiner Richtung dem Soester Jarein [Jarenus] verwandt, lässt jedoch dabei Elemente wahrnehmen, die auf Einfluss der fränkischen Meister hinweisen.) — Grosses Altarbild mit dem heil. Niklas und Scenen aus dessen Legende, nebst andern Heiligen auf den Flügeln, im Chore des nördlichen Seitenschiffs der Stiftskirche zu Oberwesel. (Werk eines mittelrheinischen, von der oberdeutschen Schule beeinflussten Meisters, der vielleicht mit Canonicus Lutern, dem Stifter dieses und andrer Gemälde besagter Kirche, identisch ist.) — Herrliche Glasmalereien in der prachtfenstrigen Kirche des Marktes Weiten in Niederösterreich. (Fünf Fenster.)

1507 schloss Michel Wolgemut mit den Gemeindevorstehern Schwabach den Vertrag über den Hauptaltar dasiger Stadtkirche. (S. den Abdruck dieses Vertrags in Joh. Heinrichs v. Falkenstein „Chronicon Svabacense" p. 90, auch in Mensels Miscellen.) Der Schrein enthält die „Marienkrönung", ein Schnitzwerk von bedeutender Grösse und vorzüglicher Kunst; zu Seiten die Gestalten des Evangelisten Johannes und St. Martins. Kleine Bilder: Gefangennehmung Kristi, Händewaschung Pilati, Kreuztragung und Kreuzigung, Taufe, Einsetzung des Nachtmahls (nach anderm Bericht: Messe des heil. Gregor), die Predigt des Täufers und das Wunder des heil. Steffan, bei dessen Geburt ein Götzenbild einstürzte. Ferner die Johannesenthauptung, die Herodias, St. Martins Mantelteilung und seine Segnung dreier Erweckter, welche sich aufrichten. Das Landschaftliche, was in diesen Gemälden vorkommt, ist überaus schön. (Vergl. Quandts Abhandlung über Wolgemut.) Abgesehn von dem grossen Schnitzwerke, das Stossens oder seiner Schule würdig erachtet wird, erscheint der dreifach geflügelte Schwabacher Altar fast durchweg als ein Werk der Jüngerschaft Wolgemuts, die ihn natürlich nach den Entwürfen des greisen Meisters und unter dessen Aufsicht ausgeführt hat. Nur die lebensgrossen Gestalten des Täufers und St. Martins auf dem dritten (feststehenden) Flügelpaare bekunden Wolgemuts eigene Hand. Hier lässt sich im Einzelnen schon die Rückwirkung Dürers auf den Altmeister erkennen. (Beiläufig sei bemerkt, dass auf dem Altare die Jahrzahl 1506 vorkommt; ein Beweis, dass einzelne Altartheile in der Wolgemutischen Altarfabrik schon vor dem Vertragsabschlusse fix und fertig waren.)

1507. Zwei Dürerwerke: die einst vielbewunderte Darstellung Adams und Evens, welche nun durch Uebermalungen völlig verdorben ist, im städtischen Museum zu Mainz, und das schöne Bildniss eines jungen blondhaarigen Mannes mit runder Mütze in der Staatsgall. zu Wien. — Vom Meister R. F. ein lebensgrosser heil. Leopold in der Stiftssammlung zu Klosterneuburg. — Zwei Bildchen auf Holz unter einem Rahmen, beide mit Altorfers Malerzeichen, im Museum zu Berlin. Links kasteit sich der vor dem Kreuzbilde knieende Hieronymus mit dem Steine, daneben sein Löwe. Den Hintergrund bildet eine baumreiche Gebirgslandschaft mit einem Klostergebäude. Rechts empfängt der knieende Franziskus von dem in der Luft erscheinenden geflügelten Kruzifixe die Wundmale. Hintergrund gebirgige Landschaft mit lebhaftem Abendroth. — Ein schönes Choralbuch mit Kleinmalereien (das sogen. „Gänsebuch") in der Sakristei von St. Lorenz zu Nürnberg. Die Figuren etwas kurz.

1508 erscheint der Bamberger Meister Katzheimer zum Letztenmale in den fürstbischöflichen Kammerrechnungen. Vermuthlich ist er in diesem Jahre verstorben. Ihm folgte als bischöflicher Maler Hans Wolf, von welchem sich noch Gemälde in der städtischen Gall. zu Bamberg vorfinden. — In demselben Jahre etwa wurde *Hans Sebald Lautensack* zu Bamberg geboren.

1508. Altarwerk des Eimbecker Meisters Hans Rafon im Domchore zu Halberstadt. Das etwas überfüllte Mittelbild schildert die Kreuzigung; die Flügel enthalten innen den englischen Gruss, die Anbetungen durch die Hirten und Könige und die Darbringung im Tempel, aussen Heilige. Die Köpfe sind ausgezeichnet durch

kräftige Individualisirung. — Das Martyrium der 10,000 Kristen, welche der Perserkönig Sapores II. hinrichten liess, in einer felsigen Landschaft dargestellt, wo im Vorgrunde der Sultan zu Ross mit seinem Gefolge die Befehle ertheilt. Immitten des Vorgrundes steht der Meister Albrecht Dürer nebst seinem Freunde Willibald Pirkheimer und hält ein an einen Stab gestecktes Papier, worauf sein Künstlerzeichen und die Schrift steht: „Ste faciebat anno domini 1508 albertus dürer alemanus." Dies Gemälde mit kleinen Figuren befindet sich jetzt, von Holz auf Leinwand übertragen, in der Staatsgallerie zu Wien. (Vergl. den Art. *Dürer*, B. III. S. 203.)

Wahrscheinlich aus dem J. 1508: das ausgezeichnete Gemälde der thronenden Muttergottes auf der Bibliothek zu Strassburg. Dies mit Oelfarben auf Holz gemalte Marienbild ist fast lebensgross. Zu beiden Seiten des Thronsessels befindet sich das Strassburger Stadtwappen. In den goldnen Grund ist ein wolkenähnliches Muster eingepresst. Die Bekleidung der Maria mit weiten Vorderärmeln und reicher Besetzung mit Edelsteinen an Kleid und Schuhen erinnert an die Tracht des 12. Jahrh. Alle übrigen Ornamente, wie auch der Faltenwurf, der an den Ausgängen viel und scharf gebrochen ist, setzen die Entstehung des Bildes um den Anfang des 16. Jahrh. Eine etwas verstümmelte Jahrzahl scheint denn auch das J. 1508 zu bezeichnen. Der Ausdruck Mariens hat etwas sehr Eigenthümliches und Lebendiges, ihre weitgeöffneten glänzenden Augen stimmen mit der lebhaften Bewegung ihrer weit ausgebreiteten Arme, womit sie „alle die Mühseligen und Beladenen" zum Kinde des Heiles kommen heisst. Zu diesem lebhaften Ausdrucke bildet die ruhige und würdige Haltung des Kristkindes einen schönen Gegensatz, was dem Bilde einen eigenthümlichen Reiz verleiht. Die Färbung ist sehr kolorirt und tief durch starke Lasuren, die Ausführung durchaus meisterlich.

1508—1539 wird der ausgezeichnete Ulmer Meister Martin Schaffner, dessen Geburts- und Sterbejahr bis jetzt noch unbekannt sind, in den Ulmer Stadtbüchern als Maler und Bürger erwähnt. Er hatte bei dem alten Hans Schüchlin (Schühlein) gelernt und dessen jüngste Tochter zur Frau erhalten, wodurch er Schwager des mit einer ältern Schüchlin beweibten Zeitblom geworden war. Wiewol Schaffner ein weit bedeutsamerer und geistreicherer Künstler als Schüchlin ist, so zeigen doch seine frühern Werke bei aller Feinheit der Karakteristik im Allgemeinen dieselbe Auffassungs- und Behandlungsweise, die wir bei seinem Lehrmeister vorfinden. Allmälig bildete er sich indess eigenthümlich aus; er rundete seine Formen besser ab, ward immer tiefer in der Ausprägung der Karaktere und verlieh auch seiner Färbung zuweilen einen harmonischen kühlen Ton, obschon er weit öfter durch seine scharf aufgesetzten Lichter, namentlich in den Fleischtheilen, etwas Grelles und Blechernes bewirkte. Mit Schaffner hebt zwar kein wesentlich neuer Typus der Ulmischen Schule an, wol aber wird der bisherige durch ihn zum Endziel geführt. Er schritt weiter auf dem von Schühlein angebahnten Wege, von welchem Zeitblom, um auf anderm Felde zu glänzen, fernblieb. So ist denn das Gebiet, in das er sich begibt, die neue Erfindung reicherer Compositionen, bewegter Gruppen und menschlich naher Motive. Engel, spielende Kinder und sonstige Figuren bringen in die Vorgänge mannichfaltiges Leben, in naiver Weise erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte freie Bewegungen, landschaftliche Umgebung und anderweites Beiwerk. Seine Gesichter sind selbst in geschichtlichen Bildern theilweis unmittelbar der Natur entlehnt, von derber schwäbischer Art, die er dann nicht immer der Scene gemäss durch den Ausdruck tiefrer Empfindung beseelt. Andrerseit erstrebt er volle edle Formen und erreicht eine so freie Schönheit und solchen Schwung der Linien, dass er in dieser Hinsicht fast alle bisherigen Meister besiegt. Gleich gelungen ist seine Gewandung. Doch bleiben Verstösse nicht aus, und die doppelte Richtung, die er verfolgt, will sich nicht vollständig verschmelzen. So ist die lebendige Composition und Zeichnung sein bestes Verdienst. Als Ausbilder dessen, was Schühlein angestrebt, beschliesst er die Reihe der selbständigen Ulmer Meister, und so endet mit ihm die Blüte der oberschwäbischen Schule in einer Zeitperiode, wo überhaupt die kräftig nationale Eigenthümlichkeit der bildenden Künste in Deutschland durch die Macht verschiedener feindlich wirkender Verhältnisse ihre Endschaft erreicht hat.

Bis 1509 wird der Ulmer Meister Jörg Stocker der Aeltere erwähnt. Er arbeitete bereits 1469. Man schreibt ihm eine Pietas mit den vierzehn Nothheiligen und ein Marianisches Gemälde in zehn Abtheilungen (aus dem J. 1509) in der Neidhartschen Kapelle des Ulmer Münsters zu. Diese Werke geben schwächeres Zeugniss vom Ulmer Schulkarakter, sprechen aber noch durch manche Köpfe an.

1509 vollendete Dürer eine „Himmelfahrt Mariens" für den Schöffen Jakob Heller zu Frankfurt am Main. Nach diesem gepriesenen Bilde, das in die Frankfurter

Dominikanerkirche gestiftet worden und bei einem Brande untergegangen ist, hat man glücklicherweise noch ein vollständiges, durch Paul Juvenel beschafftes Nachbild (von 69 Zoll Höhe bei 51 Zoll Breite), das sich jetzt im Städelschen Museum vorfindet. Dagegen ist aus dems. Jahre ein andres Dürerwerk erhalten: die sauberst gemalte „Dreikönigsverehrung", welche unter den Cimelien der Florentiner Tribüne glänzt.

Werke Anderer aus dem J. 1509: die äusserst zart empfundene Schilderung der „Muttergottes mit zwei Engeln und der heil. Katharina" von Lukas Kranach in Domchore zu Erfurt. In solchen von Liebesinnigkeit durchglühten Bildern muthet uns Kranach, nach Schorns treffendem Ausdrucke, ganz wie ein deutscher Francia an. — Edle in Landschaft thronende Maria mit freilich unedlem Kinde von Hans Burgkmair in der Herteisschen Samml. zu Nürnberg. — Die Prachtfenster im nördlichen Seitenschiffe des Kölnerdoms.

1510. Das sehr vollendete, ausserordentlich zarte und liebliche Bildchen der Maria, welche unter dem Baume in zierlicher Landschaft sitzend dem Kinde eine Traube reicht, von Hans Burgkmair, unter Nr. 132 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. — Das hart und streng gemalte, aber lebendig karakterisirte *Bildniss Geilers von Kaisersberg*, von dems. Augsburger Meister, in der Pinakothek zu München. — Eine Grablegung des Heilands in der Nikolaik. zu Berlin (unter den 21 Bildern, welche hinter dem Altare aufgestellt sind). — Ein schönes Choralbuch mit Kleinmalereien in der Sakristei von St. Lorenz zu Nürnberg (noch vorzüglicher als das unter 1507 angeführte).

Von 1511 an war Albrecht Altorfer (gebürtig aus dem Oertchen Altorf bei Landshut) als Bürger zu Regensburg ansässig. Dieser ausgezeichnetste Meister, den das Baierland im 16. Jahrh. hervorgebracht hat, gelangte hier durch seinen Künstlerruf zu hohen städtischen Ehren, indem er selbst zum Mitglied des innern Rathes gewählt und zuletzt zum Stadtbaumeister ernannt wurde.

1511. Unter diesem J. haben wir das einzige datirte Werk des Paul Lautensack, eines namhaften Bamberger Malers, zu nennen. Es findet sich unter den Schätzen der Reiderschen Samml. zu Bamberg, wo es sich unter andern sehr bedeutenden Leistungen desselben Meisters als Hauptbild herausstellt. Wir schauen hier Joachim und Anna unter der goldnen Pforte Jerusalems, nach einer Darstellung aus Dürers Marienleben. Keine Perspektive; eigenthümliche Behandlung des Baumschlags und der Zierwerke; die Haarbehandlung sehr schlicht, in Schraffirungsart. Auf der Rückseite eine vierzehnzeilige Aufschrift, wo es u. a. heisst: „*aufgerichtet als man schreibt Tausent fünf hundert und xi jar. Am Sambstag vor der Creucz wochen für ware. zu eren vnd preiss der himelischen keiserin vnd reine meidt Marie die uns von hinnen in die Ewigen seilikeit geleit Amen.*" Neben der Inschrift das Malerzeichen: eine Laute und die Buchstaben *P L* in Verschlingung. — Ein andres Werk Paul Lautensacks findet man in der Samml. des Bamberger Domkapitulars Schmidt. Es ist eine wundersam schöne „Verspottung Kristi" voll dramatischen Lebens und derben Humors, dabei von tiefkräftiger Färbung.

In dasselbe Jahr fällt das letzte bekannte Werk Michel Wolgemuts: der berühmte Hieronymus-Altar mit doppeltem Flügelpaar in der Staatsgallerie zu Wien. Im Hauptstücke steht St. Hieronymus in Kardinalstracht an einem prächtigen Throne und reicht seinem Löwen, der sich vor ihm aufrichtet, mit der Rechten ein dürres Reis, während er die Linke auf dessen Kopf legt. Zur Seite knieen rechts ein Mann und links eine Frau mit weissem Schleier, beide (die Bildstifter) in langen Pelzkleidern, hinter der Frau noch ein Mädchen und ein weissgekleidetes Kind. Neben dem Throne sieht man zu beiden Seiten durch Fenster in eine Landschaft mit Bergen und Gebäuden, wo verschiedne Vorgänge aus der Hieronymuslegende geschildert sind: zur Rechten, wie der Heilige in der Wüste vor einem Kreuzesbilde kniet und sich dabei mit einem Steine an die nackte Brust schlägt; dann wie er beim Landen auf Cypern vom Bischof Epifanios empfangen wird; zur Linken, wie er von vier Männern um Annahme der Geschenke gebeten wird, welche sie ihm auf Lastthieren darbringen, die er aber ausschlägt, während weiter vorn etliche Leute Holz fällen, um es dem Löwen des Heiligen aufzuladen. Das beidseitig bemalte Innerflügelpaar enthält auf der Innseite rechts die drei Kirchenväter St. Augustin (mit pfeildurchbohrtem Herzen), St. Ambrosius (als ächten Kirchenschulmeister mit der Ruthe in der Hand) und St. Gregor (als Papst mit dem Buche), links die drei Apostel Andreas mit dem Kreuze, Thomas mit der Lanze und Bartholomäus mit dem Schindmesser; auf der Aussenseite rechts Kaiser Heinrich den Frommen mit dem Dommodell auf der rechten und dem nackten Schwert in der linken Hand, und die heil. Elisabeth von Ungarn und Thüringen, welche auf ihrer Rechten die Krone hält, während sie mit der Linken einem Lahmen ein Goldstück gibt; links die heil. Elisabeth von Portugal

mit dem ihr einen Blumenkorb reichenden Knaben und Bischof St. Martin. In der obern Ecke jedes Flügels ist auf dieser Seite ein Bannerträger grau in Grau gemalt mit folgendem Zeichen auf den Fähnchen:

Die beiden obern oder äussern Flügel, welche ebenfalls beidseitig bemalt sind, enthalten auf der Innseite rechts den heil. Josef mit der Lilie in der Linken und einem Korbe in der Rechten, worin zwei Tauben, mit welchen ein Knabe spielt; daneben St. Kilian mit der Kirche auf den Armen; links die heil. Ursel mit dem ihr im Halse steckenden Pfeile, zwei Pfeilen in der Linken und einem aufgeschlagenen Buche in der Rechten, daneben die heil. Katharina mit dem Rade und grossen Schwerte, unter deren Füssen der durch ihre Standhaftigkeit besiegte Kaiser Maximius mit Krone und Zepter liegt. In der obern Ecke jedes Flügels ist auf dieser Seite ein Schildhalter angebracht, mit demselben Zeichen auf den Schilden, wie es auf den Fähnchen der obbemerkten Bannerträger erscheint. Auf der äussern Seite dieser Flügel, welche zugleich die Aussenseite des geschlossenen Ganzen bilden, zeigt sich Papst Gregor der Grosse, wie er von hoher und niederer Geistlichkeit umgeben die Messe am Altare liest, wo ihm durch die Hostie im Ciborium Kristus lebendig entgegentritt. Ueber dem Messwunderbilde sind (durch eine Querleiste getrennt) verschiedne Personen und Gegenstände aus der Leidensgeschichte Jesu zusammengestellt, so Judas mit dem Beutel, Herodes, Kaifas, Pilatus der seine Hände wäscht, St. Veronika mit dem Schweisstuche, Magdalene und Petrus, ferner der Hahn, die Säule, die Geissel, die dreissig Silberlinge etc. Auf der Scheidleiste steht die Jahresangabe 1511. Das Ganze hat bei geschlossnen Flügeln 6 F. Höhe bei 4 F. Breite. Die Figuren drittelebensgross. Einzelne Köpfe zeichnen sich hier durch so grosse Schönheit des Kolorits und durch so anziehende Naivetät aus, dass man versucht wird zu glauben, eine bedeutende junge Meisterkraft habe dem Altmeister an diesem Werke stark geholfen.

Werke Anderer aus dems. Jahre. Die heil. Dreifaltigkeit mit vielen Heiligen und Seligen, von Dürer, in der Staatsgall. zu Wien. — Maria das Kind haltend, welchem Josef eine Traube reicht, mit einem Hirten in malerisch beleuchteter Gebirgslandschaft, der nach dem goldnen Stern emporschaut, bezeichnet: *Jo. Burgkmair pingebat in Augusta Regia* 1511. Im Museum zu Berlin, Nr. 67 *A.* in der 2. Abth. der niederländischen und deutschen Schulen. Das Architektonische dieses Bildes ist schon italisch beeinflusst. — Ein Abendmahl von Hans Schäuffelin in demselben Museum. Kristus sitzt mit der Jüngerschaft an einem Rundtische, auf welchem das Osterlamm liegt. Von seinen soeben gesprochnen Worten: „Einer von Euch wird mich verrathen!“ sind mehre Apostel lebhaft ergriffen, namentlich Petrus und der an Kristi Brust ruhende Johannes. Links schleicht sich Judas, den das Geld im Beutel brennt, von dannen.

1511—30 fällt die künstlerische Thätigkeit des Berner Patriziers Niklas Manuel, genannt Deutsch. Derselbe war 1484 geboren, besuchte um 1511 Venedig und übte dann in der Schweiz das Zeichnen und Malen in einer Richtung, welche der Lebenswahrheit und der Lebenslust zugewandt ist. Seine der Natur und kräftiger Sinnlichkeit geltenden Anschauungen machen in Verbindung mit starkem Mutterwitz seine Arbeiten vielfach anziehend. Meisterhaft sind seine Zeichnungen, die er bei anbrechender Reinigungszeit der Kirche entworfen hat; es sind Tendenzbilder voll scharfen Humors, womit er die Pestbeulen der Mutter Kirche in die gebührende Beleuchtung bringt. In solcher Beziehung ist das „Deutsch“, das man seinem Namen angehangen, nebenbedeutend und sehr bezeichnend für diesen Schweizer. Infolge seiner zu Venedig gewonnenen Anschauung giorgionischer und tizianischer Werke zeigt sich in seinen sonst ganz deutschthümlichen Arbeiten ein höchst erfreulicher Fortschritt zu edelster Landschaftauffassung.

1511—34 wird die Blütezeit des zwischen 1470—80 zu Schwäbisch-Gmünd gebornen Hans Baldung Grien angesetzt. Diesen durch den Freiburger Münsteraltar berühmten Künstler könnte man den verlornen Sohn der schwäbischen Schule nennen. Er geht stark aus dem schwäbischen Schulkarakter heraus und schliesst sich in Auffassung wie Behandlung seiner Gemälde und Handzeichnungen so sehr an die fränkische Schule, dass die Einwirkung seines Freundes Dürer gar nicht verkannt werden kann. (Ueber das persönliche Verhältniss zwischen Dürer und „Grünhansen“ s. den Dürerartikel, B. III. S. 198.) Die Gemälde Hans Baldungs trifft man jetzt zu Basel, Berlin, Freiburg im Breisgau, Kolmar, Lützschena bei Leipzig, München, Nürnberg, Stuttgart und Wien. In der öff. Samml. zu Basel zwei kleine Gemälde mit Todtentanzscenen. Die tragische Grösse in diesen Baldungschen

Bildern ist erschütternd. Ein Mädchen, wie zum vollen Lebensglücke erschaffen und von der Natur berechtigt, Mutter eines blühenden Geschlechtes zu werden, ergreift der Tod in grausiger Gerippsgestalt bei den Haaren, die vom Haupte in goldnen Wellen auf die Schultern herabfliessen. Die Gestalt erstarrt und erbleicht zum schönen Marmorbilde, und über das vom Weinen geröthete volle Angesicht rinnen Ströme von Thränen, so dass es einer vollen Rose im Thaue gleicht. Das andre Bild ist noch schauerlicher. Eine schöne kräftige Frau wird von einem hinter ihr stehenden Gerippe in die volle Wange gebissen. Der ungeheuerste Schmerz und erstarrender Schreck zucken durch die schönen Glieder, und Todesblässe verlöscht die blühende Lebensfarbe. Nie ist der „Judaskuss des Todes" ergreifender geschildert worden! — Im Museum zu Berlin der zwischen den Schächern hängende Heiland, dessen Kreuz von der Magdalena umfasst wird. Rechts Maria, von Johannes unterstützt, und zwei andre heilige Frauen. Links der gläubige Hauptmann auf einem Schecken. Ausserdem mehre Schergen. Im Vorgrunde sehr klein der Bildstifter, ein Abt des Klosters Schuttern im Breisgau. Hintergrund eine Landschaft mit hohen Gebirgen, in welcher sich die Finsterniss vom Himmel herabzusenken beginnt. (Mit Hans Baldungs Künstlerzeichen und dem Datum 1512. Höhe der Tafel 4 F. 9 Z., Breite 3 F. 3 Z.) Ferner daselbst der Gekreuzigte mit Marien und Johannes am Kreuzesfusse. Hintergrund Gebirgslandschaft mit lebhaftem Abendroth. (Mit dem Meisterzeichen. Höhe der Tafel 3 F. 7 Z., Breite 1 F. und circa 6 Z.) — Zu Freiburg in Br. ausser dem grossen Münsterbilde zwei Flügelbilder eines Altars in der Kapelle hinter dem Hochaltare des Münsters mit den Schilderungen der Taufe Jesu im Jordan und des Johannes auf Patmos, dem die Maria mit dem Gottkinde erscheint. Diese Tafeln werden irrig dem Dürer beigemessen; sie sind vielmehr höchst vorzügliche Arbeiten Hans Baldungs, worin er, nach Waagens Urtheil, an Feinheit und Geschmack sich selbst übertroffen hat und Dürers Einfluss auf ihn besonders deutlich hervortritt. — In der Speck-Sternburgschen Samml. zu Lützschena bei Leipzig drei Tugenden auf einer Tafel von 52 Zoll Höhe bei 27 Zoll Breite. Unter einem Tannenbaume in freier Gegend drei reichgekleidete Weiblichkeiten. Zur Linken steht eine Grünkleidige mit Puffärmeln und goldnem Halsschmucke; sie neigt sich zu einem festlich angethanen Knaben, der ein Rosenkörbchen trägt und mit der Rechten für eine Rose reicht, aus welcher sie Dornen bricht. Die Zweite ist blau gekleidet und trägt ein Lämmlein auf den Armen. Die ältere Dritte ist behaubt und hält eine glühende Pflugschar. — In der Abelschen Samml. zu Stuttgart ein Herkules, welcher den Antäus erdrückt. Dies sehr manierirte Bild ist ein Curiosum Baldungs, indem er die Anstrengung des Herkules durch rosenrothe, das Hinsterben des Antäus durch kreideweisse Karnation zu versinnlichen gesucht hat.

1512. Die Flügel eines Altars vom Vater Holbein, auf den Innseiten die Katharinenenthauptung und ein Ulrichswunder, auf den ausgezeichnetern Aussenseiten die Kreuzigung Petri und die heil. Familie enthaltend, in der Gall. zu Augsburg. — Das grosse prächtig gemalte Flügelpaar an der Orgel der Augsburger Annenkirche, mit den würdevollen himmelfahrenden Gestalten Kristi und Mariens, nach welchen die unten stehenden Apostel in grösster Gemüthsbewegung emporschauen, von Hans Burgkmair; sodann die kleinen Orgelflügel daselbst, beidseitig mit Gegenständen bemalt, welche sich auf die Musik beziehen, von Lukas Kromburger, einem viel von den Fuggern beschäftigten Maler, welcher durch seine übertriebnen Formen und Stellungen und durch seine Farbenbuntheit zeigt, wie früh schon zu Augsburg das Manierirte Eingang gefunden hat. — Fresken von unbekanntem Meister in der Dorfkirche zu Kirchheim im Ries, nämlich die Heiligenfiguren am blinden Spitzfenster, das sich über dem an der Ostwand stehenden Steinaltare erhebt. Diese Bilder sind mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit auf den Stein geworfen, gut gezeichnet, von vielem Ausdruck und schönen Formen; die Gewänder insbesondre gut stylisirt. — Eine sehr schöne, reich erfundene und fein ausgeführte Kindanbetung in den Studj zu Neapel. Sie wird dort Dürer benannt, ist aber vielmehr einem mittelrheinischen oder westfälischen Meister zuzuschreiben. — Eine zart jungfräuliche Maria mit dem schönen Kinde, das eine angeschnittene Birne hält, von Dürer, in der Staatsgall. zu Wien.

1512—1524 fällt vielleicht die Ausführung der beiden majestätischen länglich hohen Kaiserbilder (Karls des Grossen und Sigismunds), welche der Rath zu Nürnberg zu Ehren der daselbst bewahrten Reichskleinodien aus Karls des Grossen Zeit durch Dürer malen liess. Diese nun der Samml. des Landauerbrüderhauses einverleibten und jetzt glücklich gereinigten Bildnisse zeigen beide Kaiser in ganzer Gestalt und im Krönungsschmucke, mit dem Schwert in der Rechten und dem Reichsapfel in der Linken. [Die Studien zu diesen prächtigen Bildnissgestalten, jetzt in

der erzherzoglich Karlschen Samml. zu Wien, sind im J. 1510 gemacht. Das besonders wundersam anziehende Karlsbild ist neuerdings durch einen meisterhaften Stich von Albrecht Reindel veröffentlicht worden.

Ins J. 1513 fällt ein Hauptwerk Hans Schäuffelins: der Altar in der Klosterkirche zu Anhausen bei Oettingen, welcher im Mittelbilde eine Marienkrönung, oben die h. Geisttaube, ringsum die vier Zeichen der Evangelisten und eine Menge von Engeln aller Arten, unten aber rechts und links die Stützen des alten und neuen Bundes enthält. Die beiden Flügel zeigen auf der Innseite je zwei Bilder und zwar drei Heiligenbilder und das Fegfeuer; aussen den Heiland am Oelberge, die Schaustellung Kristi, den Gekreuzigten und den Kreuzabgenommenen. Ein zweites Flügelpaar, das bei geschlossenem ersten sichtbar wird, enthält in vier Bildern die Heiligen Georg, Kristof, Hieronymus und einen Ordensgeistlichen. Am Fusse des Ganzen ein kleinmaasstabiges Weihbild mit den Vorstellungen der Erscheinung und Auferstehung Kristi, nebst Inschrifttafel und Malerzeichen.

1513. Das grosse Altarwerk des Hans von Kulmbach im Chore von St. Sebald zu Nürnberg. Dies Hauptwerk des sehr schätzbaren Meisters aus Dürers Schule enthält im Mittelbilde die thronende Muttergottes, ob deren Haupte zwei Engel die Krone halten. Am Fusse des italisch architektonisirten Thrones sitzt ein lautespielender Engel, während vier andre Himmelskinder stehend musiciren. Zur Rechten die heil. Katharina, zur Linken Barbara. Auf dem rechten Flügel die Heiligen Petrus und Laurentius, vor welchem letztern der Domherr Lorenz Tucher († 1503) kniet. Der linke Flügel zeigt den Täufer nebst St. Hieronymus. Dem Ganzen liegt zwar ein Federentwurf von Dürer aus dem J. 1511 (von welcher Zeichnung Sandrart meldet) zu Grunde, aber in der Ausbildung des Gemäldes spricht sich ganz entschieden und von vortheilhaftester Seite die Eigenthümlichkeit des Kulmbacher Meisters aus. Mit Ausnahme des minder gelungnen Marienhauptes erscheinen die Köpfe sehr edel, die Gestalten sind schlank, die Formen des Nackten nicht mager, die Hände sehr zierlich, die Gewänder von reinen, hie und da sogar grossartigen Motiven. Ueberhaupt offenbart der Kulmbacher einen Sinn für Schönheit und Anmuth, wie er Dürern minder eigenwar. Die Färbung ist hell und klar, bald zart wie im weissen Barbaragewande mit bläulichen Schatten, bald satt und kräftig wie in den Rothmänteln des Petrus und Hieronymus. Die den Hintergrund bildende Gebirgslandschaft ist sehr gut gedacht.

Ferner fallen ins J. 1513: ein sehr schönes Altarwerk im Kloster Heilsbronn bei Nürnberg. Das Innre enthält die geschnitzten und bemalten Hochbilder der Jesusmutter und zehn andrer gekrönter Jungfrauen. Die gemalten Flügel zeigen aussen in halblebensgrossen Einzelfiguren St. Barbara und St. Katharina mit dem sehr lebendig geschilderten verehrenden Stifter (einem Abte); ein zweites festes Flügelpaar zeigt St. Lucia mit dem Schwert im Halse und St. Margaretha. Die einfach edeln Gestalten sind im Verhältniss zu den Köpfen sehr gross und schlank, die Gesichter von seltner Schönheit der Bildung und von reinem Frömmigkeitsgepräge, die Gewänder von überraschender Wahrheit und Schlichtheit des Gefältes, die Färbung sehr leicht und warm. Der ungenannte Meister dieser Bilder, der hier ein so lebhaftes Gefühl für Anmuth und Wahrheit kundgibt, dürfte wol kein Andrer als Matthäus Grunewald sein. — Hausaltar mit Flügeln von dem Brixener Meister Andreas Haller im Nationalmuseum zu Innsbruck. — Vielleicht aus dems. Jahre: das sogenannte Paumgärtnersche Bild, ein Dürerwerk, das aus der Nürnberger Katharinenkirche nach München gewandert und jetzt in dasiger Pinakothek aufgestellt ist. Das Mittelbild davon schildert die Heilandsgeburt, während die Flügel zwei Herren aus der Nürnberger Patrizierfamilie Paumgärtner als geharnischte Ritter vorführen. Der eine dieser prächtig gemalten Ritter in rothem Wappenzeuge erinnert lebhaft an das berühmte hochromantisch anmuthende Stichbild vom J. 1513, wo Dürer in einem von Tod und Teufel verfolgten Ritter den Untergang des Ritterthums wundersam glorificirt hat. Auch kommt die Burg im Hintergrunde und die Bergschlucht, wie sie das Stichbild des „letzten Ritters" zeigt, auf dem Paumgärtnerbilde vor.

1513—19. In diese Jahre fällt das ausgezeichnete Gemälde des himmlischen Rosenkranzes von Matthäus Grünewald in der Antonikapelle des Domes zu Bamberg. Ein Kranz von Rosen umschliesst kreisförmig die von vielen Heiligen umgebene Dreifaltigkeit (Gottvater, den Heiland am Kreuze und den heil. Geist als Taube). Unter dem Kranze knien in einer Landschaft Geistliche aller Grade und genüber weltliche Stände jeden Ranges. Unter diesen Kaiser Max I., unter jenen Papst Leo X. und ein feister Domherr (wahrscheinlich der Stifter), der irrigerweise für Dr. Luther ausgegeben wird.

Bis 1514 war Hans Schön (ein Glied der starken Künstlerfamilie Schongauer) als Glasmaler zu Ulm thätig.

1514 starb Kaspar Rosenthaler aus Nürnberg im Franziskanerkloster zu Schwaz in Tyrol. Ausser den vorzüglichen Fresken, womit er unter Mitwirkung seiner Brüder Johann und Jakob den Kreuzgang genannten Klosters geschmückt hatte, hinterliess er dort eine Reihe von Tafelbildern, deren Vorzüglichstes eine Muttergottes nebst den Hauptpersonen des Stammbaums Kristi enthielt. Diese (wol jetzt zu Innsbruck befindliche) Tafel stand am Kredenztische des Presbyterium der Schwazer Franziskanerkirche; sie maas 4 Schuh 9 Zoll in der Höhe und liess für den Gesammteindruck nur die störenden Schriftzeddel der dargestellten Heiligen wegwünschen. Graf v. Enzenberg (s. dessen Mitth. in den Nrn. 29 und 30 des Stuttgarter Kunstblattes von 1844) findet die Gestalten edel und ausdrucksvoll, wiewol nicht von Verzeichnungen frei, die Färbung klar und wahr und die Behandlung des Ganzen äusserst liebevoll. In einem Holzschupfen des Klosters wurden zwei Rosenthalersche Altarflügel entdeckt, die auf den Innseiten die vortrefflich gemalten Mönchsgestalten des h. Bernhard und des h. Franziskus und aussen den englischen Gruss in minder gelungnen Figuren zeigten. Diese Bilder hat man durch Absägung von einander getrennt, dann zu Dürers gestempelt und als solche in Italien verkauft. Wahrscheinlich kursiren noch andre Rosenthalersche Tafeln als Dürerwerke. Nach Vermuthung des Grafen Enzenberg ist ausser den Schwazer Kreuzgangsfresken noch ein zweites Freskowerk auf Rechnung der Gebrüder Rosenthaler zu bringen, nämlich der bildnissreiche Habsburgische Stammbaum im Schlosse Tratzberg bei Schwaz, welches höchst interessante Wandgemälde die grösste Verwandtschaft zu den Schwazer Fresken zeigt. Es ist nur leider durch verwunschene Saalrestauration in der Periode des deutschen Zopfmichelthums verstümmelt worden.

Werke aus dem J. 1514: das Bildniss des Franz v. Taxis in der Sammlung zu Corshamhouse, von einem Holbein, angeblich von Hans Holbein dem Jüngern, der damals erst sechzehn Jahre alt war. — Zwei ausgezeichnete Glasgemälde in der Kapitolskirche (Sta. Maria in Capitolio) zu Köln, nämlich im südlichen Seitenschiffe mehre Heilige mit Stiftern, im nördlichen der Gekreuzigte mit Marien und dem Leibjünger. — Ein dorngekrönter Kristkopf von Dürer in der Merkelschen Samml. zu Nürnberg. — Zwei durch die Darstellungen aus der Legende eines heil. Bischofs merkwürdige Altarflügel in der Samml. auf dem Rathhause zu Rothenburg an der Tauber. Der Bischof hält zwei Berge auseinander, die der Teufel über ihn zusammenzureissen sucht. Dann hält derselbe Heilige in einem Reiterzuge ein mit 1415 bezeichnetes Haus, das auf ihn herabzufallen droht, durch seinen Segen auf. Drittens ertheilt er in Gegenwart des Kaisers (mit den Zügen Maxens) und vier andrer Fürsten (deren einer als Erkrankender von einem aus dem Gefolge unterstützt wird) den Segen. Viertens der Bischof auf der Pilgerfahrt, hinter ihm steht: *Martuare*. Der Bildergrund golden. Die Motive und manche Köpfe sehr lebendig, die Zeichnung, zumal der Augen, schwach. Das Ganze von einem Ulmer, der dem Kramer und Schaffner nah verwandt ist.

1514—22 führte Niklas Manuel an der Kirchhofmauer des Dominikanerklosters zu Bern einen grossen Todtentanz in 46 bedeutenden Bildern auf Kalk aus. Von dieser reichen Folge von Mauergemälden ist nichts erhalten (schon 1660 wurde jene Mauer niedergerissen); doch hat man, abgesehn von einem die Tadtentänze zu Bern und Basel betreffenden, durch Huldreich Fröhlich 1588 erschienenen Holzschnittwerke, noch zwei Nachbildungen der ganzen Manuelschen Todtentanzfolge in Farbenzeichnungen von Albrecht Kauw (1649 auf Rathsbefehl gemacht, jetzt im Besitze der Manuelschen Nachkommenschaft) und von dem 1708 als Berner Rathsherr verstorbnen Wilhelm Stettler, dessen kleinerer aber besser gezeichneter Kopie (jetzt im Auditorium der Berner Hochschule) eine viel frühere vorgelegen hat, die auch schon Kauw benutzt zu haben scheint. [Seit 1823 sind die Stettlerschen Zeichnungen in 25 Bl. lithografisch vervielfältigt.] Aus den Nachbildern ersehen wir, dass die Manuelsche Auffassung des „Unvermeidlichen" eine von andern Todtentanzwerken jener Zeiten sehr verschiedene ist. Der Berner Meister verschont uns gefälligst mit dem anatomischen Gerippe, dem kinderschreckenden Klappermichel; er lässt den Feind alles Lebens in vollerer Gestaltung als den gewandten Gewaltigen auftreten, der seine Macht in spielender Laune entfaltet, weshalb auch die Menschheit ihn gar nicht so schlimm ansieht und ihm aus dem Wege zu gehn wenig beflissen ist. Der Unvermeidliche marschirt und kämpft, tanzt und buhlt mit der Menschheit, lockt das Kind mit der Pfeife, streichelt dem Abte das fette Kinn, konfiszirt dem Maler den Pinsel, entwaffnet den Ritter und vergreift sich ganz artig als unbestrafbarer Hochverräther an der Krone des Papstes, die ohnehin viel zu gross ist und den Mann zu

lange drücken könnte. Dem Radikalsten in der Welt, dem kein Teufel entschlüpft, setzt sich bei Manuel nur Einer zur Wehre, und dieser Eine ist der Narr.

1514—1545 erscheint ein Siegmund Schnitzer in den Papieren der alten Malerzunft zu München. Schon 1514 war er Hofmaler des Herzogs Wilhelm von Baiern. In dems. Jahre nahm er den Michel Eissinger, ein Münchnerkind, in die Lehre; 1545 aber kam zu ihm Leonhard Markl. Erster Schüler zahlte beim Aufdingen 60 Denare in die Zunftlade.

1515 fällt die *Geburt des jüngern Kranach.*

1515 *hat* (laut annalistischer Notiz aus dem Augsburger Katharinenstift) *Magdalena Imhofin den Sebastian den Neyen von dem Kunstreich Mahler Holbein mahlen lassen und dafür* 10 *Gulden geben, weiters noch jede Bayschwester* 2 *Gulden dazu; so vill ist dasselb Bildt gestandten, wurde am Kreuzaltar aufgestellt im Jahr* 1517 *nachdem die Kirch neugebaut war.* Dies Gemälde ist jetzt der Augsburger Gallerie einverleibt und enthält die Sebastiansmarter in einer Zusammenstellung von neun Figuren. Den Heiligen findet man in Motiv, Händebewegung, Zeichnung und einer gewissen Formenfülle bewundernswerth; die Köpfe sind sehr individuell, die Malerei sehr gediegen und die Ausbildung des Hintergrundes (einer bergigen Landschaft mit Wasser und Stadt) von grosser Klarheit. Welchem Holbein das Ganze angehört, darüber lässt uns obige Notiz noch im Ungewissen. Dr. Waagen denkt an den jüngern Hans Holbein, der damals siebzehnjährig war. (Eine vortreffliche leichtgetuschte Federzeichnung zu diesem Bilde in der Samml. der Handzeichnungen der Gall. zu Florenz.)

Anderweitige Werke aus dem arbeitreichen J. 1515: eine Marienkrönung mit Heiligen auf den Flügeln und mit dem Aussenbild der Verkündung, bei Hrn Merlo zu Köln. In diesem Werke eines unbekannten Kölnermeisters herrscht eine kräftige Naturalistik; besonders ausgezeichnet sind die Stifterbildnisse. — Bildniss des Markgrafen Filipp Kristof v. Baden, von Hans Baldung, im 7. Kabinet der Pinakothek zu München. — Das berühmte Betbuch Kaiser Maxens mit geistreichen Randzeichnungen von Dürer, nebst Handrissen von Kranach, im Cimeliensaale der bairischen Staatsbibliothek. — Ein interessantes Wandgemälde von Schäuffelin im Rathhause zu Nördlingen. Es hat 14 F. 7 Z. Länge bei 7 F. 6 Z. Höhe und veranschaulicht mit drittellebensgrossen Figuren die Judithgeschichte. Im Hintergrunde sehen wir die Judith mit ihren Mägden ins Lager gehn (eine sehr schöne Gruppe mit allerliebsten Köpfchen); im Vorgrunde wird sie dem Holofernes vor dessen Zelte zugeführt, und daneben sehen wir wieder das Zelt, aus dem sie mit dem Holoferneshaupte heraustritt, um es in den Sack zu stecken, den eine schöne Magd bereithält. (Die auf Leinwand und Bolusgrund gemalte „Belagerung von Bethulia" unter Nr. 164 im Brüderhause zu Nürnberg ist Schäuffelins Skizze zu jenem schönen Fresko. Bei der Belagerung spielen bereits Kanonen!) — Zwei Fenster vom alten Veit Hirschvogel in St. Sebald zu Nürnberg, nämlich das Kaiserfenster hinter dem grossen Altare (mit den einzeln auf weissgemustertem Grunde stehenden Gestalten Kaiser Maxens und seines Nachfolgers Karl mit ihren Gemahlinnen und mehren Heiligen, nebst allen Wappen der Lande und Reiche, die Max I. beherrschte, und der Unterschrift: *Maximilianus Christianorum Imperator, septem Regnorum Rex et Haeres, Archidux Austriae, plurium Europae provinciarum princeps potentissimus, f. f.* 1515.) und das Pfinzingsche Fenster links vom Markgrafenfenster (mit den Bildnissen des Stifterpaars und den Gestalten der Anna und Maria, St. Kristofs und St. Sebalds, nebst der Inschrift: *Siegfriedus Pfinzing sibi suisque. Ao.* 1515.). — Eine Bilderfolge aus der Leidensgeschichte Jesu von Martin Schaffner in der Samml. zu Schleissheim. (In der Behandlung zum Genrehaften neigend.) — Ein Doppelbildchen von Lukas Kranach dem Ae. in der Staatsgall. zu Wien. Rechterseit St. Hieronymus mit dem Löwen (über ihm steht geschrieben: *S. Iheranimvs*); linkerseit der heil. Leopold, Markgraf v. Oesterreich, in voller Rüstung mit Speer und Schild (über ihm geschrieben: *S. Levpoldt*). Mit dem Schlangenzeichen des Meisters. Höhe des Täfleins 8½ Zoll, Breite 8¼ Zoll. — In ders. Gall. das Bildniss eines jungen blonden Mannes in grauem Unter- und blauem Ueberkleide, mit schwarzer Mütze, von Hans Baldung aus Gmünd. Oben im grünen Grunde ein latein. Lobgedicht auf das Gemälde und den Künstler, nebst der Jahrzahl und dem Meisterzeichen:

— In der Ambraser Samml. zu Wien ein Selbstbild Dürers mit Pelzmantel und Mütze.

1515—16 heisst es in den fürstbischöflichen Kammerrechnungen zu Bamberg: „*Item 6 Gulden 1 Ort geben Veit Glaser zu Nürnberg für ein geschmelzt Fenster Sandt Georgens Erscheinung und meines gnädigen Herrn Wappen, das s. G. zum Spital gen Hochstet* (Höchstadt) *geben hat mitsamt dem Ort für die Laden, darein das Fenster geschlagen ist.*“ Der fürstbischöfliche Kammermeister, der diese Notiz geschrieben, meint mit dem „Veit Glaser“ den Nürnberger Stadtglaser und Schmelzmaler Veit Hirschvogel d. A.

1515—18. Ein Hauptwerk Dürers: die sehr schön componirte „Trauer um den Leichnam des Herrn“, die jedoch theils zu gleichgiltig ausschauende, theils zu unschön gebildete Köpfe aufweist, unter Nr. 64 in der Moritzkapelle zu Nürnberg. Von geistreicher Lebendigkeit sind die unten angebrachten Bildnisse der Familie Holzschuher, welche das Werk gestiftet hat.

1515—25. In diese Zeit fällt ein trefflich erhaltener Schnitzaltar mit ausgezeichneten Gemälden in der Dorfkirche zu Wasseralfingen unweit Ellwangen. Bei geschlossnen Flügeln erscheinen auf der Aussenseite die höchst anmuthenden Gestalten St. Margarethens und St. Katharinens von edelster freiester Haltung und von schönstem Linienfluss der Gewandung, nebst den lebensvollen Kraftgestalten St. Kristofs und St. Georgs. Auf den Innerflügeln sieht man links die 4 F. hohe treffliche Gestalt der heil. Anna (mit der Unterschrift: *anna ain mutter maria*); auf ihrem linken Arme sitzt Mädchen Maria, auf ihrem rechten aber das nackte Kristkind, welchem Marie eine Birne herüberreicht. Rechts die würdige und grossartige Gestalt des Täufers mit der Unterschrift: *sant Johannes der tauffer*). Auf der Rückseite des Altars zwei Engel in schöner graziöser Haltung, mit aufgeschürzter Gewandung, worin sich etwas Italisirendes kundgibt. Alles in diesen Heiligenbildern weist auf einen oberschwäbischen Meister hin, der zwar Anklänge an Zeitblom nicht fehlen lässt, aber in Auffassung und Malerei eine andre Richtung einschlägt. Der frische, flotte, freie, fast naturalistische aber doch durchaus gehaltene Geist, der aus dem Ganzen spricht, die fleissige Modellirung und Durchführung ins Einzelne, namentlich an Händen und Füssen, die ebenso freie und kühne als schöne und wahre Zeichnung, die runden starken Formen, die leichten edeln Bewegungen, die ausgezeichnete Gewandung, der hell und leis grauliche, zwar nicht kalte aber auch der eigentlichen Wärme ermangelnde Teint bei den Innerflügelfiguren, der derbkräftige Ton an den zwei männlichen, der kaltgelbliche an den weiblichen Aussengestalten, die ausgezeichnete Behandlung des Nackten, die tüchtige Technik bei minderer Tiefe des religiösen Geistes, welcher letztern die Minderglut der Farbe entspricht, — dies Alles lässt uns nur an die Werkstätte Martin Schaffners denken, zu dessen vorzüglichsten Arbeiten man das Wasseralfinger Werk fortan wol wird zu zählen haben.

1516 wurde, laut Meimanns Chronik, um Michaelis der Altarschrein in der Reinholdskapelle zu Danzig aufgestellt. In Beziehung auf dies wahrscheinlich aus Kalkar stammende Werk heisst es unter 1515 in den Rechnungsbüchern der Danziger Reinholdsbrüderschaft: „*hebbe ik gefen Bernt Tullen, dat he for de tafel utgefen heft* 100 *Mk.*“ Auf den äussersten Flügeltheilen sind der Täufer und St. Reinhold gemalt. Letzter hält ein Schwert in der Rechten und eine Hacke in der Linken, trägt Harnisch und Hermelinmantel, hat eine goldne Kette um den Hals und einen Federhut auf dem Kopfe. Zum Erstenmal aufgeschlagen zeigt der Schrein acht gemalte Vorstellungen aus dem Heilandsleben. Im Abendmahlsbilde steht im Fenster das Zeichen

womit der Meister wol sein Monogramm gegeben hat. Bei nochmaliger Oeffnung des Schreins zeigt das Innre ein vergoldetes Schnitzwerk von zehn Tafeln, worüber bereits S. 521 berichtet ist.

1516. Die Gemälde des Hochaltars im Freiburger Münster, das grösste bekannte Werk von Hans Baldung. Hauptbild: die reich und prächtig geschilderte Marienkrönung. Auf den Innseiten der Flügelthüren: die Verkündung (mit neuem fantastischen Motiv), die Heimsuchung (mit wundersüssem Ausdruck der hoffnungsvollen Jungfräulichkeit, während das Antlitz der betagten Elisabeth durch den matronalen Reiz stiller Mildigkeit anzieht), die Heilandsgeburt (ein sinnig schönes Nachtstück, wo der Neugeborne als der vorleuchtende Stern der Menschheit alles Licht ausspendet, das wie reinstes Mondenlicht sich über die Gruppe ergiesst, in welcher Maria und die fünf windelaufhebenden Engel von hoher Zartheit erscheinen) und die Familienflucht (wo der Zug an einer Dattelpalme vorübergeht, auf welcher holde Himmelskinder ihre Kletterlust üben, während eins der Englein sich vom äussersten Zweige auf das Maulthier schwingt, um dem an die Mutter geschmiegten

Knäbchen etliche Datteln zu reichen). Auf der Rückseite des Altars eine grosse Kreuzigung nach Dürerschem Vorbilde, mit dem Bildniss des Künstlers, vor welchem ein Knabe das Täflein mit dem Malerzeichen hält. Auf den Rückflügeln St. Georg und St. Lorenz, der Täufer und St. Hieronymus. Diese Bilder sind in der Anlage gewaltig, in der Ausführung übertrieben. Die Färbung kräftig, aber nicht harmonisch.

Aus der ansehnlichen Anzahl erhaltner Werke, welche das Datum 1516 tragen, heben sich noch hervor: ein kostbarer Altar in der Speyrischen Samml. zu Basel. Er besteht aus drei Stücken, deren jedes 4 F. 8 Z. Höhe bei 4 F. 6 Z. Breite misst. Zwei Stücke enthalten dem Rundwerk nahkommende, unbemalte Bildwerke aus Lindenholz, nämlich die Dreikönigsverehrung in dreizehn Figuren (auf der Rückseite die gemalte Gestalt des Erzengels Michael mit dem Werkdatum) und in vier Abtheilungen die Geburt, Beschneidung und Familie Kristi nebst dem Tode der 8000 Märtyrer. Diese in Zeichnung, Ausdruck und Gefält vortrefflichen, in der Ausführung bewundernswerthen Schnitzgebilde zählen zu dem Allerschönsten, was die Holzbildnerei dieser Zeit hervorgebracht hat. Das dritte Stück enthält als Gemälde die Heiligen Hieronymus und Kristof nebst den Bildnissen der Stifter, des Basler Patriziers Eberle von Reischach, gen. Grünenzweig, und seiner Frau aus der Züricher Familie Engelhard, sammt ihrem Wappen und dem Klosterwappen der Abtei Wettingen unweit Zürich, wo Beide begraben sind und dies Altarwerk sich auch vormals befunden hat. — In der öff. Samml. zu Basel das beidseitig bemalte „Schulmeisterschild" vom jungen Hans Holbein, mit ächten Lebensbildern, welche den Unterricht von Kindern und Lehrburschen schildern. — In den Uffizien zu Florenz, im Kab. der niederl. Schule, die mit Leimfarben gemalten Köpfe der Apostel „Filipp und Jakob" von Dürer. — Bei Hrn. Zanoli in Köln eine grosse wirkungvolle Schilderung der „heiligen Nacht" von unbekanntem Kölnermeister. Das Licht geht, in wolberechneter Abstufung, vom Kind auf die reiche, genrehaft lebendige Gruppe über, deren Mittelpunkt der liebliche, durch zartspielenden Lichtschimmer verklärte Kopf der heil. Jungfrau ist. — In der Pinakothek zu München das scharfknochige „Ebenbild Michel Wolgemuts" (auf grünem Grunde) von Dürer. — An einem Pfeiler im Hauptschiffe der Georgenkirche zu Nördlingen eine vorzügliche „Kreuzabnahme" von Schäuffelin. — In der Bessererkapelle des Münsters zu Ulm ein Bildniss des Ritters Ytel Besserer zu Rohr, gemalt von Martin Schaffner. — Auf dem Rathhause zu Wittenberg die Darstellung der zehn Gebote von Kranach. — Endlich Altorfers Hauptwerk: die Kreuzigung in der Augsburger Gallerie.

1516—18 thut sich durch zwei Altararbeiten ein der Augsburger Schule angehörender Meister kund, dessen Familienname Strigell war. Nach altschwäbischer Weise ward er nur mit seinen beiden Vornamen Klaus Wolf genannt, daher er sich auch nur mit diesen bezeichnete. Er war ein Schüler des alten Hans Holbein, wie der Niklas Kriegbauer oder Kriegbaum von Passau und Lukas Kromburger, welcher letzte aber zu Hans Burgkmair überging. Klaus Wolf blieb der Richtung Holbeins des Grossvaters getreu, wie Konservator Eigner zu Augsburg aus einem in seinem Besitze gewesenen Altärchen mit dem ganz ausgeschriebenen Meisternamen und dem Datum 1518 ersehen hat. Die volle Bezeichnung dieses Altärchens hat zur Entdeckung eines Hauptwerkes von Meister Strigell geführt, das die Jahrzahl 1516 trägt und dabei nur mit *C. W.* bezeichnet ist. Es ist ein sehr ausgezeichneter Altar, der sich im Besitze der Stadt Nürtingen befunden hat und 1841 als Gemeindegeschenk an den König nach Stuttgart gekommen ist. Durch Hrn. Eigner in Augsburg wiederhergestellt, bildet er jetzt das altdeutsche Glanzwerk im Stuttgarter Museum. Er besteht einfach aus einem Mittelbilde und einem beidseitig bemalten Flügelpaar. Die Haupttafel hat 5 F. Höhe bei 5 F. 3½ Z. Breite, jeder Flügel 5 F. 3 Z. Höhe bei 2 F. 5½ Z. Breite. Die Aussenseiten der Flügel sind jetzt von den Innseiten gelöst. Die eine derselben enthält die „Verkündung." Maria kniet rechts am Fenster und hat auf einem Stuhle vor sich ein aufgeschlagenes Gebetbuch. Wonnig erschreckt schlägt sie anmuthig die Augen nieder und den Mantel zusammen, indem Gabriel von links hereinschwebend mit segnend erhobner Rechten die Botschaft ausspricht. Ueber Marien schwebt die Geisttaube und durch das offene Fenster im Hintergrunde dringt aus goldenem Lichtquell ein Stral vom Gottvater. Ueber dem Fenster ist die Versündigung des ersten Paars als Beziehung habendes Schmuckbildchen angebracht. Das Aussenbild des andern Flügels enthält die „Heimsuchung." Die Scene spielt vor dem Hause im Freien; Elisabeth, den steinalten Zacharias hinter sich, kommt von links der gesegneten jungen Freundin, die mit einer Magd erscheint, entgegen. Felsen und Bäume bilden den Hintergrund. Beide Aussenbilder sind ohne Goldgrund; nur die scheibenförmigen Nimben sind vergoldet. Auf den Innerflügeln links die „Heilandsgeburt." Drei Knieengel halten in einem weissen Tuche das Kind, vor dem

Maria anbetend niedergesunken ist, wobei sich aber ihre Bethände vor dem Gefühl der sie durchdringenden Mutterlust lösen. St. Josef hinter ihr, neben Ochs und Esel, hat in der einen Hand eine brennende Kerze, die er mit der andern Hand schützt, was einen Lichteffekt gibt; er scheint den Hirten zu leuchten, die durch die offene Thür eintreten. In der Ferne die Geburtsverkündung an die Hirten auf dem Felde. Dies und die übrigen Innenbilder sind goldgrundig; die Nimben erscheinen als feine vom Kopf ausgehende Stralen. Auf dem zweiten Innerflügel ist die „Marienkrönung" geschildert. Die Verklärte, ganz von vorn gesehn, kniet zwischen dem Krone und Reichsapfel führenden Gottvater und dem jüngergestalteten zepterhaltenden Heiland, hinter welchem Engel mit Kithar und Violine aufspielen. Beide, der Vater und Sohn, sitzen auf einem Thron, in dessen Mitte zwei nackte Kindengel einen Teppich halten, vor dem die Taube des heil. Geistes schwebt. Die Mitteltafel endlich schildert die heil. Familie mit dem grossälterlichen Besuche im Freien. Auf einer Rasenbank sitzen Maria und Anna, zwischen welchen das nackte Kristkind, von der Mutter zärtlichst berührt, auf einem Mantelende steht. Freundlich greift das Knäbchen nach dem Apfel, den ihm die Grossmutter reicht, nachdem sie zum Gruse gar liebreich sein andres Händchen erfasst hat. Links steht Josef mit dem Hut in der Hand und dem Käpsel auf dem Kopfe; er hält über Arm ein Beil als Zeichen seiner Werkthätigkeit; rechts Joachim mit Stock und Rosenkranz. Zwischen Mann und Frau sieht man auf jeder Seite drei Engel, die einen singend, die andern anbetend. Ganz klein erscheint mit der Taube Gottvater in Wolken, woraus Engelköpfchen vorgucken. Im Vorgrunde spielen im Grase drei weisse Kaninchen, deren eins über einen Stein hockt, darauf die zwei den Meister bezeichnenden Buchstaben nebst der Jahreszahl stehen. — Eine treffliche Würdigung hat das Nürtinger Altarwerk durch Dr. Heinrich Merz erfahren. Derselbe schreibt: „Der Geist, in welchem diese Bilder entstanden sind, ist der der alten kirchlich-religiösen Kunst mit symmetrischer Anordnung, die aber geistvoll belebt ist, sowie die religiöse Feierlichkeit der Darstellung von inniger Gemüthlichkeit des Ausdrucks durchdrungen ist. Daher erscheint die ganze Darstellweise sehr natürlich, als schildere sie wirkliche Vorgänge, und die Motive sind lebendig, obschon nicht von überraschender Feinheit, so etwa die kindliche Ungeschicklichkeit, mit welcher der Kristknabe von der Grossmutter den Apfel annimmt, die verlegene Bescheidenheit Josefs, die Chorschülerernsthaftigkeit der singenden Engel etc. Die Formen sind ideal, vom Meister voraus empfunden und gedacht, aber mit Hilfe der Natur individualisirt, besonders bei den ältern Männerköpfen; für Maria hat er mädchenhafte Anmuth und unschuldvolle Schönheit als gestaltende Kraft im Sinn und trifft glücklich sein Ziel; in den Händen ist er nicht ganz fest in der Zeichnung. Die Verhältnisse sind natürlich, ohne auffallende Ausnahmen; nur bei den Engeln misslingen sie ihm, wie denn auch die Profile derselben schwach sind. In der Anordnung der Gewänder folgt der Meister dem Typus der alten Schule, obschon einzelne Freiheiten auf die Zeit des Bildes hinweisen, z. B. bei Elisabeth in der Heimsuchung ein frackartig aufgeschürztes Kleid, bei Maria ein Mantelende über dem Oberschenkel, aber die Massen bleiben gross; in den Brüchen herrscht viel Mannichfaltigkeit und Eckigkeit, allein der Meister versteht doch noch vollkommen die langen der Gestalt und Bewegung entsprechenden Faltenzüge, wie z. B. in der Krönung Mariä. Auch in der Tracht ist er im Allgemeinen von freiem Geschmack und nur an einzelnen Stellen verräth ihn der oberdeutsche Accent bei einem gemusterten Kleid oder einer weissen Haube; doch fehlen auch Anklänge an florentinische ältere Werke nicht und Joachim mit seiner Kopfbedeckung, die in einem langen schmalen Sack über die Schultern herabhängt, erinnert an gewisse Gestalten in Ghirlandajo's Bildern. Eine besondere Eigenheit sind bei den Engeln die erhobenen geschwungenen Flügel mit Pfauenfedern und die Verweigerung der Heiligenscheine. Die Färbung ist ganz gesättigt und von tiefem ernsten Ton mit wahrer, warmer Karnation; vorherrschende Farben sind Rothbraun und Bräunlichroth, auch Blaugrün mit Goldstoff, alle sehr tief und kräftig, aber klar, mit überwiegenden Lokalfarben ohne kalte Mitteltöne. Der Farbenauftrag ist wie gegossen; bei den in schönen Massen geordneten und leicht gezeichneten Haaren sind die Lichter sehr fein aufgesetzt. Das ganze Werk ist mit grosser Konsequenz durchgebildet und in Einheit vollendet; nur sind die äussern Flügel etwas leichter behandelt und darum vielleicht die Schattentheile darauf durchsichtiger, namentlich im Fleische." — Da die Vortrefflichkeit des Meisters Klaus Wolf (Wolfgang Strigell) auf eine grosse Thätigkeit schliessen lässt, so darf man auch noch weitern Werken seiner Hand entgegensehn, die vornehmlich in der Richtung von Augsburg nach Memmingen und nach dem würtembergischen Oberlande anzutreffen sein dürften.

1516—50. Wirkenszeit des Malers, Kupferstechers und Holzschneiders Erhard

Schön, dessen Geburt ins J. 1485 fällt. Derselbe war, wie er selbst in seiner Proportionslehre angibt, aus Nürnberg gebürtig. Seit 1516 arbeitete er daselbst ganz in der Dürerschen Weise. Seine Hauptthätigkeit hat dem Holzschnitt gegolten, wofür er anfangs mit Hans Springinklee in Verbindung stand. Eine Arbeit Beider sind die Illustrationen des „Seelengärtchens", das 1516 auf Kobergers Kosten erschien. Von Gemälden Erhard Schöns wüssten wir nur das fleissig ausgeführte Bild der „Dreifaltigkeit in einem Rosenkranze" zu nennen, das in St. Gangolf zu Bamberg den Blick auf sich zieht.

1517 scheint das Sterbejahr Barthel Zeitbloms zu sein. Dieser treffliche Ulmer Meister war gegen Mitte des 15. Jahrh. geboren, verheirathete sich 1483 mit einer Tochter Hans Schuleins und wirkte von da an ununterbrochen zu Ulm. In den Steuerbüchern dieser Reichsstadt kommt er zuerst im J. 1484 vor, im Verzeichniss der Malerbrüderschaft bei den Wengen zwischen 1490 bis 1498, im Bürgerverzeichniss in den Jahren 1504, 1516 und 17. Von seinem Hause spricht ein Stiftungsbrief von 1501. Da wir über Zeitbloms datirte Werke bereits unter 1468, 1473, 1488, 1496, 1497 und 1504 Bericht gegeben, so bleibt uns hier nur eine kleine Nachlese undatirter übrig. Drei weibliche Heilige aus der fürstlich Wallersteinschen Samml., wovon zwei (St. Margaretha und St. Ursula, auf Goldgrund) sich jetzt unter Nr. 58 und 65 in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden. Sodann die vortrefflichen vier Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche Scenen aus dem Leben des heil. Bischofs Valentin vorstellen und dem Augsburger Karmeliterkloster entstammen. In der würdigen Gestalt des Heiligen will man das Bildniss des Bischofs von Augsburg erkennen, der mit Zeitblom in freundschaftlichem Verhältniss gestanden haben soll. Die Figuren dieser Legendenstücke sind dreiviertellebensgross; an die Stelle des Goldgrundes ist hier eine ziemlich einfache Landschaft mit sehr lichtem Horizonte getreten; auch ist hier das architektonische Beiwerk nicht mehr gothisch, was alles beweist, dass diese Valentinsbilder in Zeitbloms späteste Jahre fallen. Passavant fasst sein Urtel über den ausgezeichneten Ulmer in Folgendem zusammen. „Zeitblom ist als ein unmittelbarer Nachfolger von Martin Schongauer und Friedrich Herlin zu betrachten, der zwar ersterem im Reichthum der Fantasie nachsteht, aber den andern, obgleich in einer sehr schlichten Weise, hierin übertrifft; im Schmelz und in der Harmonie der Färbung hat er, zum wenigsten in seinen spätern Werken, sich über Beide erhoben; besonders wusste er durch ein tiefes Violett neben entgegengesetzten, leuchtenden Farben, wie ein frisches Grün, ein warmes Braun oder schillerndes Gelb, einen eigenthümlichen Reiz zu erzielen. Seine Fleischtöne sind warm und gehen in den Schatten ins tief Bräunliche in seiner mittlern Zeit, werden aber kühler und feiner in seinen spätern Werken, die überhaupt die vorzüglichsten sind. Den Faltenwurf hielt er in gestreckten Linien einfach und grossartig. In der Darstellung schlechter Karaktere fällt er nach der Richtung seiner Zeit und Kunst in Deutschland ins Gemeine; dagegen sind alle seine Heiligen von edler Bildung, in denen sich eine milde Würde voll warmen Lebens ausspricht. Seine Köpfe und Hände sind besser als seine Füsse, das Nackte überhaupt etwas mager gezeichnet; die Bewegungen dagegen sind natürlich und nicht eckig wie oft bei frühern Meistern."

1517 *ward*, laut der Meimannschen Chronik von Danzig, *am Montag nach Pauli Bekehrung* (25. Juni) *die schöne neue Tafel auf das hohe Altar in der Pfarrkirche überantwortet und gewähret von Meister Michael, und ward Messe gesungen von der Himmelfahrt Mariä. Die blinden* (festen) *Flügel wurden hernach gemacht.* Vor seiner Verstümmlung bestand dieser prachtvolle Hauptaltar der Danziger Marienkirche aus einer Predella, einem zweimal zu öffnenden Schreine mit nebenan stehenden Flügeln, und darüber aus reichgothischem Zierwerke mit Standbildern der Apostel und der heil. Jungfrau, ob welcher sich in pyramidalischer Spitze der himmelfahrende Heiland befand. Die geschnitzten wie die gemalten Tafeln dieses umfangreichen, zum Theil wiederhergestellten Altaraufsatzes verrathen einen gewandten Meister in der Art der Kunstübung, wie sie damals unter Dürer und Burgkmair gehandhabt wurde; doch zeigt derselbe nur eine beschränkte Erfindungsgabe, indem die Darstellungen grösstentheils den Dürerschen Holzschnittfolgen der Leidensgeschichte und des Marienlebens entnommen sind. Jener „Meister Michael", den die Meimannsche Notiz als den Werkschöpfer angibt, war der Augsburger Michael Schwarz, der sich schon 1510 in Danzig befand. Im J. 1511 schloss er mit den Kirchvätern von St. Marien einen Vertrag, worin er sich verpflichtete, den hohen Altar für 2886 Mark zu beschaffen; für diese Summe sollte er alle Farben, Gold, Arbeit und Zubehör liefern, auch den Altar, wenn er fertig, ohne Schaden aufrichten; nur das Eisen ward ihm zugegeben. Schon 1512 aber wurde auf Meister Michaels Antrag die Vertragssumme auf 3386 Mark erhöht. Auch bei dieser Summe verblieb

es nicht, denn ein Kirchvater klagt in seinem Register: *die neue Tafel auf dem hohen Altar hat gekostet* 7000 *Mk. und mehr, was nicht geschrieben war.* Ja dies Mehr, was nicht aus dem Kirchenkasten, sondern von den wol einzelne Altartheile stiftenden Gewerken und Brüderschaften der Stadt bezahlt worden sein mag, belief sich beinah wieder auf siebentausend Mark, denn eine alte Handschrift gibt die ganze Kostensumme auf 13,550 Mark 14 Schillinge an. Abgesehn von der Enormität der Kosten (welche den Spottvers hervorrief: *Meister Michael hat sich reich gestolen, daher er nu nich mehr darf molen!*) war man mit den Leistungen und der Person des Meisters so zufrieden, dass 1518 die Reinholdsbrüder (eine Gesellschaft der Vornehmsten der Stadt) ihn in ihre Verbindung aufnahmen.

Im J. 1517 erhielt Ambrosius Holbein das Bürgerrecht zu Basel. — In dems. Jahre bewandmalte dessen Bruder Hans Holbein der Jüngste, damals neunzehn Jahre alt, das Innere und Aeussere des Hauses Jakobs von Hartenstein, Schultheissen zu Luzern. Er stellte da die Schutzheiligen des Hauses, den Jugendbrunnen, Jagden und Kämpfe dar; aussen malte er unten einen Fries mit Kindern im Waffenspiele, zwischen den Fenstern die Thaten alter Helden, darüber einen Fries mit dem Triumfzuge nach Mantegna's Composition, endlich ganz oben mehre römische Geschichtscenen. Von allen diesen Herrlichkeiten ist keine Spur mehr übrig.

1517. Vier ehedem als Altarflügel gedient habende Tafeln mit dramatischen Darstellungen aus der Antoniuslegende, von Martin Schaffner, im badischen Lustschlosse Kirchberg. Ueber diese ausgezeichneten Bilder s. Näheres im Art. *Eremitenbilder.* — Eine „Ausstellung Kristi" von Hans Schäuffelin in der Burggall. zu Nürnberg. Dies grosse Bild ist von vortrefflicher Anordnung. Oben auf einer Gallerie erscheint Kristus edeln und sanften Ausdrucks; Pilatus in schmerzlicher Bewegung zeigt ihn dem Volke. Unten gemeine hohnschreiende Juden, welche einen sehr entschiedenen Gegensatz zu der ohnmächtigen von den heil. Frauen umringten Maria bilden. Antikes Kostüm hat hier der Maler mit der Tracht seiner Zeit gemischt. Das Ganze ist in Leimfarben ungemein leicht und frei auf eine Leinwand hinschraffirt, sodass es fast das Ansehen einer sehr hell gehaltnen illuminirten Zeichnung hat. — Eine „Kreuzigung" mit Schäuffelins Monogramm, mehr durch die für ihn sehr warme Farbe als durch die nur mässig ausgebildeten Köpfe ausgezeichnet, in der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br. — „König David und Bathseba" (auf der Rückseite die Todesumarmung einer Jungfrau) und eine „Lukrezia", zwei sogen. Oelbilder von Niklas Manuel, eigentlich nur zwei Zeichnungen mit weissen und schwarzen Linien auf rothem Grunde, in der öff. Samml. zu Basel.

1517—33. In diese Zeit fällt das im Antiquarium des Stiftes Herzogenburg befindliche Bild der Muttergottes, zu deren Füssen St. Bernhard liegt, mit Barbara und Johannes daneben. Unten kniet Bernhard v. Nussdorf, der Bildstifter, der in jenen Jahren Probst war.

1518 malte Dürer nach Pirkheimers Angabe den „Triumfwagen des Kaisers Max" im Rittersaale des Nürnberger Rathhauses. (Leider hat dies grosse Gemälde durch die Weyersche Uebermalung viel von der Ursprünglichkeit eingebüsst.) — In dems. J. ging Dürer nach Augsburg, als eben die Reichsversammlung dort tagte. Er zeichnete daselbst in sein Skizzenbuch den Kurfürsten Joachim (gen. Nestor) von Brandenburg und dessen Sohn, den damals erst dreizehnjährigen Joachim, der sich später als Kurfürst den Beinamen Hektor erwarb; den Pfalzgrafen Friedrich von Baiern, Bruder des Kurfürsten Ludwig V. von der Pfalz; den Fürsten Wolfgang von Anhalt; den geistlichen Kurfürsten Albrecht von Mainz, Bruder des Joachim Nestor v. Brandenburg; den Ritter Ulrich von Hutten; den Bischof von Trient, Bernhard v. Gless; den Bischof von Brandenburg; den Administrator des Bisthums Regensburg, Pfalzgrafen Johann; den Abt von St. Paul im Lauental, Ulrich Pfinzing; den Abt von Kloster Hailsbronn, Johann Wenck, und den Probst zu St. Sebald und St. Viktor, Melchior Pfinzing. Diese Bildnisszeichnungen, worunter Hutten und Kurfürst Albrecht zweimal vorkommen, befindet sich jetzt in der kön. Samml. der Handzeichnungen zu Berlin. (Das 1847 erschienene 1. Heft von „Handzeichnungen berühmter Meister aus der Samml. der kön. Museen Berlins" bringt in treuen, mittels der Hüserschen Erfindung bewirkten Abbildungen sechs jener Dürerschen Porträtzeichnungen, laut den Unterschriften: *Margraff Jochaim Churfürst; Margraff Jochaim Sohn; Friderich von Bayern, Pfaltzgraff; Der von Anhaldt; Ulrich von Hutten; Melchior Pfintzing.*)

Ins J. 1518 setzt Dr. Waagen die zwei in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters befindlichen Altarflügel von H. Holbein dem Jüngsten, welche zu den Ausgezeichnetsten gehören, was wir noch von diesem grossen Meister besitzen. Sie schildern die Kindanbetung durch die Hirten und durch die Morgenländer. Das Bild

der anbetenden Hirten, wo das Hauptlicht vom Kinde ausgeht, beweist, welch tiefes Studium der junge Holbein bereits von der Wirkung des Lichtes gemacht hatte, denn es überrascht uns hier das vollkommenste Effektstück, das aus jener Zeit von deutscher Kunst bekannt ist. Dabei zeigen die Köpfe, zumal der fünf Engel, in ungewöhnlichem Maase das Schönheitsgefühl, wodurch sich Holbein vor allen andern Realisten seiner Zeit so vortheilhaft auszeichnet. Doch werden diese an Feinheit noch von dem Marienkopfe auf dem Bilde der anbetenden Könige übertroffen. Dies Bild ist auch als Composition im edelsten Geschichtstyle ein Meisterstück. Höchst lebendig ist der zum Stern emporblickende Diener des Mohrenfürsten. Dasselbe gilt von den Bildnissen der zu Holbeins Zeit in Basel ansässigen Familie Oberriedt, welche dies Flügelwerk bestellt und auch später ins Freiburger Münster gestiftet hat. Auf dem ersten Flügel sieht man den Familienvater mit seiner Frau und vier Knaben, auf dem andern eine Frau und vier Mädchen. Im Wesentlichen ist das Werk noch wolerhalten.*) Die den Dr. Waagen bewegenden Gründe, es 1518 anzusetzen, beziehen sich auf die Auffassung der Bildnisse, welche minder frei ist als die des Basler Amerbachporträts von 1519, und auf den gelblichen, für die Frühwerke Holbeins eigenthümlichen Lokalton des Fleisches, das hier noch in den entschieden bräunlichen Ton, worin der Amerbach gehalten ist, hineinspielt.

1518. Die den Schnitzaltar im Dome zu Brandenburg deckenden Thüren. Auf der einen ist Maria Magdalena und der heil. Benedikt, auf der andern St. Ursula und St. Bernhard vortrefflich auf Goldgrund gemalt. Die Rückseiten mit Gregor und Ambrosius, Hieronymus und Augustin, sind von minderem Werthe. Die Gestalten ziehen durch ihre feierliche Grossartigkeit an, erscheinen edelstylig in der Zeichnung und leicht und geistreich in der malerischen Behandlung. Einige der mit meisterlicher Sicherheit modellirten Köpfe tragen das Seelengepräg eines tiefgemüthlichen Ernstes, andre lassen mehr jenen Hauch eigenthümlich weicher Milde wahrnehmen, der den vorzüglichsten Leistungen des germanischen Styles eigen zu sein pflegt. Man kann dabei kaum an einen andern Meister denken als an den Aschaffenburger Matthäus Grunewald, der notorisch in seiner letzten Zeit im nördlichen Deutschland thätig war, wohin ihn Aufträge und Empfehlungen des Mainzer Kurfürsten Albrecht v. Brandenburg geführt hatten.

Aus dems. Jahre: ein von den Kriegsknechten verspotteter Kristus in der Nikolaikirche zu Berlin. — Kindanbetung der Könige in der Spitalkirche zu Koblenz, ein Bild mit fast lebensgrossen, sehr individualisirten Gestalten, etwas handwerklich in der Ausführung und von einem durch Lukas von Leyden und Quintin Messys beeinflussten rheinischen Meister. — Der mit *L. K.* bezeichnete Altar in der Salvatorkirche zu Nördlingen, höchst wahrscheinlich ein Werk des Ulmers Lukas Knechtelmann. — Eine Familie Kristi im Geschmacke des Altdorfer, aber formloser, in der Gall. zu Pommersfelden. Dies Bild mag nur wegen der Bezeichnung *H. D.*, die auf *Hans Dürer* (den Bruder des grossen Dürer) hinweist, in Bemerkung kommen. In der gräflichen Gall. wird traditionell *Hans Daig* genannt, ein Künstler, über den wir keinerlei Kunde haben.

Endlich wird noch dem J. 1518 das treffliche Altarwerk zu Zwickau angehören, das für den Kunigundenaltar der Marienk. gemalt war, aber seit 1534 in die Katharinenk. versetzt ist. Das Hauptbild schildert die „Fusswaschung Kristi"; die Innerflügel enthalten die Apostel Bartholomäus und Jakobus den Aeltern nebst den Werkstiftern; die Aussenflügel zeigen Kaiser Heinrich den Frommen mit seiner Kunigunde und die von geringerer Hand ausgeführten Darstellungen des Heilands am Oelberge und am Kreuze. Im Halbkreis über der Haupttafel sieht man den im Grabe stehenden Kristus von einem Geistlichen und einem Laien verehrt, auf der Altarstaffel von geringerer Hand die anbetenden Könige. Zeichnung und Karakteristik, Färbung und Behandlung verrathen einen schätzbaren Meister aus der nürnbergischen Schule, der nach der ganzen Art der edeln Gestalten und schönen Köpfe der Heiligen kein Andrer als Hans v. Kulmbach sein wird. (Schmidts *Chronica Cygnea* gibt sehr irrig den Kranach an.)

1519 starb hochbetagt zu Nürnberg der berühmte Vormeister Dürers, Michel Wolgemut. Seine Geburt wird ins J. 1434 gesetzt, doch will uns Niemand seinen

*) Das Nachtstück der Geburt muss indess viel durch Purgantenhand verloren haben, da Hr. v. Quandt in einer Reiseschrift folgende Bemerkung macht: „Püttmann stellt dies Gemälde denen nach, welche sich von diesem Künstler in Basel befinden; man muss es aber vor 1820 gesehn haben, wo ich einen Künstler im Münster antraf, der damit beschäftigt war, dies bewunderungswürdige Gemälde mit Schmalte abzuscheuern. Meine Warnung nahm der Maler sehr übel. 1840 sah ich das Gemälde wieder, allein ich würde es kaum für ein Werk Holbeins erkannt haben, wenn ich mich nicht seiner frühern Schönheit erinnert hätte."

Geburtsort nennen. Die erste urkundliche Nennung seines Namens geschieht unter J. 1473 im Bürgerverzeichnisse des Nürnberger Sebaldviertels. Ein Nürnberger Kind war Wolgemut schwerlich; dagegen zeugt schon stark genug seine von der vor ihm in Nürnberg herrschend gewesnen Kunstart grundverschiedene Malkunst. Seine von gestrenger Zeichnung und scharfer Karakteristik ausgehende Kunstreform machte Nürnberg in der germanischen Endzeit zum namhaftesten Mittelpunkt deutscher Kunstbestrebungen; sie fand den fruchtbarsten Boden in der grossen Schule, die sich um ihn versammelte und aus der sich Albrecht Dürer auf den Schultern des Altmeisters am Höchsten erhob. (Zeitgenossene Nürnberger, welche durch Wolgemut und seine Schule ganz verdunkelt wurden, waren: *Jakob Walch* [1436—1500, beliebter Bildnissmaler und erster Lehrer Hans Wagners von Kulmbach], *Hans Traut* [der um 1486 den Kreuzgang der Augustiner malte, worin er die Ebenbilder vieler ehrsamer Herren anbrachte, und der dann 1488 erblindete], *Hans Bäuerlein* [der 1489 bis 1500 arbeitete und 1493 im untern Kreuzgange des Predigerklosters ein Schächerbild in Oel auf die Wand malte, wo er sich selbst unter den Juden abbildete], *Sebald Baumhauer* [von dessen Thätigkeit 1499—1517 gemeldet und von dessen Hand ein Leidenskristus von 1513 in der Sakristei der Predigerkirche genannt wird], *Wolfgang Traut* [Hermann Vischers Jugend- und Todesgenosse, welcher 1502 die Altartafel im „Kapellein bei St. Laurenzen" malte], *Hans Graf d. J.* [der 1514 das Schauamt des Rathhaus genüber bewandmalte] und Andre mehr.)

1510. In der Gallerie zu Augsburg ein Flügelwerk von Hans Burgkmair. Immitten die „Kreuzigung", zu den Seiten Lazarus und Martha; aussen Kaiser Heinrich der Fromme und St. Georg. — In der öff. Samml. zu Basel das berühmte Bildniss des Bonifacius Amerbach von H. Holbein d. J. (Ein zweites Exemplar mit demselben Datum, im Karlsruher Museum, kommt zwar jenem an Feinheit nicht gleich, ist aber ebenfalls ein durch die lebendige Auffassung und die warmbräunliche Farbe ausgezeichnetes Bild.) — In der Stiftssammlung zu St. Florian im österr. Traunkreise eine „Kreuzfindung." — In der Campeschen Sammlung zu Nürnberg zwei Flügel einer kleinen Hausorgel mit zwei das „Gloria in excelsis" singenden Engeln, von Hans v. Kulmbach. — In der Staatsgall. zu Wien das Bildniss des Kaisers Max mit einem Granatapfel, von Dürer.

Um 1520 blühte Meister Konrad Merkel zu Ulm, der mit Dürer befreundet war, wie man aus einem Briefe in den von Friedrich Campe herausgegebenen Dürerschen Reliquien ersieht. Werke von ihm kennt man nicht. Sein Bildniss ist in einer Zeichnung von Dürer vorhanden, die sich unter den Blättern aus dessen Reisemappen in der Hellerschen Samml. zu Bamberg vorfindet.

Einem „Namen ohne Werke" lassen wir gleichzeitige „Werke ohne Namen" folgen. Eins der Vorzüglichsten unter den anonymen Werken aus dieser Zeit ist der Marientod in der Pinakothek zu München, welches Bild einem flandernden Kölner angehört, den man jetzt infolge früherer Nothtaufe als den Pseudo-Schoreel zu bezeichnen pflegt. Wir sehen in einem niederländischen, in gutem Helldunkel gehaltenen Zimmer die Apostel um das Bett der Sterbenden versammelt, in deren Antlitze sich die Vorempfindung ewiger Seligkeit ausspricht. Die Gestalten sind etwas kapriziös und erscheinen zum Theil mehr äusserlich beschäftigt als innerlich berührt, doch sind sie hie und da von schönem Ausdruck. Die Gewandung etwas schwer und manierirt, die Färbung leuchtend. Auf den Seitenbildern Heilige mit der Stifterfamilie; hier sehr würdige Anordnung und liebreizende Weibsköpfe. — Ein ähnliches, aber kleineres Bild der sterbenden Maria im Museum zu Köln, und von derselben Hand eine Dreikönigsverehrung mit Katharina und Barbara auf den Flügeln unter Nr. 578 im Museum zu Berlin. — Dem Marientodmeister zeigt sich in einigen Stücken verwandt ein andrer Kölner, von dem man ein Altärchen in der Grennerschen Samml. zu Regensburg vorfindet. Immitten enthält es die Muttergottes in Gesellschaft zweier Engel mit Geige und Laute, auf den Flügeln die h. Katharina und die h. Barbara. Der Meister gemahnt in manchen Theilen an Gossaert (Mabuse), ist aber in Formen und Ausdruck edler und reiner.

Um 1520. In der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Breisgau Bilder von Barthel Behaim: die Heiligen Krispinian, Agnes, Paulus, Katharina und Krispin. Sie sind noch auf Goldgrund in der Dürerschen Kunstweise gemalt und zeigen eine für diesen Dürerschüler ungewöhnlich feine Durchführung. Vordem befanden sich diese Bilder in der Herrschaft Zimmern; wahrscheinlich sind sie, da der Künstler mit einem Grafen Zimmern in Italien war, für diese Familie gemalt worden. — Hier wählen wir zugleich drei Gemälde der Abelschen Samml. zu Stuttgart mitverwähnt, worin sich Barthel Behaim ebenfalls noch in seiner deutschen, ihm vor der italischen Reise eigenen Kunstweise zeigt. Das eine Bild schildert die Dreifaltigkeit in Heiligen-

umgebung (mit der Schwarzwälder Familie Bubenhofen im Vorgrunde). Hier erinnert das Rundliche und Starkausgeladne der Gesichtsformen an Hans Baldung; übrigens zeigt das Werk die der fränkischen Schule eigenthümliche Behandlungsweise in sehr einseitiger Ausbildung, da die Lokalfarben wenig mehr als angestrichen und darauf die Formen gezeichnet sind. Die andern Bilder betreffen die Grablegung und Auferstehung; diese sind mehr in der Weise der Kreuztragung, die man unter Nr. 103 in der Nürnberger Moritzkapelle findet, und des Kristus am Oelberge, den man unter Nr. 631 im Berliner Museum trifft.

1520 wird Hans Holbein d. J. zum Erstenmal im Zunftbuche der Basler Künstler genannt. — In dems. Jahre reiste Dürer in die Niederlande. Die Maria im Pelzmantel mit dem nackten Kind auf dem Schoose, die man in der Staatsgallerie zu Wien trifft, gibt sich deutlich als eine Frucht dieser Reise zu erkennen.

1520. Die Saulusbekehrung und mehre Altarflügel im Dom zu Naumburg. — Ein Stück Weltgericht von Stocker d. J. zu Oberstadion bei Ehingen.

1520 — 26. Das berühmte Holbeinsche Passionswerk in der öff. Samml. zu Basel. Es ist eine oben in Bogenform abschliessende Tafel, welche acht sehr

ungleich gearbeitete Bildchen enthält, deren Edelstes und Ergreifendstes die Grablegung ist, die im Hauptmotiv der Borghesischen des Raffael gleicht.

1520—30. In der Hirscherschen Sammlung zu Freiburg im Br. zwei Bilder eines unbekannten, aber sehr schätzbaren oberdeutschen Meisters. Das eine schildert den letzten Moment vor der Kreuzigung, die „Entkleidung Kristi", wobei Maria das Lendentuch hält. Dies Bild ist ebenso eigenthümlich und schön gedacht als meisterlich gemalt, was auch von dem Gegenstücke, dem „Gekreuzigten mit Maria und Johannes", gilt. Beseelung und Geschmack sind dem *Holbein* eng verwandt, Farbenstimmung und Modellirung erinnern mehr an *Hans Baldung*. — In der Schlosskapelle zu Baldern im Ries eine Tafel von 3½ F. Höhe bei 3 F. Breite, darstellend die „Maria im Kindbette." Das Kind wird von drei Frauen im Vorgrunde gewaschen, wo links ein schönes schlankes Weibsbild mit der Schlüsseltasche am langen Gewande einen Wasserkrug zu dem Badewännchen herbeibringt. Am Bette kniet Eine, während eine Andre der Mutter was zu essen gibt; hinten im Zimmer sieht man durch einen Vorhang den Josef mit der Brille in der Hand über einem Buche eingeschlafen. Oben Wolken und goldnes Gezweig. — Zu Köln eine „Marie am Springbrunnen", die sich in der Fochemschen Samml. befunden hat. Dies lebenswarme duftigzarte Bild (15 Zoll hoch, 12 Zoll breit) s. im Abbild auf S. 609.

Ins J. 1521 fällt ein merkwürdiges Werk von Martin Schaffner: die für die Familie Huntfuss beschafften Malereien des Schnitzaltars, der aus der vormaligen Barfüsserkirche zu Ulm in dasigen Münsterchor versetzt ist. Die Innseiten der Flügel schildern die Familien des Alfäus und Zebedäus in architektonischer Umgebung mit schönen landschaftlichen Ausblicken im Hintergrunde. Auf den Aussenseiten St. Erhard, Johannes der Täufer, St. Diepold und die h. Barbara. Auf der Staffel das Abendmahl. In diesen Bildern zeigt sich sowol die idealistische Richtung des Meisters, wie sie sich in den vier Marienbildern der Münchner Pinakothek so entschieden ausspricht, als die naturalistische, wovon die anbetenden Könige in der Nürnberger Moritzkapelle ein Beispiel bieten. Erster Richtung gehören auf den Ulmer Bildern die Heiligen und einige Kinder an, während in die andre die bildnissartigen Mütter einschlagen.

In dasselbe Jahr fallen zwei sehr namhafte Werke Schäuffelins, die sich beide in der Georgenkirche zu Nördlingen befinden. 1) Der Zieglersche Altar mit der Kreuzabnahme, die sich durch schöne leuchtende Farbengebung auszeichnet. Auf den Flügeln die schönköpfigen Gestalten des Königs David und des Apostels Paulus, die wol das Kampfheldenthum des alten und neuen Bundes versinnbilden sollen. Auf der Rückseite des Altars die h. Elisabeth, welche einem Armen Labung in die Schale einschenkt, und die h. Barbara. Letztere und der Arme sind wunderschöne Gestalten. 2) Ein Pfeilerbild im Hauptschiffe, mit der Schilderung des „Heilandsbesuchs bei Martha und Maria." Die Köpfchen sehr schön, die Figuren im Ganzen etwas kurz gerathen.

Aus gleichem Jahre: in der öff. Samml. zu Basel der von Holbein in seinem 23. Lebensjahre gemalte „Kristusleichnam." Diese lebensgrosse, fast völlig nackte Figur ist von schrecklicher Wahrheit und als grosses Zeugniss für Holbeins Naturstudien höchst merkwürdig. — In der Klosterkirche zu Berlin die als Denkmal eines Klaus v. Bach (Grosskomthurs des deutschen Ordens in Preussen) dienende Bildtafel, darstellend den Heiland wie er eine Unterricht Suchende belehrt, mit vielen den Lehrer verehrenden Personen. — In der Gallerie zu Dresden ein männliches Brustbild von Dürer. (Nr. 524.) — In der Steffanskirche zu Eggenburg in Unterösterreich die trefflich gemalten Flügel des herrlichen Schnitzaltars. — Auf dem Gottesacker zu Innsbruck Gemälde der Kreuzigung und Himmelfahrt Kristi an der Lewpoldischen Grabstätte. — In der Stiftssammlung zu Klosterneuburg ein Gemälde mit der Geschichte der Herodias, bezeichnet *N. K.*, welche Chiffre den Niklas Kriegbauer oder Kriegbaum aus Passau besagen könnte. — Im Rittersaale des Rathhauses zu Nürnberg Gemälde und Wappen auf Glas vom Älter Hirschvogel.

1522. Im Museum zu Berlin, unter Nr. 623, die Steinigung Steffans vor einem säulengeschmückten Bogen; rechts, durch ein Gebäude von dieser Scene getrennt, Paulus mit dem Mantel des Gesteinigten und ein andrer Jude. Bezeichnet mit dem Meisterzeichen Hans Baldungs. — In der Grennerschen Samml. zu Regensburg das schöne Bildniss der Barbara Blomberg, von Altorfer. — Im neuen Schlosse zu Sigmaringen ein werthvolles *Brustbild Melanchthons* in ¾ Lebensgrösse, von Kranachs Hand.

Um 1523 blühte der namhafte Glasmaler Martin Grünaberger (Krinaberger) zu Nürnberg.

1523. In der Pfarrkirche zu Dortmund zwei Flügelbilder von einem sonst nicht weiter bekannten Kölner Hildegard, darstellend die heil. Sippschaft, die Heilandsgeburt und den Stammbaum Mariens. — Im Städelschen Museum zu Frankfurt der Dulder Hiob, den seine Frau mit Wasser begiesst und dessen Haus in der Ferne in Flammen aufgeht, Aussenbild eines Flügelwerks von Dürer, wovon sich das Gegenstück mit zwei Spielleuten im Walrafianum zu Köln befindet. Die abgesägten Innerflügel, mit der Boisserée'schen Samml. in die Pinakothek zu München gekommen, enthalten die heiligen Väter Joachim und Josef, den Priester Simeon und den armen Lazarus (kl. Fig. auf Goldgrund). — In St. Lorenz zu Nürnberg die schönen Flügel des Annenaltars mit den Heiligen Eubin und Sigismud, Vital und Dionys, von Hans v. Kulmbach. — In der Samml. zu Longfordcastle das früheste *Bildniss des Erasmus v. Roterdam*, das uns von Holbeins Hand bekannt ist. Es stellt ihn nicht schreibend dar, wie die spätern ihn zeigen.

Kurz vor 1524 wird Dürer jene Kaiserbilder (Karl den Grossen und Siegmund) vollendet haben, von welchen bereits auf S. 598 gesprochen worden. Seit 1424 waren die Reichskleinodien und Reichsheiligthümer durch Kaiser Siegmund der Stadt Nürnberg zur Verwahrung anvertraut worden. Hier wurden sie ein ganzes Jahrhundert hindurch alljährlich einmal durch Priesterhand auf einer Bühne am Markte dem von nah und fern herbeiströmenden Volke gezeigt. Wahrscheinlich liess nun der Nürnberger Rath für das 1524 eintretende Jubiläum der Uebergabe der Reichskostbarkeiten jene Kaiserbildnisse zur Verherrlichung des Festes malen.

1524 vollendete der Nürnberger Kleinmaler Niklas Glockenton für den Erzbischof von Mainz ein prachtvolles Messbuch, wofür er die bedeutende Summe von 500 rhein. Gulden empfing. Dies Missale befindet sich jetzt auf der Bibliothek zu Aschaffenburg und gehört durch seine malerische Ausschmückung zu den allerreichsten Denkmalen dieser Art. Ausser dem Ränderschmuck des Kalenders und den 116 Initialbildern enthält es 23 grosse Miniaturen von meist 11 Zoll Höhe bei 8 Zoll Breite, unter diesen eine sehr reiche „Kirchweih", eine noch reichere und schönere „Fronleichnamsprozession" und ein eyckisch schönes „Messbild."

1524. Im Museum zu Frankfurt ein ausgezeichnetes Altarwerk von der Hand eines Kölnischen Meisters. Auf dem Mittelbilde beklagen die heiligen Frauen und Jünger den Leichnam Kristi, dabei in verehrender Stellung der Senator Jobelin Schmitgen, der das Werk 1524 in die Kölner Lisolfs- oder Liskirche (Sta. Maria in Littore) gestiftet hatte. Im Hintergrunde die Kreuzigung in Kleinfiguren. Auf dem linken Flügel Veronika mit dem Schweisstuche, auf dem rechten Josef v. Arimathia, die Dornenkrone haltend. Aussen die Verkündung grau in Grau. Die ans Ideale streifende Milde, die aus diesem edelrealistischen Werke spricht, erlaubt nicht den unbekannten Meister für denselben Kölner zu nehmen, dem die Tafel des Marientodes (aus Sta. Maria in Capitolio zu Köln) in der Münchner Pinakothek angehört. — In der gothischen Kirche zu Tiefenbronn die Flügelbilder eines Altarschreins mit Vorgängen aus dem Täuferleben, nebst den Aussenfiguren der h. Katharina und des h. Niklas, und der Pestheiligen Rochus und Sebastian. Sie verrathen eine tüchtige schwäbische Meisterhand; die Gestalten sind kräftig schön, die Formen naturgemäss, die Gewandung edel. — In der Pinakothek zu München vier grosse Tafeln mit Marianischen Scenen und der Geistausgiessung. Sie sind von der Hand Martin Schaffners und zeigen diesen Meister in der ganzen Liebenswürdigkeit seiner Sinnes- und Gefühlsweise. Vorzüglich schön ist seine eigenthümlich sinnige Schilderung der „sterbenden Maria", die mit den Aposteln niedergekniet ist und plötzlich während ihres Gebetes zurücksinkt. So schön wie das Sinken in den Tod ist auch die verschiedenartige Theilnahme in den Apostelköpfen ausgedrückt. Diese Tafeln entstammen der Prälatur Wettenhausen.

1525 starb der alte Veit Hirschvogel, Stadtglaser und Schmelzmaler zu Nürnberg. Sein Hauptwerk ist das schöne „Markgrafenfenster" in St. Sebald, das er nach den Zeichnungen Hansens v. Kulmbach schmelzgemalt hat, ohne die völlige Beendung des Ganzen (1527) zu erleben, welche seinen Söhnen Veit und Augustin verblieb. Das Fenster enthält auf weissem Grunde die Einzelbildnisse des Markgrafen Friedrich von Ansbach und Baireuth, seiner Frau und seiner acht Söhne, darüber Maria und den Evangelisten Johannes, an den Seiten Wappen und vor dem tempelartigen Unterbaue des Ganzen die Inschrift.

1525. In der Bettendorf'schen Samml. zu Aachen das sehr gestaltenreiche Bild des Heilandsabschieds von der Mutter, ein herrliches Dürerwerk, worin sich Raffaelische Einwirkung kundzugeben scheint. — Im Museum zu Berlin das auf dunkelgrünem Grunde gemalte Bildniss eines Kölner Bürgermeisters in seiner Amtstracht, die in schwarzem Hute, schwarzem Unterkleide und einem rechts rothen, links

schwarzen Oberkleide besteht, von Barthel de Bruyn, der in der Zeit von 1520 bis 50 blühte. — Im Museum zu Darmstadt der Kardinal Albrecht v. Brandenburg als St. Hieronymus im Studirzimmer zwischen Büchern, Vögeln und Früchten, ein gemüthliches Bild von Lukas Kranach. — In der Moritzkapelle zu Nürnberg die „Klugheit am Abgrunde" von Hans Baldung, eine bis auf den sehr zarten Schamschleier nackte Gestalt, die als fleissiges Naturstudium dieses Meisters sehr merkwürdig ist. — Im Louvre zu Paris der gelehrte *Erasmus* in seiner schreibenden Stellung, Bildniss von Holbeins Hand. — In der Kirche zu Schwerte in Westfalen ein Altarwerk.

1525 — 1531 blühte Anton von Worms, ein Nachfolger Dürers, zu Köln. Von Gemälden seiner Hand ist noch kein einziges sicher nachgewiesen; eine Verhaftung des Heilands, die man im Kölner Museum findet, wird nur vermuthungsweise mit dem Namen des Wormser Anton in Verbindung gebracht. Was die Forschung bis jetzt von ihm ermittelt hat, besteht lediglich in Holzschnitten.

Um 1526 mag H. Holbein d. J. das jetzt im k. Schlosse zu Berlin befindliche Exemplar jenes „Marienbildes mit der Basler Bürgermeisterfamilie" gemalt haben, das in einer etwas spätern Wiederholung als ein Holbeinisches Hauptwerk in der Gall. zu Dresden glänzt. So ausgezeichnet auch das Dresdner Exemplar ist, so soll doch das Berliner manches voraushaben; die Färbung soll hier, besonders in der Karnation, voller und entschiedener und die Behandlung mehr aus einem Gusse sein; auch wird im Ausdrucke Mariens eine erhabnere Würde bemerkt. (Ueber das Dresdner Bild s. B. III. S. 54.) Der Basler Bürgermeister Jakob Meyer, gen. zum Hasen, scheint ein besondrer Gönner der Holbeine gewesen zu sein; der junge Hans Holbein musste ihn und seine Frau Anna (eine geborne Scheckenbürlin) bereits im J. 1516 abkonterfeien. Die betreffenden Bildnisse befinden sich noch zu Basel.

1526 soll Hans Holbein der Vater zu Basel verstorben sein. Er war daselbst in seinen letzten Jahren als erster Malermeister für die Ausschmückung des Rathhauses angestellt. Seine Uebersiedelung nach Basel kann erst nach 1512 erfolgt sein, denn dass die Familie Holbein in diesem Jahre noch zu Augsburg lebte, geht aus einer reichen Folge trefflicher Bildnisszeichnungen hervor, die man als Ueberrest eines alten Zwickbuches in der k. Handzeichnungssammlung zu Berlin vorfindet. Auf einer dieser Zeichnungen, deren gleichzeitige Aufschrift Hans Holbein Vater und Sohn als hier verebenbildet angibt, findet sich über dem Bildnisse des Sohnes die Zahl 14, welche das damalige Alter desselben ansagt. Die andern Bildnisse betreffen Mitglieder der Familie Fugger, Aebte und Geistliche von St. Ulrich und andre meist bekannte Augsburger Personen. Dass die Holbeine um 1516 in Basel eingewandert waren, ergibt sich aus dem Aushängeschilde mit dem Schulmeister und der Schulmeisterin und aus den Bildnissen des Bürgermeisters und der Bürgermeisterin, welche aus besagtem Jahre noch zu Basel vorhanden sind. 1517 wurde Hans Holbeins älterer Sohn Ambrosius schon zünftig daselbst, was der jüngere Hans, der noch eine Zeitlang als fahrender Gesell arbeitete, erst 1520 wurde. Da der 1508 begonnene Bau des Basler Rathhauses kaum vor 1521 zur Vollendung gekommen, so lässt sich die Bewandmalung desselben durch Vater Holbein und seine Söhne erst 1522 ansetzen. Leider sind von diesen Wandbildern der Holbeine nur wenige Fragmente übriggeblieben, die in Basels öff. Samml. bewahrt werden. (Einer Uebermalung sämmtlicher Rathhausfresken um 1610 folgte eine totale Erneurung 1710.) Die Holbeine hatten hier Scenen richterlicher Unparteilichkeit und politischer Grösse theils aus der klassischen, theils aus der biblischen Geschichte dargestellt. Die Schilderungen aus dem klassischen Alterthume waren aller Wahrscheinlichkeit nach von der Hand des jüngern Hans, der schon 1517 einen Triumfzug und andre römische Scenen am Schultheissenhause zu Luzern gemalt hatte. Aus dem Bilde des M. Curius Dentatus (das den ruhmgekrönten Feldherrn im Moment schilderte, wo ihn die samnitischen Gesandten an seinem Heerde rübenbratend antreffen und er die Geschenke derselben mit den Worten zurückweist, „ihm sei die Herrschaft über solche goldhabende Leute lieber als all ihr Gold") haben sich noch aus der Gesandtengruppe drei Köpfe bis zur Brust erhalten, die höchst geistreich und gemessen energisch karakterisirt sind. — Bald nach Vaters Tode, noch im J. 1526, ging Hans Holbein d. J. mit Empfehlungen des Erasmus nach Antwerpen, wo er Quintin Messys besuchte und das Ebenbild des berühmten Petrus Aegidius (jetzt in Longfordcastle) malte. Von da wandte er sich bekanntlich nach England. Vor seiner Abreise von Basel entstand noch ein *Erasmusbildniss* (in der Basler Samml.); bei seinem Aufenthalte zu Antwerpen aber malte er aus dem Gedächtniss das Ebenbild einer zierlich gekleideten Offenburgerin von sehr gefährlichem Liebreize, die er als „korinthische Lais" bezeichnete, und dasselbe Fräulein als Venusin mit dem Liebknaben. Diese Bilder

übersandte er als Malproben in der Weise des Messys seinem Basler Freunde Dr. Amerbach, mit dessen übrigen Schätzen sie in die öff. Samml. Basels übergegangen sind.

1526, das für die deutsche Kunst beklagenswerthe Wendejahr des Holbeinischen Wirkens, ist hinwieder erfreulich als das goldenste Arbeitsjahr Albrecht Dürers. Diesem Jahre nämlich gehören die Dürerwerke an, welche den grossen Nürnberger auf seiner edelsten Höhe zeigen, vor allem seine Hauptleistung im Historischen: das berühmte Doppelbild in der Pinakothek zu München, das einerseit den Apostel Petrus mit dem Evangelisten Johannes, andrerseit den Apostel Paulus mit dem Evangelisten Markus vorführt und von Kugler sehr treffend als das erste vollendete Kunstwerk des Protestantismus bezeichnet wird; sodann die Krone seiner Bildnissarbeiten: der Hieronymus Holzschuher im Hause der noch blühenden Familie dieses Namens zu Nürnberg. Ein andres sehr schätzenswerthes Bildniss aus dems. Jahre ist das Ebenbild des Bürgermeisters Jakob Muffel, das in zwei Exemplaren (in der Merkelschen Samml. zu Nürnberg und in der Schönbornschen Gall. zu Pommersfelden) vorhanden ist. Ein drittes Dürersches Bildnisswerk derselben Zeit ist der eigenthümlich anziehende Kopf des Hans Kleeberger*) in der Staatsgallerie zu Wien.

Werke andrer Hand aus dem J. 1526. Von Altorfer eine vortreffliche Susanna unter Nr. 138 im 7. Kab. der Pinakothek zu *München*. Von Burgkmair (angeblich) eine schöne Marie mit dem Kinde in der Samml. des histor. Vereins zu *Regensburg*. Von „einem der besten Kunstjünger Albrecht Dürers" sechs vorzügliche Bilder (Salvator, Maria, Johannes, Petrus, Paulus und St. Koloman) in der Abtskapelle des Stiftes *Melk*. Von einem andern „Unbekannten" eine Heilandsgeburt hinter dem Altare der Nikolaikirche zu *Berlin*.

1527. Von Lukas Kranach: Albrecht v. Brandenburg, der Mainzer Kurfürst, in Kardinalstracht, als h. Hieronymus in der Einöde an einem Schreibtische vorgestellt, der aus einem über zwei Baumstümpfe gelegten Brete gebildet wird. Vor ihm das Kreuzbild. Im Vorgrunde der Löwe, ein Hase, ein Biber, ein Auerhahn und ein Hirsch. Im Hintergrunde ein Wald, worin mehre Hirsche, und der Löwe des Heiligen, welcher die Karawane herbeitreibt, die den Klosteresel geraubt hat. Gemäldchen auf Holz unter Nr. 589 im Museum zu *Berlin*. — Aus oberdeutscher Schule, dem Kristof Amberger verwandt: ein junger geharnischter Ritter, der in der Linken einen Streithammer hält und mit der Rechten den Griff seines Schwertes fasst. Bildniss mit landschaftlichem Hintergrunde unter Nr. 629 im Berliner Museum. — Von unbekanntem „märkischen Meister" ein Kristus mit der Siegesfahne, der über Gebeine und Schädel schreitet, auf der Gedenktafel Wolfs von Kanitz und seines Neffen Kassel von Kanitz in der *Marienk. Berlins*. — Von unbekanntem „Ulmer" ein gutes und wolerhaltnes Altarbild auf Holz und Goldgrund in der *Burgkapelle zu Königsegg* in Oberschwaben.

Um 1528. Gedenktafel des 1527 verst. Markgrafen Kasimir in der Ritterkapelle zu Kloster *Heilsbronn*. (Mit den Bildnissen Kasimirs und seiner Frau, einer bairischen Prinzessin, die zwar in den Farben verblasst sind, aber in Auffassung und zarter Ausführung einen guten Meister verrathen. Abbild davon in Hockers Heilsbronnischem Antiquitätenschatze.) — Glasgemälde in St. Peter zu *Köln*. (Einzelne karaktervolle Heilige in den Seitenschiffen.)

1528 starb Albrecht Dürer (geb. 1471) in seiner Vaterstadt Nürnberg. Dieser Grossmeister der Schlusszeit unsrer germanischen Kunstperiode ist unbestritten Altdeutschlands umfassendster Künstlergeist. Kurz und treffend sagt von ihm Ludwig Schorn: „Die karaktervolle Nachbildung gemeiner Wirklichkeit erhob er durch Adel der Gesinnung, und diese innere sittliche Haltung bei oft unschönen äussern Formen trat bei ihm an die Stelle jener bewusstlos gläubigen Frömmigkeit, die unter den Kämpfen der Reformation nicht bestehen konnte. So behandelte er die religiösen Gegenstände mehr aus dem menschlichen Standpunkte mit wunderbarer Klarheit der Einsicht und des Gefühles, konnte sich aber nicht losreissen von Magerkeit der Zeichnung und eckiger Manier des Gewandwurfes." — Schärfer treffend zeichnet Ernst Förster den sich hoch auf Wolgemuts Schultern erhebenden Nürnberger. „Ihm (dem Wolgemut) folgte Dürer, ausgerüstet mit einem beispiellosen Talent, tiefsinnig und gedankenreich, durch und durch wahr in der Empfindung und desshalb mit richtigem wenn auch oft sehr starkem Ausdruck, naiv bis zum Entzücken in Beachtung der kleinen Züge des Lebens, und zum Erschrecken

*) Dieser Kleeberger (geb. 1468 zu Nürnberg, gest. 1546 zu Lyon) rettete in der Schlacht bei Pavia 1525 dem Könige Franz dem Ersten von Frankreich das Leben und machte sich ausserdem namhaft als Stifter des Hospitals de la Charité zu Lyon, wo er insgemein *l'homme de la Roche* genannt ward.

gewaltig, wenn er sich fantastischen Träumen überliess, und doch, befangen in der einseitigen Richtung nach Natürlichkeit, den Erscheinungen des niedern Lebens als den individueller ausgeprägten mehr noch zugewandt als den höhern, und unter dem Druck des daraus hervorgegangnen, in der Wahl der Formen namentlich der Gewänder und Trachten oft ans Kleinliche streifenden Geschmackes, unfähig mit all den ihm eigenen staunenswerthen Kräften die deutsche Kunst zur Freiheit, Schönheit und Höhe allgemeiner Bildung zu erheben, auf welcher wir gleichzeitig die italische unter Raffael sehen."

Werke von 1528. Das „Burgkmaiersche Ehepaar" in halblebensgrossen Halbfiguren auf einer 2 F. hohen, 1 F. 8 Z. breiten Tafel in der Staatsgall. zu Wien. Die Frau Malerin hält einen Spiegel, worin man statt beider Gesichter Todtenköpfe sieht und worauf verschiedene Denksprüche angebracht sind. Im Grunde links steht: *Solche Gestalt vnser Baider was, im Spiegel aber nix dan das.* Rechts auf einem gemalten Zeddel: *Joann Bvrgkmaier Maler LVI Jar alt. Anna Allerlahn Gemahel LII Jar alt MDXXVIII.* — Das Bildniss des Münchener Astronomen „Niklas Kratzer", welcher dem blutbefleckten Hofe Heinrichs des Achten von England die Sterne deutete, von Holbeins Hand im Louvre zu Paris.

Bis 1529 scheint der grosse Aschaffenburger Meister Matthäus Grunewald gelebt und gearbeitet zu haben. Man schliesst dies aus dem Datum auf dem äussern Verkündungsbilde des frühern Hauptaltars in der Frauenkirche zu Halle im Sächsischen. Wiewol nun das datirte Aussenbild (von Gesellenhand) und die nächsten Flügel (von Kranachs Hand) nicht auf Grunewalds Rechnung kommen, so verbleibt ihm doch die Hauptarbeit des Altarwerks: die Innertafel mit den Seitenbildern. Immitten einer grossartigen Landschaft sitzt die Himmelsjungfrau auf der Mondsichel, umgeben von gewölkiger Engelglorie. Verehrend kniet vor ihr der Werkstifter, Kardinal Albrecht, Kurfürst von Mainz. Auf dem linken Flügel steht St. Mauritius, auf dem rechten St. Alexander, der den Kaiser Maximin zu Füssen hat. Die Rückseite der Haupttafel zeigt die würdige Bischofsgestalt des heil. Augustin, der ein Buch und ein pfeildurchbohrtes Herz hält; neben ihm steht der Evangelist Johannes. Dies Rückbild ist zwar nur flüchtig behandelt, zeigt jedoch ganz den Grunewald in der schönen Farbenzusammenstellung. Wahrscheinlich war Meister Grunewald, der um 1529 ungefähr im Alter von siebzig Jahren stand, nach Ausführung der Haupttafel und ihrer Flügel gestorben, sodass die am Altarwerke noch übrige Arbeit seinem frühern Schüler, dem Meister Lukas von Kronach zu Wittenberg, überlassen blieb.

1529 kam Hans Holbein auf Besuch nach Basel zurück, um Familie, Brüder und Freunde wiederzusehen und wol auch die Verheerungen des „Bildersturms" zu beaugenscheinigen, der daselbst zur Aschermittwoch dieses Jahres gegen gemeisselte und gemalte Heiligenbilder an und in den Kirchen gewüthet hatte. Er malte hier zunächst das lebensgrosse Kniestück, das uns seine Frau mit den Kindern vorführt. So reizlos das rothäugige Weib, so unschön das kleine Mädchen und so verkümmert auch der kluge vier- oder fünfjährige Knabe ist, so hat dies Familienbild dennoch etwas wundersam Anziehendes, weil daraus die äusserste Wahrheit, das unmittelbarste Leben spricht. Dann entstanden bei diesem Wiederverweilen auf deutschem Boden mehre Bildnisse jetzt nicht mehr nennbarer Personen (eins in der Münchner und eins in der Pommersfelder Gallerie, letztes das eines pelzrockigen Mannes mit dem Rosenkranze) und das frei als Karakterfigur behandelte Prachtbild des 1528 verst. kaiserlichen Feldhauptmanns *Georg von Frundsberg* (unter Nr. 577 im Berliner Museum). Holbein zeigt uns diesen Helden in voller Rüstung, wie er mit der Linken die Degenkoppel fasst, während er in der Rechten die Hellebarde hält. Eine Nische mit dem Frundsbergischen Wappen bildet den Hintergrund. Die Tafel hat 4 F. 11 Z. Höhe bei 3 F. 1 Z. Breite. Dass sie als Erinnrungsbild gemalt ist, ergibt sich aus der latein. Unterschrift, welche über Frundsbergs Leben benachrichtigt.

1529. Von Lukas Kranach die zu einem reichen Märchenbilde verarbeitete Geschichte der Schwächung Simsons durch Delila in der öff. Gall. zu *Augsburg*: ferner Maria Magdalena mit St. Ursula, St. Katharina mit St. Erasmus, Deckflügelbilder des obbesagten Grunewaldschen Altars in der Frauenk. zu *Halle*. — Von Altorfer die romantische Schilderung der Alexanderschlacht bei Arbela, unter Nr. 169 im 8. Kab. der Pinakothek zu *München*. — Brustbild des Malers Paul Lautensack, vermuthlich von dessen Sohne Hans Sebald, ein ursprünglich wol gutes, nur jetzt sehr verdorbenes Bild unter Nr. 130 in der Moritzkapelle zu *Nürnberg*. — Aus ders. Zeit etwa die Schmuckbilder eines Pandektenexemplars auf der Nürnberger Stadtbibliothek. Den Buchtitel umgibt die Vorstellung eines Rechtsgelehrten auf der Lehrkanzel, welcher mehren Studenten einen Vortrag hält. Die Zuhörer sind sehr leben-

dig, im Dürerschen Schulgeschmack. Sodann schmücken drei sehr zierliche Randbilder den Anfang der Vorrede.

Um 1530 bewandmalte Kristof Amberger das Aeussere der Fuggerschen Häuser zu Augsburg. — Um dieselbe Zeit macht sich Melchior Fesele bemerklich, ein Licht dritter Grösse zu Ingolstadt. Derselbe suchte in gewissen Stücken dem Altorfer nachzueifern, blieb aber hinter demselben wie die Prosa hinter der Poesie zurück. Das bestgerathene Produkt seines Pinselfleisses ist die „Belagerung Roms durch Porsenna" (in der Münchner Pinak.), welches Bild offenbar durch Altorfers Alexanderschlacht hervorgerufen ist.

1530 starb Niklas Manuel zu Bern. Von seinem wichtigsten Werke, dem mauergemalten, jedoch nur durch Abb. erhaltnen Todtentanze, ist bereits unter 1514—22 die Rede gewesen. Als sein bestes Oelbildchen bezeichnet man die „Enthauptung des Johannes" in der Basler Samml. Dies Werkchen zeigt den Berner Meister in Composition und Durchführung etwa auf gleicher Kunststufe mit den besten Dürerschülern. Besonders ist der Ausdruck von Schüchternheit und Befangenheit in den Köpfen der schönen Mädchen zu loben. Ein grosses Oelbild auf Leinwand bei der Familie Manuel zu Bern enthält die ergetzliche Schilderung einer „Bauernhochzeit." Ein treffliches Selbstbild Manuels, aus dessen letzter Zeit, findet sich auf der Berner Stadtbibliothek.

Im J. 1530 liess sich der damals 27jährige Augustin Hirschvogel, zweiter Sohn des 1525 verst. Nürnberger Glasmalers Veit H., zu Wien nieder. (Vergl. Tschischka: Kunst u. Alterthum in den österreich. Staaten, S. 365.)

Werke aus dem J. 1530. In der Hellerschen Samml. zu *Bamberg* ein zierliches Kleinbild mit vier Begebenheiten aus dem „Tobiasleben", nach Rettbergs Vermuthung von Aldegrever. — Im Museum zu *Berlin* ein romantisches Bild von Kranach (die jungfräuliche Waldkönigin, nackt in zierlicher Stellung auf dem hingestreckten stattlichen Hirsche sitzend, neben ihr nackt und bebartet der Fernhintreffer Apollo mit Bogen und Pfeil) und ein Bildniss von dem Kölner Hans von Melem (das sehr schlichte aber naiv lebensvolle Ebenbild einer ältlichen Frau, welche mit Mütze, goldgesticktem Mieder und schwarzem Kleide erscheint und in ihrer Rechten zwei Nelken hält). — In der Pinakothek zu *München* die Erweckung einer Todten durch Auflegung des heil. Kreuzes, von Barthel Beham, schön angeordnet und gemalt, mit herrlichen Köpfen. — Undatirt, doch wol derselben Zeit angehörig: ein sehr grosser, aus der zerstörten Kirche St. Maria ad gradus stammender Altar im Dome zu *Köln*, mit Scenen aus der Mariensage und andern Legenden, von „unbekanntem Meister." Die Darstellung ist bereits ganz genrehaft, die Farbengebung kräftig und warm, das Landschaftliche in sauberer niederländischer Art.

Ins J. 1531 fallen zwei schön ausgemalte Gebetbücher in der Bibl. zu *Aschaffenburg*. Das eine ist von Sebald Beham, das andre von Niklas Glockenton beschafft. Das von Beham ist höchst merkwürdig, weil dessen Kleinmalereien eine weit freiere Behandlung zeigen, als man in den grössern Werken der Dürerschüler zu sehen gewohnt ist. Den sechs oder sieben Behamschen Miniaturen sind auch ein Paar Glockentonische beigesellt, die aber gegen die erstern sehr abfallen. Das nach Glockenton benannte Buch enthält acht Bilder von der Hand dieses Illuministen, ausserdem aber „drei Bilder von einem vortrefflichen durch Jean Fouqet beeinflussten Kleinmaler." Das vorzüglichste Bild dieses Unbekannten schildert das „Begräbniss eines Klosterbruders." Der Priester mit tiefernstem Blicke segnet die durch vier Klosterbrüder in die Gruft niedergelassene Leiche ein. Neben ihm die betrübten Angehörigen, drei Landleute. Im Hintergrunde der vorhergehende Moment, wie der Trauerzug auf den Kirchhof gelangt. Auf dem Rande fantastisch geistreich drei in höchster Angst dahingaloppirende Ritter, welche von drei Geripppen mit Wurfpfeilen verfolgt werden. — Aus dems. Jahre datiren zwei Bildnisse von Amberger, das für die Familie Sickingen gemalte Ebenbild Karls V. in der Hirscherschen Samml. zu *Freiburg im Br.* und das Konterfei eines Ordensmannes in der Staatsgall. zu *Wien*. — Ferner ein Bildniss des Reformators Zwingli vom Züricher Hans Asper auf der Stadtbibliothek in *Zürich*. Wir sehen hier den Mann, der diese Schweizerstadt geistig emancipirte, wahr und lebendig vor uns. Im Grunde die Inschrift mit rothen Lettern: *Obiit anno domini MDXXXI.*, 11. *Okt.*, *aetatis suae XLVIII.* nebst dem Monogramme des Künstlers. — Endlich zwei sehr schöne Bildnisse von „unbekanntem Meister", ein männliches und ein weibliches, in der Samml. des Dr. Kirchner zu *Bamberg*. Der Mann, mit vollem Barte, trägt ein schwarzes goldverziertes Barett und ein schwarzseidnes, theilweis pelzverbrämtes, theilweis eingeschlitztes Gewand, das er mit der Rechten zusammengefasst hat, während die Linke in sehr gelungner Verkürzung, dem Beschauer zugewandt, flach auf eine Lehne gelegt erscheint. Das

Seitenstück zeigt eine Dame mit goldgelbem Haar, kleinem Barett mit Feder, schwarzem pelzverbrämten Gewande, mit schweren Goldketten behängt, die sehr schönen Hände vor dem Gürtel übereinandergeschlagen. Bei beiden Bildern rühmt man die kräftige Auffassung, die schöne edle Zeichnung, die Klarheit und Wärme des bräunlichen Fleischtones mit bestimmt gezeichneten weisslichen Lichtern, die Rundung und die meisterliche Behandlung des Einzelnen, z. B. des Haares und Pelzwerks.

1532. Altarwerk zu Oberndorf bei Bopfingen, vom Meister Schäuffelin. Das Mittelstück enthält vier Darstellungen aus der Georgenlegende; auf den Flügeln die besonders schönen Gestalten der h. Barbara und der h. Katharina. Unten kleiner der englische Gruss nebst den Seitenfiguren St. Blasius mit der Kerze und St. Emmeran mit der Leiter. — Die „Kreuzigung" von einem oberdeutschen Meister, der sich auf der Tafel (von 3 F. 9 Z. Höhe bei 3 F. 2 Z. 3 Lin. Breite) mit *B* bezeichnet hat, im Museum zu *Stuttgart*. — Das treffliche Ebenbildchen Friedrichs des Weisen, Kurfürsten v. Sachsen, von Kranach, im Museum zu *Berlin*. — Zwei Bildnisse von Holbein, die derselbe zur Zeit seiner zweiten Rückkunft nach Basel (1532) gemalt hat, nämlich das des jungen Basler Kaufherrn „Georg Gysi", welches Holbein als Porträtisten auf der ganzen Höhe seiner Kunst zeigt (jetzt die Krone der Bildnisse deutscher Schule im Berliner Museum), und das eines Kaufmanns Stallhoff (in der Samml. zu *Windsor*). — Endlich das fein gemalte Bildniss „Karls V." von Amberger im Museum zu *Berlin*.

1533. In der Annenkirche zu *Augsburg* eine grosse Gedenktafel von Burgkmair. Sie schildert die „Seelenbefreiung aus der Vorhölle" in reicher, sehr abenteuerlicher Composition und zeigt den Meister in der übertriebnen Muskulatur der Gestalten schlimm von Italien her beeinflusst. — Im M. zu *Berlin* ein Bild von Kranach: die mit Adam unter dem Erkenntnissbaume stehende Eva, welche dem Manne auf Zuspruch der Schlange den Sündapfel reicht, dabei ein Löwe und ein ruhender Hirsch, mit Baumwerk im Hintergrunde. — In der Samml. zu *Windsor* das Bildniss eines jungen Deutschen von Holbein, sehr mit dem Bilde des briefschliessenden Georg Gysi zu Berlin übereinstimmend.

1533—34. Die Heilandsgeschichten in den Chorfenstern der Stiftskirche zu Kyllburg in der Eifel, ausdrucksvolle Malereien, die zum Theil nach Dürerschen Motiven, sonst aber selbständig behandelt sind.

1534. Eine Tafel mit vier Bildern aus der „Davidsgeschichte", von Sebald Beham für den Kardinal-Erzbischof Albrecht v. Mainz gemalt, im Louvre zu *Paris*. Dies an seiner jetzigen Stelle schlecht aufgehobene Werk ist als kostbares Unicum Sebald Behamischer Tafelmalerei zu betrachten. — Ein schlicht und würdig gehaltnes, farbenwarmes Ebenbildchen des Herzogs Georg v. Sachsen mit dem goldnen Vliess um den Hals, auf grünem Grunde gemalt von Kranach, im M. zu *Berlin*. — Bildniss eines schwarzmützigen und schwarzkleidigen jungen Mannes, der mit aufgestützter Hand an grünbeteppichtem Tische sitzt, von Georg Pencz, in dems. Mus.

1535. Das schmelzgemalte Stadtwappen an einem Fenster des Rathhauses zu Deggendorf in Niederbaiern. Im obern Felde die bairischen Rauten, unten ein Thurm mit offenem Thore und an beiden Seiten gezackte Mauern mit Schiessscharten und Oeffnungen.

1536. Ein schönes klares Familienbildchen von Schäuffelin: Maria mit dem Kind unter einem Baume, hinter welchem Vater Josef am Brunnen beschäftigt ist, in der Hertelschen Samml. zu *Nürnberg*.

1537. Das „Gebet am Oelberge" mit morgenlandschaftlichem Hintergrunde, eine der Kranachschen Passionstafeln im M. zu *Berlin*, anziehend durch schlichte Würde der Darstellung. — Bildniss des gelehrten „Erasmus" von Georg Pencz auf der Stadtbibliothek zu *Nürnberg*.

1538 starb Albrecht Altorfer, der ausgezeichnetste Maler des damaligen Baierlands, als Rathsherr und Stadtbaumeister zu Regensburg, wo er seit 1511 als angesessener Bürger gelebt hatte. Er führte seinen Namen von seinem Geburtsorte, dem Oertchen Altorf in der Nähe von Landshut, wo er 1488 das Licht der Welt erblickte. Man hat ihn als den bedeutendsten und selbständigsten Meister zu betrachten, der aus der Schule des grossen Dürer hervorgegangen ist. Zwar erscheint er noch etwas altväterisch herb in seinem Style, dafür entschädigt er uns aber durch seinen ächt dichterischen Kunstgeist, durch sein kindliches Schwärmen in den Gebieten des Wundersamen und Fantastischen, womit er Jeden anmuthen und bezaubern wird, der seinen Gedankenpfaden mit Lust und Liebe zu folgen gestimmt ist. Jene romantische Ader, welche bei Dürer mässiger hervortritt, findet sich bei Altorfer am Allerstärksten entwickelt. Sein höchst liebevolles Eingehen in das Einzelne der Natur führte ihn bereits zu den entschiedensten Schritten in die Landschaft-

malerei, und für Deutschland wenigstens nahm er hierin schon eine Stufe ein, wie sie Keiner vor und neben ihm zu beanspruchen hat. Als Beweis, wie früh dieser Maler die Landschaft schon als besondre Gattung ausgebildet hat, ist das schöne, mit einer freilich missrathenen Satyrfamilie staffirte Bild von Wichtigkeit, das sich mit dem Datum 1507 in der Grennerschen Samml. zu Regensburg vorfindet. Ein andres treffliches Landschäftchen mit Nadelholz und bergiger Ferne, das man unter Nr. 187 im Landauerhause zu Nürnberg sieht, ist so gemüthlich componirt und so liebevoll ausgeführt, wie man solches später bei Elzheimer wiederfindet. Der älteste deutsche Landschafter thut es in diesem Bildchen seinem niederländischen Zeitgenossen, dem Joachim Patenier, sowol in der Wahrheit der Form wie in der Frische und Saftigkeit des Grüns weit zuvor. — Altorfers schönste „Geschichtwerke" findet man in der Gall. zu Augsburg (hier das für die Familie Rehling 1516 ausgeführte Hauptwerk, die herrlich erhaltne „Kreuzigung" mit den elf Schwebengeln, wovon drei das Blut Kristi in Kelchen auffangen, auf den Flügeln die Schächer und aussen die Verkündung, wo Maria und der Engel in weissen Gewändern erscheinen und namentlich der Marienkopf von anmuthigstem Ausdrucke ist; ferner das spätere Bild der „Mariengeburt", welcher Vorgang in einen hohen prächtigen Dom von gemischt gothischer und italischer Bauart verlegt ist und durch einen sich durch alle Bogen der Kirche ziehenden lebhaften Engelreigen in der Luft gefeiert wird), in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg (Kristi Gefangennehmung von 1506, Kristus mit Magdalenen im Garten, seine Jünger im Mittelgrunde, von 1517, die „Hirtenanbetung" mit freudebezeugenden Schwebengeln von sehr lebhafter Gebärdung, und das schöne Bild des von Weib und Freunden verspotteten „Hiob"), zu Nürnberg (die sehr schöne „Kreuzigung" von 1506 im Landauerhause und das in der Moritzkapelle befindliche, meisterlich behandelte „Quirinusbild", das die Hebung der Quirinusleiche aus dem Wasser durch einen Mann und zwei Frauen bei Abendsonnenbeleuchtung schildert und in der fantastischen Auffassung und schlagenden Lichtwirkung den Meister gleichsam als den Rembrandt der Dürerschen Schule erscheinen lässt), zu München (das „Susannenbad" von 1526, wo die alten Sünder recht ergetzlich durchs Gebüsch herankriechen, und die wunderprächtige „Alexanderschlacht" von 1529, die ebenso meisterlich in den Figürchen als poesiereich im Landschaftlichen ist), zu Wien (eine schöne Marie mit Engeln von 1511 in der Liechtensteinschen Gall.) etc. etc. — Sein Malerzeichen ist bald ein einfaches A, oder ein A im andern stehend, welches manchmal dem A gleicht, während das andre A, gleich dem Dürerschen, flachbedeckt ist; auch wol ein L im A stehend.

Mit 1538 ist das Hauptwerk eines namhaften westfälischen Meisters datirt, das durch grossartig ernste Conception und herbe Fysiognomik merkwürdige Bild von Ludger tom Ring d. A. in der Kunstvereinssammlung zu *Münster*, welches den von himmlischen Heerschaaren umgebenen Gottvater als Sündenrächer und Kristus und Maria als Fürbittende zu den Seiten des Weltrichters schildert. — Aus dems. Jahre ein Hauptwerk des Nördlingers Hans Schäuffelin, die „Anbetung des makellosen Lammes" in der Abelschen Samml. zu *Stuttgart*. Mit den Porträts des Bildstifters und seines Sohnes zu den Seiten. Ausser der dem Meister Schäuffelin eigenen lebendigen Auffassung ist hier die Farbe röthlich warm, der Auftrag gediegener als in der Mehrzahl seiner Bilder.

Bis 1539 reichen die Nachrichten über den Ulmer Meister Martin Schaffner. In diesem J. kommt sein Name zum Letztenmal in den Ulmer Bürgerbüchern vor. Indem wir auf die unter J. 1508 gegebne Würdigung des letzten Hauptmeisters der Ulmer Schule verweisen, erübrigt nur noch, dass wir hier diejenigen seiner Leistungen verzeichnen, die wir keinem bestimmten Datum unterzustellen vermochten. Zunächst zwei Werke seiner frühern derbrealistischen Weise: die „Dreikönigsverehrung" mit der von seiner gewöhnlichen Signatur abweichenden Bezeichnung: *M. S. M. Z. V.* (d. h. M. Schaffner Maler zu Ulm) in der Moritzkapelle zu *Nürnberg* und die „Enthauptung der heil. Katharina" in der Hirscherschen Samml. zu *Freiburg im Br.* Letztes Bild stammt aus der Gegend von Ravensburg und ist in der Malerei von besondrer Klarheit. Sodann eine seiner besten Zeit angehörende Tafel aus dem Kloster Bebenhausen bei Tübingen, ebenfalls in der Hirscherschen Samml. Dies Werk, welches sechs in stiller heitrer Zufriedenheit auf einer Wiese zusammensitzende Heiligkeiten (Magdalena, Margaretha, Agatha, Apollonia, Scholastika mit der Taube und Notburga) schildert, gehört zu Schaffners anziehendsten Leistungen. Zwar findet man hier die Einzeltheile nicht so stark abgerundet als in andern Schaffnerschen Bildern, auch sind die Hände noch etwas manierirt, dafür aber ist das Schönheitsgefühl, das Schaffnern so vortheilhaft auszeichnet, in diesem Werke zum glücklichsten Ausdruck gekommen. Vornehmlich gehört die Agatha

mit dem feinen Munde und den schöngewölbten Augenliden zu den anziehendsten Bildungen deutscher Kunst, ja sie würde eine vollendete Schönheit sein, wenn das Oval und die Nase nicht etwas zu voll wären. Auch das Margarethenprofil ist sehr edel. Dabei ist die Färbung ungleich wärmer und die Ausbildung noch zarter als auf den vier schönen Schaffnerschen Tafeln aus Wettenhausen in der Münchner Pinakothek. — Ferner das ausserordentlich zart vollendete Rosenkranzbild in der Kirche zu Schwabach, das zu den reichsten und schönsten Gemälden dieser Art zählt, die in Schwaben und Franken (wol infolge der Marianischen Preislieder des Mönches Amandus Suso) entstanden sind. Wegen der Bezeichnung M. S. in gothischer Form hat man es für ein Schongauerwerk ansehen wollen, wogegen Waagen nach dem Karakter der schönen Köpfe, welche selbst in der Farbe mannichfaltig sind, nach der Zeichnung, der Art der hellen und klaren Malerei, sowie nach der Farbenzusammenstellung sich für Schaffner entscheidet, dessen früherer Zeit dieses Kranzbild entstammen möchte. — Endlich das Bild der anbetenden Morgenländer in der Gall. zu *Augsburg*, mit noch goldner Luft bei schon italischer Architektur. Die Köpfe fein und schön, zum Theil jedoch etwas blechern, in manchen Theilen Einfluss von Burgkmair. — Schliesslich ist hinzuweisen auf eine grosse Tafel in der (nun versteigerten) Buckschen Samml. zu *Weingarten*. Dieselbe (von 5 — 6 F. Höhe bei 9 F. Breite) schildert das „jüngste Gericht" und soll aus Biberach, nach andrer Angabe aus dem Ulmer Wengenkloster noch unverdorben nach Weingarten gekommen sein. Der Entwurf ist schön und grossartig geordnet. Oben in der Mitte Gottvater, etwas tiefer unter ihm Kristus auf der Weltkugel, ihm rechts Maria und links Johannes; in weiterer Umgebung viele männliche und weibliche Heiligkeiten und im äussersten Kreise Engel zwischen Wolken, welche somit die Himmelsöffnung einschliessen. Den untern Theil der Tafel nimmt durchweg das „Fegfeuer" ein, woraus Kristus die Gereinigten aufsteigen heisst, welche von Engeln geleitet und gegen die haschenden Teufel geschützt werden. Links ist der Höllenofen, wo die Verdammten von schrecklichen Ungeheuern gehalten und niedergezogen werden. Wiewol die Tafel jetzt leider fast ganz übermalt und besonders in der obern Hälfte verpinselt ist, so lässt sich doch theils aus der Anordnung des Ganzen, theils aus einzelnen verschont gebliebenen Partien (namentlich aus einigen nackten Gestalten der Gereinigten oder Weissgebrannten) ein grosser Meister herausfinden. Man bezweifelt nicht, dass Meister Martin Schaffner der Schöpfer dieses immerhin noch interessanten Werkes ist.

1539 starb Hans Lienhart Schäuffelin als Zunftmeister zu Nördlingen, wo er ein Haus beim Eichbrunnen besass. Seine Geburt fällt vor 1490 (wonach die Angabe auf S. 575 zu berichtigen ist). Sein Geburtsort war Nürnberg, wohin sein Vater, der Nördlinger Kaufmann Franz Sch., 1476 gezogen war. Dürer nahm den jungen Hans in sein Haus in der Zistelgasse auf und hatte ihn seiner Treuherzigkeit und seines Fleisses wegen sehr lieb. Hans blieb in Nürnberg bis 1515, zog dann nach Nördlingen, hatte später wieder Neigung nach Nürnberg zu ziehen, verblieb aber, auf Betrieb des Nördlinger Rathes, bis an sein Ende am Stammorte seiner Familie. Das früheste Werk dieses gemüthlichen Dürerschülers ist von 1508, etwa mit achtzehn Jahren gemalt. Es stellt den Gekreuzigten mit David und Johannes zur Seite dar. (Nr. 133 in der Nürnb. Moritzk.) Von 1511 ein Abendmahl im Berliner M. Von 1513 das Altarwerk zu Anhausen bei Oettingen, sein umfänglichstes, aus sechzehn Gemälden bestehendes Werk, das die Marienkrönung zum Hauptbilde hat. Von 1515 das Wandbild der Judithgeschichte im Rathhause zu Nördlingen; die Skizze dazu im Nürnb. Brüderhause, und eine Kohlenzeichnung: wie Judith das Holoferneshaupt ihrer Magd in den Sack steckt, in der Handzeichnungssamml. zu Dresden. Von 1516 die Kreuzabnahme in der Nördlinger Georgenkirche und der Heiland am Oelberge in der Münchner Pinakothek. Von 1517 der Leidenskristus auf der Burg zu Nürnberg. Von 1521 der von Niklas Ziegler, dem Vicekanzler Kaiser Karls V., gestiftete und mit 175 Goldgülden honorirte Altar in St. Georgen zu Nördlingen (das durchgebildetste Werk Schäuffelins, das im Hauptbilde, mit zehn Figuren, die Trauer um den Kreuzabgenommenen schildert und in Composition und Zeichnung zwar die innigste Verwandtschaft zu Dürer zeigt, aber ein grösseres Gefühl für schöne Formen und anmuthige Bewegungen offenbart, bekannt durch ein Steinblatt vom Bürgermeister Doppelmayer zu Nördlingen) und die Pfeilertafel daselbst mit dem Herrnbesuche bei Martha und Maria. Von 1532 das Altarwerk zu Oberndorf bei Bopfingen; von 1536 das Familienbildchen in der Hertelschen Samml. zu Nürnberg; endlich von 1538 eine sehr schöne Lammesanbetung durch Zeugen des alten und neuen Bundes, in der Gall. Abel zu Stuttgart. Unter denjenigen Werken — deren Datum wir nicht kennen — heben sich hervor: sechs Wandbilder der Kirche zu Hohlheim in der Ge-

gend von Nördlingen (Verkündung, Heimsuchung, Geburt und Weisenverehrung, nebst den Gestalten der beiden Johannes) und die Flügelbilder eines Altars daselbst, welche dem Zieglerschen Altar zu Nördlingen sehr nahstehen; ferner ein englischer Gruss in der Sakristei der Schwabacher Kirche, zwar etwas schwach in der Färbung, aber ausgezeichnet durch Schönheit und Adel in Ausdruck, Karakteren und Gestalten; die tüchtigen Aussenflügelbilder eines Schnitzaltars in der Kirche zu Kloster Heilsbronn, enthaltend die Heilandsgeburt und darunter die Marienvermählung, Mariens Tempelgang und darunter eine eigenthümliche Darstellung der Maria als Schirmherrin und Fürbitterin der Kristenheit (auf mütterliche Fürbitte hält Kristus über den vom Marienmantel geschützten Gestalten des Papstes und Kaisers, der Kardinäle und Fürsten, das durch Gottvater geschwungene Zornschwert zurück, auf dessen Scheide der heil. Geist in Taubengestalt sitzt); die sehr schönen Darstellungen des Marientodes und der Marienkrönung in der Pin. zu München; das herrliche Marienbegräbniss unter Nr. 75 in der Moritzkapelle zu Nürnberg (dies Bild, wo wir die h. Jungfrau in einem grossen, nur mit einem rothen Kreuze versehenen Sarge durch die Apostel dahintragen sehen, stammt aus Schäuffelins bester Zeit, kommt in manchen Köpfen dem Adel und der Kraft Dürers und in Wärme und Klarheit den guten Bildern Hansens v. Kulmbach nah); das ebendaselbst unter Nr. 77 befindliche Gegenstück mit goldner Luft, welches drei Momente der Petersiegende (die Entführung aus dem Kerker, den Abschied, die Segnung durch Kristus) und auf der Rückseite den händewaschenden Pilatus schildert; die schöne h. Brigitta mit brennender Kerze vor dem Kreuzbilde und der knieende Hieronymus vor dem Kristkreuze (mit der Episode vom Klosteresel im Hintergrunde) unter den Nrn. 42 und 83 in ders. Samml.; endlich ein sehr anziehendes Bild in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg, das wenigstens dem Schäuffelin zugeschrieben wird (Maria und Anna, umgeben von vier Heiligen, sitzen in einer Halle und haben das Kristkind zwischen sich, das von Annens Schoose gar anmuthig nach der Mutter strebt). (Bekanntlich ist auch Schäuffelin sehr für den Holzschnitt thätig gewesen; die Druckwerke jener Zeit enthalten so manchen eigenhändigen Schnitt von ihm, doch weit mehr Schnitte nach seinen Zeichnungen.) Schäuffelins Wittwe verheirathete sich flugs nach dessen Tode mit einem Maler Hans Schwarz aus Oettingen, der nun „unter Schäuffelins Zeichen" zu malen und wol auch für den Schnitt zu zeichnen fortfuhr. Dies Meisterzeichen besteht bekanntlich aus einem im *H* stehenden *S* und einer Schaufel darunter. Manchmal ist das *S* auch mit dem zweiten Schafte des *H* verschlungen und die Schaufel zur Seite befindlich, in welcher Art vielleicht Schwarzische Werke bezeichnet sind. — Als ein Schüler oder Nachahmer Schäuffelins wird Sebastian Daig (Taig) erwähnt, der sich durch zwei Bilder in der Nürnb. Moritzkapelle (Steffanssteinigung und Marienkrönung) als ein geistloser Handwerker kundgibt, welcher das seinem Meister Abgesehene nur verzerrt.

Im J. 1539 war der „kunstreiche Maler, Meister Merten" in Danzig beschäftigt. Diesem nicht näher bekannten Meister schreibt ein Danziger Annalist drei von den zehn Tafeln zu, welche vormals die Rückseite des Hochaltars dasiger Marienkirche geschmückt haben. Es sind die drei Schilderungen aus der Geschichte der „Esther", die im Werthe die sieben übrigen Bilder aus dem Heilandsleben übersteigen.

Endlich ist 1539 das Vollendungs- und Weihjahr jenes Altarwerks in der Pfarrkirche zu Schneeberg, das sich in Umfang wie an Kunstwerth als Hauptwerk des ältern Kranach herausstellt. Es ist eine Stiftung des sächs. Kurfürsten Johann und seines Sohnes Johann Friedrich des Grossmüthigen. Leider ist es nicht in seinem Zusammenhange belassen worden, denn seit 1705 wird das Hauptbild vom Ungethüm eines marmorirten Holzaltars umfasst, während die übrigen Theile als *disjecta membra* des Ganzen in der Kirche herumhängen. Das Mittelbild (von circa 8 F. Höhe bei 6 F. Breite) enthält in sehr reicher Composition die Kreuzigung. Finsterniss beginnt soeben sich herabzusenken, da der Heiland verscheidet. Der Schmerzensausdruck des Sterbenden ist sehr würdig, ebenso der Ausdruck der Reue im guten Schächer. Die Zeichnung dieses Mitgekreuzigten ist überhaupt sehr gelungen, der böse Schächer hingegen ist ein dicker Bursch, der in gemeinster Verzweiflung als fetter Bissen dem Teufel zufällt. Die Hauptleute und Pfaffen zu Pferd sind ganz vorzüglich bewegt und mannichfaltig in den Köpfen. Auch aus der Gruppe der hadernden Kriegsknechte, deren Köpfe bei aller Gemeinheit doch nicht karikirt sind, spricht starkes Leben. Die ausgezeichnetste Partie der Schilderung aber bilden die Weiblichkeiten, die ohnmächtige von Johannes unterstützte Mutter nebst vier andern sie umgebenden Frauen; hier offenbart Kranach ein solches Schönheitsgefühl, dass er sich hierin gar sehr über seinen Kunstgenossen Dürer erhebt. Die Maria

namentlich ist ausserordentlich edel in Bildung, Bewegung und Seelenausdruck. Auf der etwa 3½ F. hohen Staffel befindet sich eine sehr lebendige Schilderung des Nachtmahls, wo Kristus mit den Aposteln an einem länglichen Tische sitzt und soeben dem hässlichen rothhaarigen Judas den Bissen in den Mund schiebt, während er mit der Linken das Haupt seines lieben Johannes an sich drückt. Der Kristuskopf wiederum edel und so auch einige Apostelköpfe. Der Grund schwarz, die Gewandfarben etwas bunt und grell. Die Rückseite des Altars schildert das jüngste Gericht. Der so eigenthümlich als edel aufgefasste Heiland, welcher in einem heligelben Runde thront, ertheilt nach den Seligen gewendet den Segen und macht mit der Linken nach den Verdammten hin nur eine ruhig abweisende Bewegung, wie denn der schmerzensmilde Ausdruck seiner Züge andeutet, wie schwer es ihm wird, eine Seele der ewigen Verdammniss zuzuweisen. Sein Rothmantel lässt den Körper meist unbedeckt. Im bläulichen Wolkenkreise sieht man über ihm Cherubim und zwei Posaunengel, unten die Altväter, die Apostel und ein Weibsbild (entweder Eva oder Maria), sämmtlich nackt und nur als Brustbilder aus den Wolken ragend. In der untern Abtheilung, welche durch eine Leiste von der obern geschieden und oben und unten becherubimt ist, werden rechts die Seligen (zum Theil mit sehr schönen Köpfen) durch schönarmige Jünglingsengel emporgehoben, links aber die Verdammten (darunter ein Papst) durch grünliche Satanisken im Höllenpfuhle gebraten. Die rückseitige Staffel zeigt uns die Auferstehenden, welche alle (darunter auch der höllenreife Papst) nur erst halb den Gräbern entragen. Sehr gut ausgedrückt ist der Schreck, das Entsetzen, die Verzweiflung der grössern und das Erbarmensflehen der geringern Sünder, sowie das schuldlose Erwachen der Kinder. Die beidseitig bemalten Flügel des Vorder- und Hinteraltars bieten das ausführlichste und schönste Beispiel einer evangelischen Symbolik und Emblematik, welche Kranach ohne Zweifel nach Angabe seiner Freunde Luther und Melanchthon ausgebildet hat. Die Vorderflügel enthalten innen: das Gebet am Oelberge (unten die Halbfigur des 1532 verst. Kurfürsten Johann des Bekenners am Bettische) und die Auferstehung mit sehr würdigem Heilandskopfe (unten die Halbfigur des Kurfürsten Johann Friedrich des Grossmüthigen); aussen: Moses mit den Gesetztafeln, welcher als Vertreter des alten Bundes mit den vier grossen Profeten unter einem dürren Baume steht und auf den grabmachenden Tod im Hintergrunde hinweist, und Täufer Johannes, welcher als Herold des neuen Bundes dem gefallenen Adam unter einem grünenden Baume den Gekreuzigten zeigt, aus dessen Seite der sühnende Blutstral dem ersten Sünder entgegenquillt. Die Köpfe dieses Bildes sind von besondrer Schönheit; im Hintergrunde die Errichtung der ehernen Schlange. Auf den Flügeln der Rückseite zeigt sich innseit: der auf dem Gerippe des alten Menschen stehende Heiland, welcher seine kristallene Lanze dem graufarbenen (trefflich erfundnen) Teufel in den Rachen stösst, im Hintergrunde die auf einem Berge betende Maria, zu welcher das Kind mit dem Kreuze herabschwebt (was an das Motiv der Verkündungstafel am Baldungschen Hochaltare im Freiburger Münster erinnert), ganz oben die Füsse des aufgefahrenen Heilands; ferner Adam, wie er vom Teufel mit der Lanze in den finstern Höllenpfuhl der Verdammten gejagt wird (in der Luft des Hintergrundes der verdammende Weltrichter). Die Aussenseiten der Hinterflügel schildern die „Sintflut" mit einzelnen sterbenden und todten Menschen und Thieren von ergreifender Wahrheit des Ausdrucks (im Hintergrunde die Arche, in der Luft die Taube mit dem Oelzweige) und „Loth mit seinen Töchtern", dessen Lüsternheit wie die des einen besonders schönen Mädchens sehr wahr ausgedrückt ist (im Hintergrunde das brennende Sodom). Durch dies Altarwerk lernen wir den 1530—40 auf der vollen Höhe seiner Kunst stehenden Kranach als wahrhaften Kirchenmaler der Reformation kennen. Da es unter Luthers Augen und Theilnahme entstanden ist (wie die offenbar nach theologischer Angabe ausgeführten Flügelbilder und deren auf Bibelstellen verweisende Unterschriften zu erkennen geben), so liefert es zugleich einen glänzenden Beweis für die Kunstliebe des Wittenberger Reformators, der auch der gereinigten Kirche die Bilder erhalten und nur die Heiligensippe und andre Oktroyirungen des Papismus, die auf ein kristlich bemänteltes Götzenthum hinausliefen, aus der kirchlichen Kunst entfernt wissen wollte.

Um 1540 arbeitete zu Nürnberg ein Jakob Grünaberger, dessen Geburt 1499 angegeben wird. Nähere Nachrichten über ihn fehlen. Vermuthlich war er ein Sohn des namhaften Glasmalers Martin Grünaberger, der auch „Krinaberger" geschrieben und um 1523 erwähnt wird.

Bis 1540 reichen die Nachrichten von Siegmund Holbein, dem jüngern Bruder Hans Holbeins des Vaters. Gleich diesem hatte er sich zuletzt nach der Schweiz übergesiedelt, war aber nicht in Basel geblieben, sondern Bürger zu Bern geworden.

Vielleicht hatte Niklas Emanuel, gen. Deutsch, ihn dahingezogen. In seinem noch auf der Berner Kanzlei bewahrten Testamente vom J. 1540 setzt er seines „lieben Bruders Sohn Hans Holbeyn, den Maler und Burger zu Basel" zum Haupterben ein und überlässt ihm all sein Vermögen zu Bern. Seinen drei Schwestern (Ursula, Anna und Margaretha) vermacht er, was er noch des Seinen in Augsburg besitzt. Es scheint, dass die andern Bruderssöhne, Ambrosius und Bruno, damals nicht mehr lebten und auch keine Kinder hinterlassen hatten, da Siegmund ihrer im letzten Willen nicht gedenkt. Als Grund, warum er ein Testament gemacht, gibt er an, dass er hinauf gen Augsburg zu den Seinen reisen wolle, wo ihn vielleicht, da er alt und guter Tage sei, vor seiner Heimkehr der Tod überfallen könne.

1540 starb Hans Wagner von Kulmbach, einer der schätzbarsten Dürerschüler, der zum Theil sehr Ausgezeichnetes, zum Theil aber auch sehr Hingeworfnes geliefert hat. In seinen vorzüglichsten Werken verbindet sich Adel und Grossheit des Ausdrucks mit regem Sinn für anmuthende Schönheit. Ueberhaupt zeigt sich bei ihm ein weit durchgreifenderer Schönsinn als bei seinem grossen Lehrer; ja man darf sagen, dass durch ihn der hohe männlich ernste Dürergeist mit dem ewig Weiblichen der Kunst sehr glücklich vermittelt wird. Das Leichtere und Schlankere der Gestalten, die vollern Formen des Nackten, das Zierliche der edel bewegten Hände, der feinere Geschmack im Gewandwurfe, das reinere Faltenwesen etc., dies Alles ist Offenbarung des entschiednen Schönheitssinnes, welchen Kulmbach vor Dürer voraushatte. Sein Hauptwerk ist die dreitheilige Tafel Tucherscher Stiftung im Chore von St. Sebald (s. J. 1513). Ein sehr erhebliches Werk ist auch der Kunigundenaltar zu Zwickau in Sachsen (s. J. 1518). Ferner zählen zu Kulmbachs vorzüglichsten Leistungen die lebensgrossen Gestalten des heil. Kosmas mit dem Arzeneiglase und des heil. Damian mit der Salbenbüchse unter den Nrn. 166 u. 167 im Nürnb. Brüderhause, die grossen Gestalten Joachims und Annens auf Goldgrund unter Nr. 57 in der Moritzkapelle (der Mann im Priesterornate mit dem Rauchfasse, die Frau in grünem Mantel und rothem Unterkleide), sodann die grossen Flügel vom Welserschen Hochaltare (der 1504 in die Nürnb. Frauenkirche gestiftet worden und nun zerstreut ist) auf der Burg zu Nürnberg. Der eine Flügel schildert Joachim und Anna unter der goldnen Pforte, darunter die Mariengeburt; der andre veranschaulicht Mariens ersten Tempelgang und darunter die Darbringung im Tempel. Zusammengelegt zeigen diese Flügel aussen die Grablegung des Heilands, in lebensgrossem Verhältniss. Ferner zwei sehr schöne Flügelpaare in der Münchner Pinakothek; auf dem kleinern der Zacharias und ein andrer Heiliger mit Stab und Lorberzweig; auf dem bedeutend grössern aber in je zwei Abtheilungen übereinander das Opfer der drei Könige und die Sendung des heil. Geistes, die Urständ Kristi und die Marienkrönung. Endlich die prächtig gemalten Heiligen Niklas und Kaiser Heinrich II. auf den Flügeln des Niklasaltars in St. Lorenz zu Nürnberg, vier nicht minder schön gemalte Heilige (datirt 1523) auf den Flügeln des Annenaltars daselbst, und zwei Heilige (Ulrich und Valentin) aus dem Kloster Urspring bei Ulm in der Abelschen Samml. zu Stuttgart. (Ein sehr schönes Kulmbachsches Bild, von kräftiger leuchtender Farbe, soll sich auch in der Schmidtschen Samml. zu Bamberg befinden, nämlich ein Kristus vor Pilatus in freilich etwas kurzen Verhältnissen, mit herrlich belebten Köpfen. Lebhaft an die Kulmbachische Kunstweise erinnert übrigens noch eine grosse Tafel im rechten Seitenschiffe der Nürnb. Frauenkirche. Immitten die Gregoriusmesse, ringsum in vierzehn Bildern die Heilandsgeschichte.) Seltner machen sich Kulmbachs Nebenleistungen im Bildnissfache. Sein vorzüglichstes Werk dieser Art ist das Ebenbild Jakob Fuggers des Reichen unter Nr. 557 im Berliner Museum. Die Auffassung des klugen Geldmannes von Augsburg, der mit goldgelber Mütze und in schwarzem Kleide erscheint, ist sehr fein und lebentreffend; die Karnation aber hat einen eigen graulichen Ton, der von der warmbräunlichen Schattengebung auf Kulmbachs Heiligenstücken abweicht und mehr der süddeutschen Art entspricht. Nach seinen vor 1525 gemachten Zeichnungen sind die Bildnisse der markgräflichen Familie von Ansbach und Baireuth, welche man auf dem schönen von den Hirschvogeln schmelzgemalten Markgrafenfenster in St. Sebald zu Nürnberg vorfindet. — Das Malerzeichen Hansens v. Kulmbach ist ein im *H* stehendes *C*.

1540 starb auch Barthel Behaim (geb. 1496), der kein Bruder, sondern nur ein naher Verwandter des Hans Sebald Beham war. Er gewann die Gunst der Herzöge Wilhelm und Albrecht von Baiern und ging aus Dürers Schule im Geleit eines Grafen von Zimmern nach Italien, wo er ganz plötzlich starb, nachdem er sich für den Historienstich unter Marcantonio vorbereitet hatte. Seine bessern Werke findet man in der Hirscherschen Sammlung zu Freiburg im Br. (drei männliche und zwei weibliche Heilige), in der Münchner Pinakothek (eine Weibserweckung durch Kreuz-

berührung), in der Abelschen Samml. zu Stuttgart (eine Grablegung und Auferstehung), in der Nürnberger Mor.-Kap. (eine Kreuztragung) und im Berliner Museum (die Erscheinung des Auferstandnen unter den Aposteln). Letztes Bild, an sich ohne sonderliche Tiefe, ist doch interessant durch das Abweichende vom Dürerschen Schulkarakter. Es zeigt nämlich eine „statuarische" Behandlung der Gewänder, welche ziemlich bestimmt an die Vischerschen Erzbilder erinnert.

Von 1540 datiren: zwei Holbeinsche Bildnisse, das der Anna von Kleve im Pariser Museum und das des Augsburger Arztes Ambrosius Jung (im Pelzkleide) in der Pommersfelder Gall. — Zwei Bildnisse vom Münchner Hans Mielich, das eine in der Staatsgall. zu Wien, das andre in der Samml. des histor. Vereins zu Regensburg. Das Wiener zeigt einen blondhaarigen Vierziger aus der Augsburger Familie Hermann, mit dem Rosenkranz in der Hand, und trägt die Signatur:

Das Regensburger dagegen schildert eine Frau nebst ihrem Töchterchen und zieht durch die Feinheit und Zartheit an, welche dem Mielich überhaupt eigenist. — Ferner das werthvolle Brustbild einer jungen reichgekleideten Frau, das man mit einer Schäuffelin ähnlichen, etwa auf *Hans Schöpfer den Aeltern* oder *Hans Schwarz den Oettinger* zu deutenden Bezeichnung, im neuen Schlosse zu Sigmaringen vorfindet.

1540—61 war Wolfgang Mielich zu München thätig.

1540—97. Lebenszeit des westfälischen Kirchenmalers Hermann tom Ring, eines Sohnes des 1547 verstorbenen Ludger zu Münster.

1541. Im Artushofe zu *Danzig* ein ausgezeichneter Heilandskopf von unbekanntem Meister. — Im Brüderhause zu *Nürnberg* ein seltnes Bild aus dem häuslichen Leben von Hans Burgkmair. Eine schöne am Fenster sitzende Mutter, deren kleinstes Kind mit einer Frucht spielt, betrachtet ihren grössern sich an einer Seifenblase ergetzenden Knaben, neben welchem eine treffliche Katze lauscht. Dies früher für Hans Oldenburg ausgegebne Kabinetstück ist übrigens ausgezeichnet im Helldunkel und darin für Burgkmair besonders merkwürdig. — Im Museum zu *Braunschweig* zwei der schönsten Werke Aldegrevers, nämlich das Bildniss der Magdalene Wittig in Klostertracht mit Heiligenschein und einem Buche, und ein umnimbter Ordensgeistlicher, der mit der Linken ein bei ihm stehendes Kristkreuz fasst und in der Rechten eine Feder hält, um in ein Buch zu schreiben. In beiden Bildern ist für Aldegrever die Färbung ungewöhnlich kräftig und die Ausführung gediegen.

1541—43. Turnierbuch Herzog Wilhelms des Vierten von Baiern von Hans Ostendorfer d. A., im Cimeliensaale der Staatsbibliothek zu München. (Herausgegeben 1817—28 bei Finsterlin daselbst.)

Ins J. 1543 fallen die sieben berühmten „Tobiasblätter" von Georg Pencz. In diesen anmuthigen Stichbildern vermählt sich das schlichte heimathliche Gefühl sehr glücklich mit der edleren Formweise, welche sich dieser ausgezeichnete Dürerschüler durch seinen Besuch der raffaelischen Schule erworben hatte. — Aus dems. J. stammt ein Brustbild von Penczischer Hand in der Staatsgall. zu Wien, nämlich das Ebenbild eines Mannes mit lichtem Haar und Bart, der einen schwarzen Pelzrock und ein schwarzes und rothes Unterkleid trägt. Auf dem grünen Grunde steht neben dem Datum das Meisterzeichen:

— Ferner ein Bildniss von Martin Ostendorfer, darstellend den Baiernherzog Albrecht V., in der Gall. zu Schleissheim.

1544. Bildniss des Nürnberger Malers Erhart Schwetzer (*Svetzer*) in seinem 39. Lebensjahre, von Pencz, im Berliner Museum. Dies Konterfei ist ausgezeichnet durch einfach treffliche Anordnung und schlicht lebenvolle Behandlung. — Jagdgemälde vom ältern Kranach in der Staatsgall. zu Wien. Es ist eine Hirschjagd in den Auen eines Flusses, über den im Hintergrunde eine Brücke zu einer Stadt führt. Unter den Jagenden befinden sich Kaiser Karl V. und Kurfürst Johann Friedrich der Grossmüthige. In den Oberecken des Bildes Wappenschilde, an einem Kahne im Vorgrunde das Schlangenzeichen des Meisters nebst dem Datum. — Gedenktafel vom jüngern Kranach in der Marienk. zu Zwickau. Zwar überladen und stylios in der Composition, aber in Ton und Liebe der Ausführung noch der Art des Vaters Kranach entsprechend.

1544—55 wird Michel Oelgast der Jüngere als Malermeister im Münchener Zunftbuche aufgeführt.

1545. Bildniss der Frau Malerin Schwetzer, von Pencz, im Berl. Mus. Sie trägt Pelzmütze und schwarze Kleidung, an der die Aermel mit Pelz vorgestossen sind. Hintergrund eine Nische. (Gegenstück zu dem vorerwähnten Schwetzerbilde, von gleichem Werthe.) — Gut gemaltes Ebenbild des Erasmus v. Roterdam, *Holbeinischen Styles*, im Bibliothekarzimmer der Stiftsbücherei zu St. Florian im österr. Traunkreise.

1546 starb zu Neapel in seinen besten Jahren der ausgezeichnete Meister Johann Steffan von Kalkar, der seit 1536 auf italischem Boden verweilte.

Von 1546 zwei Werke des ältern Kranach: „Luther auf dem Todtenbette" im Museum zu Karlsruhe, und das wundersame Bild des Jugendbrunnens, wo alte Mütterchen wieder als feine Jungfräulein aus dem Wasser hervorgehen, im Berliner Museum.

1547 starb der westfälische Meister Ludger tom Ring der Vater zu Münster. Als sein Geburtsjahr wird 1496 angegeben. Er war ein grosssinniger Künstler, der aber dem religiösen Ernst alle Anmuth aufopferte. Ihn überflügelte sein Sohn Hermann, der die Wahrheit im Gewande der Schönheit erzielte.

1547—52 theilte der alte Kranach die Gefangenschaft seines fürstlichen Freundes, des durch die Schlacht bei Mühlberg unglücklich gewordnen Kurfürsten von Sachsen. Während dieses Zusammenlebens mit Friedrich dem Grossmüthigen mag manches flott hingeworfene Bild zur Kurzweil entstanden sein; vielleicht entstammt dieser Zeit aber auch ein grosses ernstes Werk, das sich überhaupt als eine Spätfrucht des Meisters ankündigt, nämlich der Altar mit der Kreuzigung und den Bildnissen Luthers, Kranachs und der kurfürstlichen Familie, in der Stadtkirche zu Weimar.

1548. Reich entworfene Kreuzigung mit beiden Schächern, Gemälde von Hans Brosamer in der Abelschen Samml. zu *Stuttgart*. Dies Werk ist als grosse Seltenheit zu betrachten, da der Maler Brosamer, welcher zu Fulda lebte, sonst nur durch seine Stiche und Holzschnitte bekannt ist. Im fahlen Fleischtone, in den schraffirten Schatten erkennt man den oberdeutschen Meister, wogegen die Motive, die Karaktere der Köpfe sowie das Blecherne des Gefälts niederländischen Einfluss zeigen, für den auch seine gestochnen und geschnittenen Blätter sprechen. — Aus dems. J. eine Kreuzigung von unbekanntem Meister in der Nikolaik. zu *Berlin*.

Um 1550 starb der Maler, Illuminist und Kupferstecher Hans Sebald Beham zu Frankfurt am Main. Er war 1500 zu Nürnberg geboren, lernte anfangs bei seinem Oheim Barthel Behaim und dann bei Dürer, unter welchem er sich zu einem sehr ausgezeichneten Künstler heranbildete. Man zählt diesen geistreichen und schönsinnigen, meist nur durch Stichbilder bekannten Meister zu den verlüderten Genies; indess ist der angeblich verlorene Mensch wenigstens kein verlorener Sohn der Kunst gewesen. Sein Zeichen ist ein im *H* stehendes *S* nebst einem *B* oder *P*, welches dem zweiten Schafte des *H* anhängt.

Um oder nach 1550 fällt ein sehr grosses Werk von einem unbekannten westfälischen Meister, das man jetzt in der Krügerschen Samml. zu *Minden* vorfindet. Es ist ein achttäfliches Altarwerk, welches aus der Abtei Marienfeld oder aus Liesborn stammt und die Leidensgeschichte mit Himmelfahrt und jüngstem Gericht und ausserdem die Himmelfahrt Mariens enthält. Bei diesem keine bedeutenden künstlerischen Kräfte mehr offenbarenden Werke ist recht deutlich der Untergang eigenthümlich religiöser und eigenthümlich nationaler Auffassung wahrzunehmen, indess erhebt sich darin doch mitten unter der unverkennbaren Verflachung noch hie und da eine Stelle mit Erinnerungen aus alter Zeit, und namentlich bewahrt der Meister einen geläuterten Sinn für harmonische und ernste Färbung.

1550 starb zu Nürnberg Erhart Schön, der als Maler, Kupferstecher und Holzschneider seit 1516 in der Metropole der fränkischen Kunst sich bethätigt hatte.

1551. Mit diesem J. und der Chiffre C. M. (welche auf einen nicht sehr bekannten Kristof Mairer bezogen wird) findet man in der Gall. zu *Pommersfelden* ein Bild bezeichnet, das die Scenen des Lebens und Leidens Kristi aufweist und in Schäuffelinischer Weise gemalt ist. Dies Bild bleibt merkwürdig als Beweisstück für die Verfallzeit der Dürerschen Kunstart, wobei sich zugleich der Zeitpunkt der Aufnahme bizarrer Architektur kundgibt.

Nach 1551 starb zu Königsberg Jakob Binck, einer der besten Dürerschüler, der gleich vielen andern seiner Schulgenossen weit mehr dem Stichfach als der Malerei zugewandt war. Aus seiner freiern Behandlung schliesst man auf seine Weiter-

bildung in Italien, welche Ansicht auch durch eine Angabe bei Vasari bestärkt wird. Von seinen Gemälden wüssten wir nur eins zu nennen, das Selbstbild des Künstlers in der Staatsgall. zu Wien. Es ist ein ziemlich lebensgrosses Brustbild, das den Binck in grossem Hute, grauem geblümten Unterkleide und fuchspelzigem Ueberwurfe, mit einem Handschuh in der Rechten zeigt. Die Geburtszeit Bincks wird verschieden angegeben; Einige lassen ihn zu Köln um 1490, Andre zu Nürnberg 1504 geboren werden.

1552 starb etwa achtzigjährig zu Strassburg Hans Baldung (gen. Grien, auch Grünhans), der aus Schwäbisch-Gmünd gebürtig und Dürers gleichaltriger Freund war. Er vertrat mit grosser Meisterschaft unter den Oberdeutschen die fränkische Richtung und war zugleich jenem fantastischen Elemente zugewandt, welches ausser ihm in Oberdeutschland an Altorfer einen genialen Vertreter fand. Ausser den Baldungschen Werken, die wir unter den J. 1511 — 34 verzeichnet haben, kommen noch mancherlei Bilder vor, die so sehr den beglaubigten Leistungen Baldungs entsprechen, dass man sie ihm mit hoher Wahrscheinlichkeit, ja mit Bestimmtheit anrechnen darf. Ganz sicher werden ihm angehören: das Bildniss des Baselers Bernhard Meyer von 1513 in der öff. Samml. zu *Basel* und das Ebenbild eines Mannes in mittlern Jahren, der mit eckigem Hute bedeckt ist, ein schwarzes mit braunem Pelze ausgeschlagnes Kleid trägt und einen Rosenkranz in den Händen hält, nur mit den verbundnen Buchstaben *HB* (ohne das kleinere *G* immitten des *H*) und mit 1520 bezeichnet, in der Staatsgall. zu *Wien*. Sodann das feine, in der Form des Kopfes und der ganzen Ausbildung an Baldungs beste Zeit gemahnende Bild des h. Lorenz unter Nr. 134 in der Moritzkapelle zu *Nürnberg*, und ein vortrefflicher, sehr gut erhaltner Altar in der Samml. des Hrn. v. Speyr zu *Basel*. Zumitten enthält dies Werk in zwei Abtheilungen die Heiligen Viakus und Acharius, Margaretha und Agnes, auf den Flügeln die Kreuzfindung durch St. Helena und den Martertod der achttausend Kristen. Die Höhe dieser Bilder beträgt 5 F. 4 Z., die Breite von allen drei Tafeln 7 F. 4 Z. Endlich das höchst merkwürdige Antonius-Werk, welches aus dem Antoniterkloster zu Issenheim in die öff. Samml. zu *Kolmar* gelangt ist, wo es für ein Grunewaldisches gilt. Es ist ein grosser Altarschrein, dessen Mitte drei Schnitzgestalten eingenommen haben und dessen mächtige Deckflügel beidseitig bemalt sind. Aussen sitzt rechts in fantastisch reicher Felsenlandschaft die ihr Kristkind herzende Mutter. In einem Himmelsglanze erschaut man den Gottvater mit niederschwebender Engelschaar. Links kniet in tabernakelartigem Gebäu die gekrönte Jungfrau, die von einem Regenbogen und von Spielengeln umgeben und in so seltner Art wahrscheinlich als übernatürlich Empfangende gedacht ist. Inneit der Flügel erscheinen links die Eremiten Antonius und Paulus im Gespräch, während dessen ein Rabe ihnen das tägliche Brot bringt. Rechts die Versuchung des heil. Anton mit vielen entsetzlich fratzenhaften Ungethümen, die an dem erschreckten Anachoreten herumzerren, in der Weise wie Martin Schön denselben Gegenstand behandelt hat. Die Ausführung dieser Malereien ist höchst meisterhaft, der Faltenwurf grossartig, der durchgängig warmbraune Ton sehr tief und kräftig, die Haltung des Ganzen überraschend grandios, aber in so hohem Grade fantastisch, dass man dabei schwerlich an Grunewald (dessen edler Sinn auf ruhige Würde des Grossartigen ausgeht), wol aber füglich an Hans Baldung denken kann, welcher grosskünstlerisch und zugleich erzwundersam zu sein der Mann und Meister war.

1553 (am 16. Oktober) starb der alte Lukas Kranach, nachdem er die fünfjährige Gefangenschaft Friedrichs des Grossmüthigen zu Innsbruck getheilt und sein achtzigstes Jahr überschritten hatte, zu Weimar, wo er auf dem Kirchhofe von St. Jakob begraben ward. Er entstammte der Familie Sunder zu Kronach im Bambergischen (die noch heute in Franken blüht, aber ihren Namen in Sundermahler und Sündermahler verändert hat), erhielt die erste Unterweisung im Zeichnen bei seinem Vater, trat sehr jung in die Dienste Friedrichs des Weisen v. Sachsen, folgte demselben 1493 nach Palästina, entschied sich nach der Rückkehr für die Malerei, worin er sich theils nach dem viel in Franken und Sachsen arbeitenden Grunewald, theils nach den Nürnbergern bildete, wurde 1504 kurfürstlicher Hofmaler zu Wittenberg, reiste 1509 nach den Niederlanden, wurde 1519 Kämmerer und 1533 Bürgermeister von Wittenberg, vermittelte als vertrauter Freund Luthers dessen Ehe mit der Katharina von Bora, und begleitete 1547 den Kurfürsten Johann Friedrich infolge der unglücklichen Mühlberger Schlacht in das Innsbrucker Exil. Einer der begünstigtsten und fruchtbarsten Maler Deutschlands, hatte er die Richtung der fränkischen Schule auf sehr umfassende Weise nach Sachsen verbreitet. Das Kugler-Burckhardtsche Handbuch der Malereigeschichte karakterisirt ihn näher als den Hans Sachs der Malerei, dessen Vortragsweise an Volksbücher und Volkslieder gemahne. „In der That", bemerkt Karl Schnaase, „ist die Hinweisung auf das Volkslied und

das Volksgefühl oder um näher zu bleiben auf den Holzschnitt die einzig mögliche Erklärung für diesen sehr eigenthümlichen Meister. Gemüthlichkeit und Härte, weiche und dennoch flache Modellirung, Sinn für weibliche Zartheit und dennoch etwas Rohes, Farbenschönheit und gröbster Verstoss gegen Harmonie, Aufgaben der tiefen Poesie des Perspektivischen und dennoch höchst unplastische Haltung, Fantastisches und eine spiessbürgerliche Altklugheit, diese Gegensätze mischen sich bei ihm wie bei Keinem, und er geht zwar mit Hinterlassung einer stereotypen Schule, deren Bilder nur durch die Verminderung des Kunstwerthes, nicht durch irgend ein eignes Talent von denen des Meisters zu unterscheiden sind, aber ohne bleibenden Einfluss auf die Kunst unter."

Wir lassen hier ein Verzeichniss der Erheblichern und Namhaftesten seiner zahlreichen Werke folgen, wobei wir diejenigen, deren Datum uns bekannt ist, nach ihrer Zeitfolge geordnet voranstellen. Eine anmuthige heil. Familie von 1504 in der Gall. Sciarra zu *Rom*. Ein Altar mit der Katharinenmarter von 1506 in der Dorfkirche zu *Tempelhof* bei Berlin. Das wunderschöne Bild der Muttergottes mit St. Katharinen und zwei Engeln von 1509 im Dome zu *Erfurt*. Das Bildchen mit St. Hieronymus und St. Leopold von 1515 in der Staatsgall. zu *Wien*. Die grosse Darstellung der zehn Gebote von 1516 auf dem Rathhause zu *Wittenberg*. Bildniss eines dreiunddreissigjährigen Mannes von 1521 in der Staatsgall. zu *Wien*. Gedenktafel des 1521 verst. Grosskomthurs Klaus von Bach, mit dem Heiland bei der Martha, in der Klosterkirche zu *Berlin*. Das Brustbild Melanchthons von 1525 im neuen Schlosse zu *Sigmaringen*. Das zwar farbenschwache, aber gut gezeichnete und im Naturgefühl feine Brustbild eines Herzogs von 1523 unter Nr. 69 in der Moritzkap. zu *Nürnberg*. Der Kardinal Albrecht v. Brandenburg als Hieronymus in der Studirstube, von 1525, im Museum zu *Darmstadt*. Derselbe Kardinal als derselbe Heilige in Waldeinsamkeit studirend, von 1527, im Mus. zu *Berlin*. (Dies Bild ist mit allerlei schönen und edeln Thieren belebt, in deren Darstellung Kranach von seinen Zeitgenossen vorzüglich gerühmt wird.) Martin Luther als Junker Jörg mit feinem Schnurrbart und schwarzem Barett, in schwarzem Unterkleid und Pelz, auf blauem Grunde, datirt 1528, in dems. Mus. Die vier Heiligen auf der Innseite der Deckflügel des Grunewaldschen Altars von 1529 in der Marktkirche zu *Halle*. Das gute, aber nun zerrüttete Bild der Delila mit dem schlafenden Simson von 1529 in der Gall. zu *Augsburg*. Die auf dem Hirsche ruhende Diana von 1530, ein Bild von märchenhaftem Reiz, und das Gegenstück der verführenden Eva von 1531, das sich durch die gutgemalten Thiere des Paradieses auszeichnet, im Mus. zu *Berlin*. Luther und Melanchthon von 1532 in der Pinakothek zu *München*. Friedrich der Weise von 1532 und ein Evenbild von 1533 im Mus. zu *Berlin*. Luther und Melanchthon, ersteres Bildniss mit 1533 bezeichnet, im Brüderhause zu *Nürnberg*. Herzog Georg von Sachsen, von 1534, die Fusswaschung der Jünger und das Gebet am Oelberge von 1537, sodann die Grablegung von 1538, im Mus. zu *Berlin*. Das Nachtstück des Judaskusses und der Verhaftung des Heilands, von 1538, in der Staatsgall. zu *Wien*. Das grosse Altarwerk von 1539 in der Pfarrkirche zu *Schneeberg* im sächsischen Erzgebirge (ein Hauptwerk evangelischer Kirchenmalerei). Die Hirschjagd von 1544 in der Staatsgall. zu *Wien*. Der Jugendbrunnen von 1546 im Mus. zu *Berlin*, und aus dems. Jahre Dr. Luther auf dem Sterbebette (der Kopf sehr fleissig und wahr, nur die schmalen heraufgezognen Schultern etwas unangenehm) im Mus. zu *Karlsruhe*. Letztes ist wol dasselbe Bild, das Wilh. Füssli (s. Zürich u. d. w. Städte am Rhein, B. I. S. 613) bei dem Buchh. Winter in Heidelberg gesehen hat. — Die übrigen Werke des alten Kranach, bei welchen uns sichere Daten fehlen, mögen nun nach ihren Fundorten folgen. Im Chore der Annenkirche zu *Augsburg* die sehr guten Bildnisse Luthers und Friedrichs des Weisen; sodann in dasiger Gallerie der schaugestellte engelumschwebte Kristus, ein Bild von tiefem Ausdrucke und sehr fleissiger Ausführung, mit landschaftlichem Hintergrunde. In der öff. Samml. zu *Basel* feine Ebenbildchen von Luther und seiner Katharina, eine zarte aber sehr bleiche Lukrezia und ein Urselbild, wo das Jungferngefolge eine Reihe sehr hübscher Köpfe bietet. Im Schlosse zu *Berlin* eine sehr anmuthende Venus am Springbrunnen, mit reich landschaftlichem Hintergrunde. In der Klosterkirche daselbst eine Kreuzabnahme. Im Museum allda eine vorzügliche Darstellung der Tischscene beim Farisäer, wo Magdalene die Füsse des Heilands mit ihren Haaren trocknet. Von trefflicher Karakteristik sind die Köpfe der Männer, vornehmlich der hinterwärts stehenden Zuschauer, welche Porträts von Zeitgenossen zu sein scheinen. In dems. Museum: der spinnende Herkules, welcher von Omfale und ihren Gespielinnen, lauter lustigen, schnippischen Dirnen in leichtfertig sächsischer Tracht, verspottet wird (hinter den Figuren, an der

Wand des Gemachs, hängen trefflich gemalte Vögel); das lebensgross auf grünem Grunde gemalte Brustbild Kardinal Albrechts v. Brandenburg, dessen weiche behagliche Züge hier mit geistreicher Freiheit behandelt sind; das grosse karaktervolle Bildniss Friedrichs des Grossmüthigen v. Sachsen, der mit beiden Händen das Kurschwert hält; die einfach aber geistvoll lebendig gemalten Bildnisse Luthers und Melanchthons im schwarzen Talar, und das grüngrundige Rundstück mit dem Ebenbilde der Katharina von Bora, welche eine goldgestickte Netzhaube und schwarzes Kleid trägt. In der Gall. zu *Darmstadt* Friedrich der Weise. In der Schlosskirche zu *Dessau* eine Verkündung, Geburt, Anbetung und Kreuzigung. In der Gall. zu *Dresden* Luther und Melanchthon, Joachim Rehle und mehre andre Bildnisse, auch eine Reihe werthverschiedner Historien aus Mythus, Bibel und Legende, darunter ein Kristus, der die Kindlein herzt und segnet, eine Ehebrecherin, ein Abschied Kristi, eine Delila, Adam und Eva, Judith mit Lukrezia etc. Im histor. Museum daselbst das ernste kräftige Bild Albrechts des Beherzten von Sachsen nebst dem Bildniss seiner Gemahlin Sidonia, einer Tochter Podiebrands v. Böhmen. (Vielleicht gehört auch das schon um 1490 gemalte, unter Nr. 462 in der Gall. befindliche Albrechtsbild dem Kranach an, als dessen frühestes Werk es dann gelten würde.) Ferner Bildnisse auf der Dresdner Bibliothek. — In den Uffizien zu *Florenz* ein sehr tüchtiges Lutherbild. — Im Museum zu *Frankfurt am M.* eine Marie mit dem Kinde. Das Knäbchen steht auf dem mütterlichen Schoose und berührt mit seinen Händchen ihre Wange, ihren Hals; oben zwei kindliche Schwebengel, welche den grünen Hintergrundsteppich halten. Der Ausdruck des Kristkindes heiter, anziehend, der kleine Körper plastisch. Die Gesichter in der runden, von Kranach oft beliebten Form; die Karnation durchweg körnig, gediegen; die Haare Mariens unsäglich genau gelegt, so zu sagen gezählt, wie es nicht selten bei Kranach vorkommt. Ferner daselbst die Kleinbildnisse Johann Friedrichs v. Sachsen und seiner Gemahlin, Er ein dickes, Sie ein dürres Gesicht, künstlerisch gut, wiewol an den Köpfen einige kleine Restaurationen vermerkt werden. In der Schlosskirche zu *Hannover* eine Kreuzigung. In der Pfarrkirche zu *Innsbruck* ein Andachtbild; in der Kapuzinerkirche daselbst eine Madonna. — Im Museum zu *Karlsruhe* ein wundersam romantisches Stück, das Herm. Püttmann (s. d. Kunstschätze am Rhein) unter Nr. 278 aufführt und als die Schilderung eines „Ritters" erklärt, „welcher unter drei Nymfen seine Gattin wählt." Vater Kranach hat aber wol, nach Quandts richtiger Bemerkung, die alte Sage vom König zu Mercia darstellen wollen. Dieser König besiegte die Tapferkeit aller Feinde und die Tugend aller Frauen. Da ihm sein Schalksnarr verrieth, dass ein tief im Walde burgender Ritter mit drei so wunderschönen als tugendsamen Töchtern verborgen lebe, so machte sich der lüsterne König flugs auf die Sohlen, um den Ritter heimzusuchen. Dieser empfing den König mit den nöthigsten Ehren, tafelte ihm das Köstlichste auf, liess ihn aber keine seiner drei Grazien sehen. Um Mitternacht tritt der Ritter gerüstet zum König und spricht: Kommt, lieber Herr, jetzt will ich Euch führen zu meinen Schönheiten! Und der Ritter nimmt eine Fackel und leuchtet den König hinaus in den Wald. Auf einem tief verborgenen Wiesengrund angekommen, erblickt der König die drei Jungfrauen so vor sich, wie weiland Prinz Paris die drei ihre Schönheit zur Prüfung gebenden Göttinnen. Da erschrickt der königliche Lüstling vor Reizen, wie er noch nie geschaut, und es überrieselt ihn heiss und kalt. Der ritterliche Vater aber zieht sein gutes Schwert und spricht mit durchbohrendem Blick zum König: Lieber Herr, Ihr habt meine Burg betreten, um der Tugend meiner Töchter zu schaden, denn es weiss Jeder im Lande, was Euer Besuch zu bedeuten hat. So wählt denn hier Eine von diesen Dreien zum Weibe, die beiden Andern aber sind des Todes, denn so verlangt es meine und der Mädchen Ehre! Kranach hat glücklich diesen entscheidendsten Moment erfasst. Die Bestürzung des Königs, die Entschlossenheit des finstern Ritters und die jungfräulichen Reize der drei Schwestern sind Gegensätze, welche anregen und dem Bilde Bedeutung geben, auch ohne dass man die Geschichte kennt. Während ein neuerer Maler (West) die Scene in ein Zimmer versetzt und so um alle Romantik bringt, lässt sie der romantisch fühlende Kranach im finstern Walde vor sich gehen, was der Begebenheit so recht den Zauber des Fantastischen, Schauerlichen und Geheimnissvollen verleiht. — In der Marienk. zu *Kolberg* an der Ostsee Bildnisse Luthers und Melanchthons. Im Dome zu *Königsberg* mehre Gemälde. In der öff. Sammlung zu *Leipzig* religiöse und porträtliche Stücke. Im Museum zu *Mainz* ein Bildniss des 1545 verst. Mainzer Kurfürsten Albrecht v. Brandenburg, den die Künstler des damaligen Deutschlands als ihren besten Pfleger schätzten. In der Gall. Benzel-Sternau zu *Mariahalden* bei Zürich ein lebensgrosses Brustbild Dr. Luthers mit der schwarz gebundnen Bibel in den Händen, von tiefer Auffassung, mehr das Luthergemüth denn den Antipapisten spie-

geind. Im Domschiffe zu *Meissen* das vortreffliche Altarwerk mit dreitheiliger Mitteltafel, welche zuoberst die Kreuzigung und darunter das Isaakopfer (eine höchst grossartige Darstellung) nebst der Verehrung der ehernen Schlange enthält. Daneben das ganz vorzügliche Konterfei des Werkstifters. Auf den Innerflügeln die Geschichte der Kreuzfindung in sechs Abtheilungen; aussen aber der dornengekrönte Heiland und die Maria; auf zwei Extraflügeln die Sinnbilder der Evangelisten. Sämmtliche Flügelbilder gleichfalls von hohem Werthe, nur dass sich hier mehrfach die Zuhand des jüngern Kranach kundgibt. Im Dome zu *Merseburg* eine Kreuzigung, welche satirische Beziehungen auf Luther und die Reformation enthält, also aus der Zeit herrührt, wo Kranach noch vom Vorurtheil gegen Luther befangen war. In der Pinak. zu *München* eine Ehebrecherin und eine Lukrezia. In St. Wenzel zu *Naumburg* das wunderherrliche Bild der Kindersegnung. In der Moritzkap. zu *Nürnberg* die Preisgebung des Menschen an Tod und Teufel und die Erlösung durch das Blut Kristi, zwei sehr fleissig ausgeführte Bilder, die dort unter den Nrn. 112 und 116 hängen und im Kleinen denselben Gedanken ausdrücken, der auf einem der Altarflügel zu Schneeberg im Grossen behandelt ist. Unter Nr. 117 daselbst ein Genrebild, darstellend einen Alten, der die Liebkosung eines Mädchens empfängt. Sodann im Brüderhause unter Nr. 168 ein Venusbild, das sich vor den meisten Stücken dieser Art, welche von Kranach vorkommen, durch bessere Zeichnung, edlere Formen und feinere Modellirung auszeichnet; unter Nr. 170 die Bildnisse Friedrichs des Weisen, Johanns des Bekenners und Johann Friedrichs von Sachsen. In der Gall. zu *Pommersfelden* eine sehr fein ausgebildete Lukrezia mit der Beischrift:

O lucretia behalte du dein Ehr,
Nach dier ersticht sich kheine mehr.

In der Samml. des histor. Vereins zu *Regensburg* das Bild der Beweinung Kristi durch Maria und Johannes, ausgezeichnet durch Tiefe der Empfindung wie durch Feinheit der Ausbildung. In der Gall. Corsini zu *Rom* Luther und Katharina von Bora. In der Stadtkirche zu *Weimar* ein grosses Altarwerk aus der Spätzeit des Meisters. Es schildert im Mittelbilde den Gekreuzigten; einerseit stehen der Täufer, Luther und Kranach, andrerseit Jesus als Sieger über Tod und Teufel. Auf den Seitentafeln Friedrich der Grossmüthige und seine Familie. Das Werk macht vortreffliche Wirkung durch die schönen Bildnissgestalten, als deren meisterhafteste sich die Luthergestalt herausstellt. In der Staatsgall. zu *Wien* zwei Darstellungen Adams und Evens unter dem Erkenntnissbaum. Die Weisenanbetung in einer Landschaft, mit einem Singengelchor oben und mit Bergschloss und Ruinen in der Ferne. Kristi Erscheinung bei den vier Frauen im Garten. Die Katharinenvermählung, wobei die h. Rosalie dem Kristkind ein Blumenkörbchen reicht und eine Andre eine Traube bereithält, während eine Dritte betet. Die Lukrezia in Prachtgewandung, im Augenblick ihres Selbstmords. Drei Mädchen nebeneinander in reichen Kleidern und mit breiten goldenen Halsketten. (Zwei tragen Federhüte, die Dritte erscheint mit aufgebundenem Flechthaar.) Brustbildchen eines Fräuleins in schwarzer Kleidung mit netzartigem Chemisett, goldner Doppelkette um den Hals und einem Barette mit Goldschnüren auf dem Kopfe. (Sie hält die Hände vorn übereinander. Im Grunde jederseit ein Wappenschild.) Brustbild Friedrichs des Weisen von Sachsen mit kurzem Barte, Pelzrock und Goldschnurenmütze. Brustbildchen Martin Luthers und Filipp Melanchthons, beide schwarz gekleidet und mit der Bibel in der Hand. Endlich das Genrebildchen mit dem lachenden Alten, der einem jungen Mädchen einen Verlobring anprobirt. In der Stadtkirche zu *Wittenberg* ein vorzügliches evangelisches Altarwerk mit dem durch die mannichfaltig karakteristischen Köpfe anziehenden Abendmahl, wo die Jüngerschaft an einer Rundtafel herumsitzt. Auf dem rechten Flügel die Taufe, verrichtet durch Melanchthon unter Beisein eines Helfers und dreier Pathen, mit einer Gruppe festlich angethaner Zuschauerinnen im Vorgrunde. Auf dem linken Flügel die Beichte, wo Bugenhagen mit strenger Würde einen reuig knieenden Bürger durch den Löseschlüssel in der Rechten entsündigt, während er einen mehr mit Uebermuth denn mit Reue gekommenen Söldling, einen der Blutegel am Staatskörper, durch den Bindeschlüssel in der Linken zurückweist. Auf der Predella die Predigt, ein nicht minder interessantes Bild mit kleinern Figuren; immitten der Heiland am Kreuz, zur Seite die Kanzel, von welcher Luther herabpredigt, genüber eine anmuthende Gruppe zuhörender Mädchen und Frauen mit Kindern, und tiefer im Bild eine vortreffliche Gruppe ernster Männer und Jünglinge. — Im gothischen Hause zu *Wörlitz* der sogen. Ritter am Scheidewege, ein zaubervolles Märchenbild, das dieselbe Scene schildert, die auf dem Karlsruher Bilde versinnlicht ist. König Alfred von Mercia sitzt als stahlgepanzerter Ritter auf einem Steine, sinnend, welche er wählen soll von den

drei Fräulein vor ihm, welche Hut, Netz und Ketten zum Kopfschmuck haben, sonst aber bis auf die farbigen Hiftenschleier mutternackt dastehen. Zwischen den Jungfern und dem verzweifelten Wähler steht, den schneidendsten Hohnblick diesem Schächer von König zuwerfend, der ehrgekränkte Vater, ein greiser Ritter in goldglänzendem Harnisch und mit schnäbel- und flügelverziertem Helme. Seine Füsse sind von den Knieen an entblösst; er scheint nicht eher wieder auf vollen Ritterfüssen stehen zu wollen, als bis die Ehre seines Hauses durch die Weibwahl aus den drei Töchtern und durch die Tödung der Nichtgewählten gereinigt ist. — — Kranach bezeichnete seine Werke häufig mit dem Bildzeichen der geflügelten Schlange, sonst mit den Buchstaben *LC* und *LVC*. Arbeiten, die er als Hofmaler zu liefern gehabt, sind mit dem kursächsischen Wappen (zwei korrespondirenden Schilden mit den gekreuzten Schwertern und dem Rautenkranze) bezeichnet.

1553 starb auch, allem Vermuthen nach zu Wien, Augustin Hirschvogel, der zweite (1503 geborne) Sohn des alten Veit H. zu Nürnberg, namhaft als Glasmaler, Kupferätzer und Holzschneider. Er hatte sich schon 1530 zu Wien niedergelassen. Der Wiener Kunstforscher Josef Bergmann beweist in seinem Medaillenwerke (Wien 1844. B. I. S. 280 ff.) durch Urkunden und Auszüge aus Rechnungen, dass Augustin vom Weihbischofe Friedrich Nausea 1546 ein Haus bei St. Steffan zu Wien gemiethet und vor dem 5. März 1553, mit Hinterlassung seiner Ehefrau Eva und mehrer Kinder, sein Leben vollendet hatte. Hienach sind Doppelmayer, Will, Füssli, Huber und Rost, Ersch und Gruber, Nagler, Gessert etc., welche alle den Aug. Hirschvogel 1560 sterben lassen, zu berichtigen. — Ferner starb 1553 der 1492 geborne Georg Glockenton zu Nürnberg, welcher Messbücher und Wappenbriefe ausmalte, aber als Illuminist von seinem Sohne Niklas Gl. weit übertroffen ward. — Dass. J. ist Datum eines Porträtstücks vom Züricher Holbeinisten *Hans Asper*, unter Nr. 133 im 7. Kab. der Münchner Pinakothek.

1553—55 liess der Rath der Reichsstadt Regensburg, welche seit 1542 die Reformation angenommen, durch Michel Ostendorfer (von Hemau) ein Altarwerk für die evangelische Pfarrkirche malen. Der Meister, immer mit Mangel gesegnet, erbat sich dazu Tafelholz, ein Buch feines Gold, Mehl zu Brote und nöthigen Vorschuss, erhielt aber vom Rath nur ein Paar Gulden, nur ein halbes Buch Gold, aber während der Arbeit recht viele Vorwürfe über Saumseligkeit. Da wurde Meister Michel einmal sehr grob und schrieb: *Der arme Michel Ostendorfer muss sich ansehen lassen, wann er Geld habe, arbeite er nichts; aber Gott wird die Verräther straffen. Wann ich eine Bauerntafel zu malen hatte, hatt ich ein bessers Verdienen. Nach meinen Aufrüssen und Fürnehmen wusste ich mehr denn 100 Thaler oder Gulden zu verdienen. Dass ichs aber in 2 oder 3 Monaten künnte enden, wär mir onmöglich. Wollte demnach gerne ein Wissen haben, wie ich mich mit dem Gemäl halten soll, dieweil Ew. Weisheit so vil auf die empfangen acht Gulden lassen Acht haben!* Als der Altar endlich fertiggemalt war, schrieb der Künstler unter Anderm in einer Eingabe an den Rath: *Ich habe dieses Werk nach keines andern Maisters Hand gesudelt, sondern nach freier Hand mit sollichem Fleiss gemacht, dass ich mich dessen nimmer schämen darf.* Mit dieser Selbstkritik hat er denn auch weder zu wenig noch zu viel gesagt. Sein Werk ist glücklicherweise noch zu Regensburg vorhanden (jetzt in der Samml. des histor. Vereins) und bleibt merkwürdig als eins der wenigen Denkmale evangelischer Kirchenmalerei, welche noch aus der Reformationszeit datiren und der katholischen Reaktion entgangen sind. Haupttafel und Seitentafeln sind in drei horizontale Streifen getheilt. Auf dem Mittelbilde oben Gottvater, darunter Kristus als Lehrer im Kreise der Apostel, dann unten zwei evangelische Priester im Kreise ihrer Gemeinde. Der Eine stellt den Prediger dar (Beischrift: Thut Busse und glaubet dem Evangelio), der Andre den Beichtiger (Beischrift: Dir sind deine Sünden vergeben). Auf dem rechten Flügel oben die Darstellung Jesu im Tempel, in der Mitte die Kristustaufe im Jordan, unten der evangelische Geistliche, welcher das von einem Pathen über dem steinernen Becken gehaltene Kind tauft und dabei von Gemeindemitgliedern umringt ist. Auf dem linken Flügel oben der Heiland, wie er beim Nachtmahle das Brot unter die Jünger austheilt, in der Mitte die Darreichung des Kelches, unten der evangelische Priester, der seiner Gemeinde das Abendmahl unter beiderlei Gestalt reicht. Die Aussenseite jedes Flügels hat nur zwei Abtheilungen; die beiden obern schildern den Engelgruss und die Heilandsgeburt, die beiden untern die Kreuzigung und die Trauer um den heil. Leichnam. Wiewol der Regensburger als Künstler dem Wittenberger Reformationsmaler weit nachsteht, ist er doch immerhin seiner guten Zeichnung wegen zu schätzen. Nur herrscht Härte in seinen Umrissen und schwerer Ton in seiner Karnation, der bald braun und röthlich, bald gelb und blass ist. In manchen Theilen, besonders in der

Landschaft, zeigt sich, dass Meister Michel sich nach Altorfer gebildet hat. Sein Monogramm auf dem Werke besteht aus einem M, in welchem ein kleineres O wie ein Ring hängt. *)

1554 starb an der Pest zu London der geniale Hans Holbein der Jüngere, der Vollendetste aller deutschen Maler, der leider dem Vaterlande zu früh entfremdet ward, da er 1526 Basel verliess und nur zuweilen (in den Jahren 1529, 1532 und 1538) auf kurzen Familienbesuch dahin zurückkam. Durch sein Leben im Auslande, vornehmlich in England, sind uns nicht nur viele seiner Werke entzogen worden, sondern er ist auch selbst infolge dessen nicht in dem Maase für die deutsche Kunst wirksam gewesen, wie es sonst der Fall gewesen wäre. In ihm wie in Dürer lag alle Kraft, das eigenthümliche Wesen deutscher Malerei zur höchsten und edelsten Ausbildung zu bringen, und wäre das Beiden eigenthümliche Genie zur Malerei durch so günstige Lebensverhältnisse, wie sie Raffael und Tizian beglückten, zur vollen Entfaltung gekommen, so würden Dürer und Holbein ganz sicherlich jenen weltbedeutenden Meistern als Geschichtmaler nicht nachzustehen brauchen. So aber wurde der Nürnberger durch Mangel an grössern Aufgaben dahin gedrängt, seine meiste Zeit auf Kupferstiche und Holzschnittzeichnungen zu verwenden, und der Augsburger und Baseler grade von der Zeit an, als er sich in der Vollkraft seiner Jahre und seiner Kunst befand, durch Noth um Brot nach England getrieben, wo er fast nur als Bildnissmaler Beschäftigung fand und nur noch sehr selten zur Ausübung der Geschichtmalerei kam. — Die bis 1526 entstandenen Geschichtwerke des jüngsten und grössten Holbein finden sich an folgenden Orten. In der Gall. zu *Augsburg* laut Waagen die 1515 gemalte Sebastiansmarter und drei Bilder aus dem Kloster Kaisersheim, welche die Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung schildern. Diese Passionsbilder, vornehmlich die beiden letzten, sind raffaelisch schön componirt; die Motive sind ebenso grossartig als lebendig, die Köpfe der heiligen Gestalten sehr edel, die der Kriegsknechte noch in der Weise Vater Holbeins, die Heilandsformen zwar mager, aber von guter Zeichnung, der Hauptton des Fleisches zwar gelblich, doch die Köpfe auch in der Farbe individualisirt, die Haarbehandlung breit und frei, der Gewandwurf sehr nobel. An einem Gefäss neben der Magdalena noch die Namensreste *.ANS ..LBAIN.* — In der öff. Samml. zu *Basel* ein grosses Abendmahl auf Leinwand (etwa vom J. 1516), mit ergreifender Wahrheit den Moment schildernd, wo Judas den Bissen vom Herrn empfängt. Ein andres Abendmahl aus etwas spätrer Zeit, mit einigen äusserst edeln Köpfen und dem äusserst gemeinen Judaskopfe. Die berühmte „Passionstafel", welche in acht Abtheilungen den Heiland am Oelberge, seine Verhaftung, die Vorführung bei Kaifas, die Verspottung, Kreuztragung, Kreuzigung und Grablegung schildert. In diesem Werke spiegelt sich recht deutlich ein mächtiger Drang in der Kunst vorwärts zu kommen; es zeigt auf belehrendere Weise als jedes andre seiner Frühwerke, wie der junge Holbein aus der Kunst seines Vaters hervorwächst. Zu dem Hauptwerke Vater Holbeins, der Paulustafel in der Augsb. Gall., zeigt es in Auffassung, Farbengebung und Vortrag eine so auffallende Verwandtschaft, dass die Vermuthung, der junge Hans habe am Paulsbilde sich mitversucht, sehr sichern Fuss gewinnt. Auch die im Bogen abschliessende Form und die Abtheilungsart der Tafel gemahnt noch an jenes Augsburger Werk. Einige der acht Scenen leiden noch an Ueberfüllung (wie die Kreuztragung und Kreuzigung) oder an Uebertreibung (wie die Geisselung), wogegen andre (das Gebet am Oelberge und die Grablegung) schon durchaus vortrefflich sind, in welcher grossen Ungleichheit der Einzelbilder eben das künstlerische Ringen, das dort noch in Fehler verfällt und hier das Rechte und Schöne trifft, recht lebendig vor Augen tritt. Keine andern Bilder von Holbein bekunden in solchem Grade wie die zwei Compositionen des betenden und des zu Grabe getragenen Heilands seinen Beruf zur höchsten Geschichtmalerei. Der lebensgrosse „Fronleichnam", bezeichnet *H. H.* 1521, ein Produkt des äussersten Naturalismus, das zwar für die Aesthetiker ein abscheuliches Werk, aber für die Betrachter aus künstlerischem Standpunkte ein Meisterstück der nacktesten Wahrheit ist. Zwei sehr einfach grau in Grau ausgeführte Bildchen von vieler Feinheit, den „Dorngekrönten" und die „Schmerzenreiche" darstellend. Unter den Handzeichnungen der Basler Sammlung ein „wüthender Kampf zwischen Fussvolk", mit furchtbarer Wahrheit aufgefasst und wol eine Scene des Bauernkampfes bei Zeglingen im Kanton Basel 1525 vergegenwärtigend. Ferner die Farbenzeichnungen: „Marie mit dem Kinde" (sehr edel im Gefühl und sehr vollendet), „Kreuztragung" (durch Umfang und Composition noch bedeutender und einer reifern Zeit Holbeins

*) In gleicher Art bezeichnete sich der vor 1550 verst. Martin Ostendorfer, der aus der Landshuter Schule hervorging und als bairischer Hofmaler katholisch blieb.

angehörend als derselbe Vorgang auf der berühmten Passionstafel), „Maria mit Kaiser Heinrich II. und dem Basler Bischof Adalbert“ (sehr geistreich und zart ausgeführt). Eine feine leicht angetuschte Federzeichnung des „Rehabeam“ unter den Entwürfen zu den Basler Rathhausfresken. Eine sehr interessante Skizze zu den „Bildern auf den Orgelflügeln des Basler Domes“, in der Mitte auf zwei Schmalstreifen Kaiser Heinrich den Frömmler und die Marie mit dem Kinde, zu beiden Seiten zunächst auf breitern aber kürzern, oben schrägen Flächen das Basler Münster und drei Singengel, sodann auf schmalern Streifen die Kaiserin Helena und einen Bischof enthaltend. (Die Flügel von der Münsterorgel selbst werden ebenfalls in der öffentl. Kunstsamml. Basels aufbewahrt, befinden sich aber in traurigem Uebermalungszustande.) Der Entwurf zu einem „Vorgang aus der römischen Geschichte“ und eine Reihe geistreicher „Kartons zu Glasgemälden.“ — Im k. Schlosse zu *Berlin* das erste Exemplar der berühmten „Madonna mit der Bürgermeisterfamilie.“ In diesem Hausaltarbilde aus schon reformatorisch bewegter Zeit hat die altdeutsche Gläubigkeit noch einmal den vollendeten Ausdruck gemüthlichster Frömmigkeit gewonnen. Noch einmal wird die heil. Jungfrau als Freundin und Trösterin des Hauses von der deutschen Familie angerufen, aber das Kind, das die Himmlische auf ihrem Arme trägt, blickt so leidensvoll, als fühle es tief, wie bald es aus sei mit allem kindlichen Verkehre zwischen Himmel und Erde. Maria mit ihrem stillfeierlichen Gemüthsblicke steht da wie im Kreise ihrer letzten Getreuen; sie erscheint wie eine hohe Verwandtin dieser Familie, mitberührt von den Bedrängnissen derselben und angegangen um Hilfe in einem Momente, wo sie selbst mit ihrem Kinde mehr mitfühlen als helfen kann. Den noch festwurzelnden Gemüthsglauben spiegelt dies Meisterwerk namentlich in der Gestalt des verehrenden Bürgermeisters; es ist nicht kleinmüthige Furcht vor der Zukunft, welche Jakob Meyer bei der Aussicht auf Entsetzung vom Amte fühlt; er glaubt vielmehr, dass sich Alles (in seinem Sinne) ändern werde und dass die Kirche fest stehe, weil er auf sie baut; nur hält er recht inbrünstig zu beten für gut, damit die hohe Familienfreundin die baldigste Abhilfe von gegenwärtiger Noth gewähre. Im Gegensatz zu ihren glaubensbefangenen Aeltern stehen die sorglosen Kinder im Vorgrunde, welche schon wie Boten und Vorläufer einer glaubensfreieren Zukunft erscheinen. (Drei mit rother und schwarzer Kreide gemachte Porträtstudien zu diesem Verehrungsbilde befinden sich in der Samml. zu *Basel*. Es sind diese Zeichnungen fast nur Linien, aber solche, die ein Zauberer zieht und darin den Geist bannt, den er festhalten will. Meyer, seine Frau und die im weissen Kleide knieende Tochter leben in diesen Skizzen, wo jeder Strich ein Karakterzug ist.) — In der Hochschulkapelle des Münsters zu *Freiburg im Breisgau* zwei höchst ausgezeichnete Altarflügel mit den „Anbetungen der Hirten und Könige“; vergl. Jahr 1518. In der Samml. des Domherrn Hirscher daselbst „zwei Flügel mit Marianischen Scenen.“ Auf dem Heimsuchungsbilde ist im Hintergrund eine strafgerichtliche Heimsuchung angedeutet, indem man Lot mit seinen Töchtern aus dem sündlich brennenden Sodom fliehen sieht. Auf dem Todesbilde kniet die von zwei Aposteln unterstützte Maria im Vorgrunde, während ihre Seele (als ganz bekleidetes Kind) durch Kristus eingesegnet wird; im Hintergrunde die Marienkrönung. Der höchst wahre und lebendige Realismus dieses Bildes hat zugleich etwas ghirlandajisch Edles; der feine Faltengeschmack gemahnt an den ältern Rogier van der Weyde; die bräunliche Färbung ist satt und klar, die Malerei überhaupt gediegen und ganz mit andern Bildern aus der frühern Zeit Holbeins übereinstimmend. Ebendaselbst „vier noch goldgrundige Tafeln“ von vorzüglichem Werthe. Jede enthält ein Heiligenpaar (Magdalene mit dem Evang. Johannes, St. Lorenz mit St. Katharinen, Heinrich der Frömmler mit der thüringischen Elisabeth, St. Veit mit St. Margarethen) und alle stimmen in den meist lebhaften Bewegungen, in den theilweis etwas weltlichen Karakteren, in der Art der feinen Durchbildung (wodurch zumal die Lorenzgestalt anzieht) und im warmbräunlichen Tone so sehr mit den Kunstwerken des jüngsten Holbein überein, dass Waagen nicht ansteht, sie für Holbeinische Frühwerke zu nehmen. Ausser diesen Tafeln befindet sich dort noch ein heil. Norbert, der seine Norbertine unter den Schutz der heil. Agnes stellt, ein schön ausgebildetes Werk, das ganz von Holbeins edlem Naturgefühle durchdrungen ist. — In der *Haager Gall.* ein wunderschönes kräftiges Bild des „Marientodes“, dort irrthümlich auf Martin Schön getauft. — Endlich in der *Dresdner Gall.* das zweite Exemplar der „Bürgermeisterfamilie vor der Madonna in der Nische“, das dort als Hauptwerk unter den Bildern deutscher Schule glänzt und zugleich ganz würdig ist sich in einer Sammlung zu befinden, wo Raffaels Madonna di San Sisto strahlt, ohne neben dieser Sonne wie der bleiche Mond zu verschwinden. (Abbild davon s. B. III. S. 55.) Dr. Waagen [s. d. Kunstw. u. Künstler in Deutschland II. S. 274] setzt die Ausführung dieses Bildes in die Jahre 1524 und 25, wogegen Hr.

v. Quandt [s. d. Beobachtungen u. Fantasien 1846, S. 289 f.] sich für das J. 1526 ausspricht. Holbein hatte sich in jenem J. infolge der Reformationswehen, wodurch seine Thätigkeit beeinträchtigt und Mancher seiner Gönner, namentlich der Bürgermeister Meyer, in missliche Lage versetzt wurde, von Basel zunächst nach Strassburg gewandt. Hier mag er, bevor er den Niederlanden und England zusteuerte, vielleicht aus Dankbarkeit für den ihm Reisemittel gewährenden Meyer das fragliche Andachtsbild der Bürgermeisterfamilie vollendet haben, um dieses sein letztes Werk in katholischem Sinne dem glaubenszähen Basler Gönner als Andenken zu verehren. Mehr als die Porträtskizzen, welche er schon in Basel zu diesem Familienbilde gemacht hatte, brauchte der Künstler, bedurfte der Freund der Familie Meyer nicht, um in der Ferne sich deutlich und lebhaft der theuern Personen zu erinnern. Was das Gemälde mehr gibt als die Umrisse, die bewundernswürdige Färbung, die gerundeten Formen, konnte der Künstler auch bei weitem Fernsein von den Freunden mit Hilfe seiner Fantasie ausmalen, und grade die Bildnissköpfe in diesem Gemälde sind es, welche weniger unbefangne Naturwahrheit zeigen, eine Entschiedenheit vermissen lassen, die Holbein eigenwar, und die Vermuthung begründen könnten, als hätte der Maler sich angestrengt, durch Erinnrung eine nicht ausreichende Skizze zu vervollständigen. — Von Holbeinischen Geschichtwerken, welche nach seiner Entwandrung fallen, ist sehr wenig bekannt. Abgesehn von einigen Höflichkeitshistorietten in London, die lediglich als Porträtwerke sich geltend machen, während ihr Scenisches nur die Londner Barbiere und Hospitaliten interessiren kann, wird nur etwa der „verlorne Sohn in lüderlicher Gesellschaft", eine geistreiche Schilderung in der *Liverpool-Institution*, zu nennen sein. — Die übrigen, verschiednen Zeiten seiner Kunstübung entstammenden Leistungen Holbeins gehören kleinerntheils dem Genregebiet und der Thierzeichnung, grösstentheils aber dem Bildnissbereich an. Sein frühestes Genrebild ist die Zeichnung dreier Nachtwächter von 1513, dann folgt das gemalte „Schulmeisterschild" von 1516 und die Skizze zu dem berühmten „Bauerntanz", der von Holbein an einem Hause der Basler Eisengasse gemalt war und nun schon seit einem Jahrhundert verschwunden ist. (Sämmtlich auf der Bibl. zu *Basel*. Ebenda vortreffliche Thierstudien unter den enkadrirten Handzeichnungen Holbeins, wo namentlich ein grösserer Schafskopf und eine Fledermaus mit ausgespannten Flughäuten durch lebendigste Wahrheit überraschen.) — Unter seinen zahlreichen Bildnisswerken (abgesehn von der reichen Folge trefflicher Porträtzeichnungen, die man im Augsburger Skizzenhefte der Holbeine in der k. Samml. der Handzeichnungen zu Berlin vorfindet) erscheint als das früheste der 1514 gemalte „Franz von Taxis" in *Corshamhouse*. Mit 1516 ist die Tafel zu *Basel* bezeichnet, welche die in zartbräunlichem Tone gemalten Ebenbilder des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner Frau Anna Scheckenpürlin enthält. Von 1517 die umfängliche Tafel mit einem Grafen Fugger und seinen Kindern, in der Pinak. zu *München*. Von 1519 das berühmte Bildniss des „Dr. Bonifaz Amerbach", ein Meisterwerk ersten Ranges, in der Samml. zu *Basel*. (Gleichzeitige Wiederholung davon im Museum zu *Karlsruhe*.) Gewiss hat Holbein das geistreiche, klare, kräftige Gesicht seines Freundes nicht sowol nach dem Leben, sondern aus seiner Seele gemalt, denn es übertrifft die Wahrheit der Natur, in welcher der Mensch ein vorübergehendes, wechselndes Dasein hat, indess wir hier grade das vor uns sehen, was nicht altert und wovon jede Lebensstufe nur Entwicklung ist. Bei diesem Bildniss muss Jeder fühlen, wie ungerecht Ulrich Hegner urtheilt, wenn derselbe den porträtirenden Holbein nur einen getreuen Knecht der Natur nennt, der ein Gesicht zu idealisiren, d. h. auf die höchste Stufe seines Karakters zu setzen, nicht vermocht habe. Grade hier zeigt uns Holbein, wie befähigt er war, einen Karakter geistig aufzufassen und dem Ausdruck eine höhere Wahrheit zu geben als die des Spiegels. Aus dem J. 1523 ein „Erasmusbildniss" in *Longfordcastle*. Zwei grosse Bildnisse aus dem J. 1525 in der Staatsgall. zu *Wien*. Das eine zeigt einen braunhaarigen Mann im Alter von 24 Jahren, der mit der Linken das Degengefäss anfasst und in der Rechten einen Apfel hält. Sein Unterkleid ist roth, sein Pelzüberrock braun, seine Behosung verschiedenfarbig (das rechte Bein ganz roth, das linke aber aus weissen, grauen und braunen Streifen zusammengesetzt, welche senkrecht bis zu den Zehen herablaufen). Das andre Bildniss scheint die ältere Schwester des Vorbesagten darzustellen. Sie ist 31 J. alt angegeben und steht, mit vorn übereinandergelegten Händen, in langem röthlichen Kleide da, dessen weite Aermel, wie das Gewand selbst, breit mit grünem Sammet verbrämt sind. Ihre Haube ist reich mit Perlen gestickt, ihr Mieder von schwerem Goldstoffe. Um den Leib hat sie einen kostbaren weit hinabhängenden Gürtel. Den Hintergrund beider Ebenbilder bildet ein beinschriftetes Portal aus grauem Stein. Etwa noch von 1525 das Bild des Roterdamers im Louvre zu *Paris* und das durch grosse Vollendung der male-

rischen Technik ausgezeichnete Bildniss des berühmten „Buchdruckers Hans Frobein" zu *Basel*. Von 1526 das Konterfei einer „Offenburgerin" in der Basler Samml., der „Peter Egid v. Antwerpen" in *Longfordcastle* und der „Kanzler Morus mit goldner Kette" im *Louvre*. Vielleicht aus dems. J. der mit naivster Naturtreue verebenbildete „Vater Morus" zu *Wiltonhouse* und der alte Londner Goldschmied „Morett" in reicher Kleidung, mit Dolch und Handschuh in den Händen, zu *Dresden*. Von 1527 ein andres Mannsbild in der Dresdner Gall. Ebenda von 1528 ein Doppelbildniss: der 47jährige Thomas Godsalve de Novico mit seinem Sohne hinter einem Tische stehend. Aus dems. J. das überaus vollendete Bildniss des „Richard Southwell" in den Uffizien zu *Florenz* und die mit ungemeiner Wahrheit aufgefassten Ebenbilder des Erzbischofs „Warham v. Canterbury" und des Hofastronomen „Niklas Kratzer v. München" im *Louvre*. Wahrscheinlich von 1529 das Karakterbild des kaiserlichen Feldhauptmanns „Georg von Frundsberg" im Mus. zu *Berlin*, ein sogenannter „Luther" (von einer gewissen Grossheit der Auffassung und Zeichnung) in *Longfordcastle* und das vortrefflich in einem bräunlichen Lokaltone des Fleisches mit grauen Schatten gemalte Ebenbild des rosenkranzhaltenden „Johann Kammann" (in Pelzkleidung mit Baret auf grünem Grunde, nebst dem Wappen, das eine goldne Lilie auf weissem Feld zeigt) in der Gall. zu *Pommersfelden*. Vielleicht gehört in diese Zeit auch das feine Profilbild des am Pulte schreibenden „Erasmus" zu *Basel*, das ihn älter als das Porträt im Louvre schildert. Sicher von 1529 das Ebenbild eines jungen Mannes in der Pinak. zu *München* und das höchst fein durchgebildete Porträt des Schatzmeisters „Sir Bryan Tuke" zu *Corshamhouse*. (Im J. 1529 hatte Holbein Basel wiederbesucht und dem Erasmus eine Umrisszeichnung von dem Gemälde mitgebracht, worin er die zehn Figuren gebende „Familie des Thomas Morus" geschildert hatte. Das Gemälde selbst ist in England verschwunden, die Abzeichnung für Erasmus aber [der sich in Briefen an Morus und dessen Tochter mit lebhafter Freude darüber äusserte] ist noch in der Basler Samml. vorhanden. Dass diese durch Mechels Stich bekannte Zeichnung kein Entwurf z u, sondern eine Skizze n a c h dem Bilde ist, ergibt sich aus den blos mit der Feder gemachten trocknen Umrissen, an welchen nichts geändert ist und wo hie und da Schrift ersetzt, was ein schatten- und farbloser Kontur nicht andeuten kann. So wird wol ein Bild aufgezeichnet, um eine Beschreibung zu verdeutlichen, aber auf diese Art kein Gedanke zu einem Gemälde auf Papier gebracht.) Um 1530 ein sehr vollendetes Doppelbild mit den ganzen lebensgrossen Gestalten zweier Männer in *Longfordcastle* und das lebensgrosse „Kniestück Heinrichs des Achten von England" in prunkender Tracht mit vielem Golde, ein Werk des täuschendsten Realismus in *Warwickcastle*. Von 1532 die Bildnisse der deutschen Kaufleute Stallhoff und Gysi, erstes in *Windsor*, letztes in *Berlin*. Der junge Kaufherr „Georg Gysi" (auf dem Bilde „Gyze" geschrieben) ist sitzend in seiner Schreibstube dargestellt, im Begriff den Brief eines Bruders zu erbrechen, wie aus der Aufschrift erhellt. Sein Kopf ist mit schwarzer Mütze bedeckt; über rothem Unterkleide trägt er schwarzen Rock. Der Tisch, hinter dem er zum Beschauer hinausblickt, ist mit einem Prachtteppich bedeckt; darauf befindet sich ein zierliches Glas mit Nelken und andern Blumen, eine Uhr, ein Schreibzeug und ein Rechnungsbuch. An der Wand zur Linken allerlei Fakturen. An einem vorspringenden Borde hängen Schlüssel, zwei Goldringe und eine zierlich geschnitzte Bindfadenkapsel. Auf demselben Borde ein Kasten und ein Büchelchen. Auf einem ähnlichen Borde zur Rechten ähnliche Gegenstände nebst einer Goldwaage und einer Uhr mit Petschaft. Der Zimmergrund grün. Das Bild (von 3 F. 1 Z. Höhe bei 2 F. 9 Z. Breite) ist höchst fein und sauber gemalt, ohne irgendwie ins Aengstliche zu fallen; die Karnation weich und zart geschmolzen, bei etwas kühlem Tone; der Ausdruck des Kaufmanns (den ein Zeddel auf dem Bilde als 34jährig angibt) voll schlichten, frisch gesunden Lebens. Das Ganze mit seinen mannichfaltigen Nebendingen, die mit Bestimmtheit in eine besondre Situation einführen, gewährt den Eindruck einer gemüthlich behaglichen Existenz. Ein kleineres Bild ähnlicher Art von 1533, den „Geryck Tybis zu London, 33 J. alt", im Moment des Briefsiegelns vorstellend, in der Staatsgall. zu *Wien*, und dann noch ein dem Berliner sehr ähnliches Stück mit dem Bildniss eines jungen Deutschen aus dems. J. in der Porträtsamml. zu *Windsor*. Sehr wahrscheinlich von 1533 die F a m i l i e H o l b e i n s in der Samml. zu *Basel*. Alle Lebensbeschreiber des Meisters schildern seine häuslichen Verhältnisse als sehr drückend und Frau Holbein als nicht liebenswürdig. Einige meinen sogar, dass der eheliche Unfriede den Künstler in die Welt hinausgetrieben. Um so begieriger wird man darauf, was das Bild seines Weibes und seiner Kinder zu lesen gibt. Die Frau ist etwa 40 Jahre alt, also älter als Holbein, der um 1533 etwa das 35. Jahr erreicht haben konnte. Sie ist von gewaltigem Körperbau, eine Sibyllengestalt im Style des Michelangelo. Die Natur gab ihr

die Kraft, den Schlägen des Schicksals zu widerstehen und mit der Noth im Kampfe ihre Kinder zu erziehen. Sie bedurfte dieser Festigkeit um so mehr, da Holbein, der Flotte, kein guter Hausvater war. Ihre Züge haben daher mit der Jugend alle Anmuth verloren und einen Trotz gegen das Schicksal angenommen. Wenn wir hier keine sanfte Dulderin vor uns sehen und wir diese Frau nicht liebenswürdig und schön finden, so nöthigt uns doch ein so hart geprüfter und gestählter Karakter wenigstens Achtung ab. Ihre schlichte ärmliche Kleidung ist ordentlich und der Anzug der Kinder reinlich, deren Ansehen gesund und kräftig, was Alles für die Tüchtigkeit der Mutter und Hausfrau spricht. Der Knabe, den Hegner und Waagen für wenigstens vier- bis fünfjährig halten, der aber in Vergleich mit der kleinen Schwester, nach Quandts Ansicht, wol zehn Jahre alt sein muss, hat ein wackeres geistreiches Ansehn und besonders schöne Augen. Das Mädchen sieht der Mutter sehr ähnlich. Das Bild ist leicht mit Farben auf den Grund hingetuscht, die Lichter sind wie bei einer Zeichnung gehöht und ins Nasse gemalt. Das bräunliche Kolorit ist sehr harmonisch und dabei leicht. Gründe genug sprechen dafür, dass Holbein dies Familienbild bei seiner zweiten Rückkehr nach Basel 1533 gemalt hat. Das Alter der Kinder stimmt mit der Zeit überein, in welcher Holbein geheirathet haben könnte. Der malerische Vortrag ist der eines Künstlers, welcher seinen Gegenstand rasch aufzufassen gewohnt und dem wenig Zeit zur Ausführung vergönnt war. Eine sechsjährige Trennung hatte die Gatten einander wol wieder nähergebracht, ein abermals bevorstehender Abschied mahnte Holbein, was er seiner Gattin und der Mutter seiner Kinder schuldigsei, und im Hause des Kanzlers Morus sittiger und milder gestimmt, war es ihm jetzt Bedürfniss die Züge der Seinen festzuhalten. So erscheint dies Familiengemälde als ein Bild der Versöhnung, als ein Zeichen sittlicher Besserung, und zugleich beweist es die meisterhafteste Fertigkeit, die sich Holbein durch Vielthätigkeit in England erworben hatte. — Von 1540 der Augsburger Arzt „Ambrosius Jung" in *Pommersfelden* und die „Klevische Anna" im *Louvre*; von 1541 das kleine Brustbild eines kräftigen Mannes im Alter von 28 Jahren (er ist mit Hut bedeckt und steht in braunatlassenem Unter- und schwarzem Ueberkleide an einem Schreibtische, hält in der Linken seine Handschuhe und in der Rechten ein Buch mit dem Finger zwischen den Blättern) in der Staatsgall. zu *Wien*, und etwa von 1544 „Eduard der Sechste als Knabe" zu *Burleighhouse*. — Ausser diesen chronologisch aufgezählten hätten wir noch folgende Bildnisswerke Holbeinischer Hand zu nennen: ein wunderschönes „Morusbild", voll von Naturwahrheit, edlem Ausdruck und Ernst, und ein schönes „lebensgrosses Ebenbild eines Mädchens" (mit trefflich gemalter Katze auf den Armen) in der *Haager Gall.* [Das Mädchenbild hat für ein Werk Bernards van Orley gegolten, der allerdings mit Holbein viel Verwandtes hat.] Eine vornehme Dame mit den nobelsten Händen, aus Holbeins vollendetster Zeit, in der *Liverpool-Institution*. Ein andres Weibsbild, das man für Johanna Gray ansieht und als eins der edelst aufgefassten und feinst durchgeführten Porträtstücke des Meisters preist, bei Lord Normanton zu *London*. — Ein Selbstbild Holbeins findet sich unter den Handzeichnungen zu *Basel*. Es ist in etwas mehr als halber Lebensgrösse mit rother und schwarzer Kreide ausgeführt. Die Züge des jugendlichen, sehr völligen Gesichtes sind sehr wolgebildet und regelmässig. Besonders ist der Mund von schöner Form. Es spricht sich darin ein edler, klarer und lebensfroher Karakter aus. Ein rother Hut und ein graues, mit schwarzem Sammet verbrämtes Kleid stehen ihm sehr gut. Laut Waagens Bemerkung ist dies Bild um so wichtiger, als die Authenticität in dem Verzeichnisse, das Holbeins Freund Dr. Amerbach über seine Bildersammlung zu Basel hinterlassen hat, bestätigt wird und man somit die Aufklärung gewinnt, dass das in den Formen sehr unregelmässige, im Karakter ungleich energischere Porträt, welches man in der Florenzer Samml. von Künstlerbildnissen als Selbstbild Holbeins ausgibt, eine ganz andre Person vergegenwärtigt.

Dem Fysiognomen ist ein Holbeinsches Bildniss eine Biografie, denn man erkennt darin des Menschen Karakter und Schicksale, was er ist und wie er es ward. Seine vollendetsten, vom innersten Leben heraus beseelten Bildnisse bekunden unzweifelhaft, dass er die Wirklichkeit in das Reich der Gedanken, das Individuum über sich selbst hinaus zum Ideal zu erheben vermochte. So hatte er auch alles Zeug zur ächten Geschichtmalerei, aber freilich weniger zur Glaubensmalerei, für deren Ideale er zu sehr Weltkind war, um solche in freier Ursprünglichkeit zu erfassen und zu verwirklichen. Er liess sich auch hier erst durch ein Reales veranlassen, um sich von da aus über dasselbe zur Idee zu erheben. Das Ausgehen vom Ideale lag ihm fern, und wiewol ihn die frühere Zeit noch zu Darstellungen dogmatischer Art zog, so lagen derlei Aufgaben doch schon ausserhalb seines Kunstkreises. Wo ihm der Gegenstand günstig war, offenbart er zwar auch in kirchlichen Stücken schaffendes Leben,

aber meist finden wir ihn bei religiösen Aufgaben gehemmt in dem freien Geistesergusse, der so reichlich aus seinen weltlichen Werken hervorströmt. Wer seine Passionsbilder zu Basel betrachtet, bemerkt sehr bald, dass er bei ihrer Ausführung selbst wahre Kristusqual ausstand. Wie viele Grössen unter den Meistern Deutschlands und Niederlands hatten diese Scenen vor ihm geschildert! Und darf man sich wundern, dass er den Zwang vermerken lässt, den ihm eine solche an allen Ecken und Enden vorhandene Konkurrenz auferlegt? Indem er aber das Bedrückende des Gegenständlichen fühlt, fühlt er auch die bezwingende Kraft seines Kunstgeistes: so will er denn seine Mitbewerber übertreffen und Keinem etwas verdanken, muss aber nun darum oft das Beste und Rechte, womit Andre ihm vorausgekommen, meiden, um originell zu sein. Infolge dieser grossen Bemühtheit, möglichst neu zu erscheinen, hat Vieles einen den sonstigen Holbeinwerken unähnlichen Karakter bekommen, woraus Kunstkritiker schon auf einen andern Meister haben schliessen wollen. Dieselben haben freilich zu dem Bekenntniss einlenken müssen, dass Holbein einmal im kühnen Drange nach einem ihm nicht zu Wege liegenden Ziele auf seiner Bahn schwanken und momentan fast als ein Andrer erscheinen konnte. Diese vor 1526 entstandenen Leidensbilder verrathen uns einen kritischen Moment im Streben des jugendlich hochgemuthen Künstlers; sie zeigen einen Zeitpunkt an, in welchem er am Scheidewege stand, sich selbst und der Natur untreu zu werden und nach einem Scheinideale und sogenannten Style zu streben. In zwei Augen aber möchte man Jeden schauen lassen und fragen: hat ein Andrer als Holbein solche Seele in einen Blick gelegt? Durch die Lücke zwischen der Hand, welche auf der Schulter des Heilands ruht, und dem einen Balken des Kreuzes blicken zwei Augen, die Keiner wieder vergisst, der sie sah. Wer Fantasie hat, braucht nicht mehr zu sehen als dies Augenpaar, um sich die edle Gestalt ganz zu denken. Diese Augen weinen nicht und zürnen nicht, sie sind die Spiegel eines Gemüthes, das gross genug ist, den tiefsten Schmerz zu fühlen, ohne ihm zu unterliegen. — Als glücklicher Uebergangsversuch von Bildern glaubensgeschichtlicher Bedeutung zu solchen aus dem wirklichen Leben ist das Holzschnittwerk zu betrachten, das als Holbeins Todtentanz weltberühmt ist und wozu er unstreitig die Zeichnungen entworfen hat. Hier liess ihm der Gegenstand (der seinem Kunstkreise natürlich weit näherlag als etwa die Leidensgeschichte, woran sich die mittelalterliche Kunst bereits bis zur Schwindsucht abgearbeitet) viel freiere Hand, da derselbe für mannichfaltige und geistreiche Behandlung noch sehr ergiebigen Spielraum bot. Selten ist wol mit so wenigen Mitteln so Viel ausgedrückt worden als in diesen von Holbein gezeichneten, von Hans Lützelburger geschnittenen Blättchen. Die geistreichen Compositionen dieses Todtentanzwerkes sind ganz verschieden von den um 1312 und nach 1439 wandgemalten Basler Todtentänzen, aber sicherlich angeregt zumal durch die Mauerbilder des Dominikanerkirchhofes, in welchen das Volk den „Tod von Basel" (das grosse Sterben im J. 1439) geschildert sah. Aus diesem durch Merians Kupfer und Büchels Wasserfarbenkopie bekannten Basler Tode (den man später sehr irrthümlich dem Holbein selbst zugeschrieben, der nie einen Todtentanz gemalt hat) finden sich verschiedne Motive der Todesgestalt in den Holbeinblättern benutzt, so beim Ehepaar, bei der Königin und beim Waldbruder, welchem letztern nur statt der Laterne die Trommel gegeben ist. Aus den Holbeinischen Schnittbildern lacht uns nun mehr eine Ironie auf die Herrlichkeit alles irdischen Glanzes und Glückes an, als dass uns die Schauer des Todes anwehten; es ist das Komische, was darin vorherrscht, und der Kontrast zwischen der Nichtigkeit und dem eingebildeten Werthe. Das Gerippe springt erbärmlich mit den vornehmsten Leuten um und entblödet sich nicht, einer Prinzessin sogar die Bettdecke wegzuziehen. Es ist der Humor, durch welchen sich das Gemüth vor der Verzweiflung zu einer Zeit rettet, in der Alles schwankt und drunter und drüber geht, und auch ein Trost für die darin, welchen das Schicksal die Güter der Welt versagt hat. (Das über funfzig Bl. enthaltende Holzschnittwerk, dessen Hauptausgabe von den Gebrüdern Melchior und Kaspar Trachsel zu Lyon gedruckt ist, kommt vollständig nur im k. Kupferstichkabinet zu Berlin und in der vom Kunstgelehrten Ottley hinterlassenen Samml. in England vor. Ausserdem ist ein kleinerer in Unzialbuchstaben verwebter Todtentanz von Holbein vorhanden. Dies „Todtentanzalfabet" ist auf einem Bogen abgedruckt, welcher die mit beweglichen Lettern gedruckte Unterschrift trägt: *Hans Lützelburger Formschneider, genannt Franck.*)

Aus dem J. 1554 ein ziemlich grosses Altarwerk von Kristof Amberger im Dome zu Augsburg, im Hauptbilde die von vier Spielengeln umgebene Maria mit dem segnenden Kinde und auf den Flügeln die Augsburger Schutzheiligen Ulrich und Afra schildernd. Der sonst mehr bildnissmalende Amberger zeigt sich hier als Geschichtmaler im Uebergange von der altdeutschen zur modernen Kunstweise. Seine

Zeichnung ist brav; seine Köpfe sind von edler und feiner Bildung, aber im Frömmigkeitsgefühle schon etwas schwächlich: die Hände von zierlicher Form; der Farbenton nur bei den Predellenfiguren (Narziss, Hilaria und Dionys, Affer und Eutropia, Digna und Eunomia) noch von jener Klarheit und Wärme wie auf den Bildnissen des Meisters; die malerische Behandlung endlich noch in alter Weise mit vorschraffirten Schatten, übrigens aber breiter.

1555 vollendete der Münchner Hans Mielich ein Miniaturenbuch für die Herzogin Anna, Gemahlin Albrechts des Fünften v. Baiern. Dies Bilderbuch, eine Arbeit dreier Jahre, befindet sich jetzt im Cimeliensaale der Staatsbibliothek zu München.

1556 starb zu Breslau Georg Pencz, der glückliche Vermittler Dürerscher und Raffaelischer Kunst. Sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1500 und 1510; doch nehmen wir ihn für gleichaltrig mit seinem Landsmann und Geistesverwandten Sebald Beham. Wenn bei Beiden zu beklagen ist, dass sie mehr gestochen als gemalt haben, so bleibt doch erfreulich, dass das Schicksal die Penczischen Gemälde bis auf ein leider zerfetztes Hauptwerk ziemlich verschont hat. Die Staatsgall. zu *Wien* besitzt ein sauber gemaltes Altärchen mit dem Mittelbilde des Gekreuzigten, der von Johannes, Maria, Magdalena und zwei andern heil. Frauen umgeben ist; auf den Flügeln vier die Leidenszeichen tragende Trauerengel in Kirchenanzügen. Sodann findet man in der Gall. zu *Dresden* drei Bruchstücke von der Penczischen Haupttafel, welche das Opfer der Weisen dargestellt hat. Es war ein Bild von 6 F. Höhe; eins jener Bruchstücke, 2 F. hoch und 9 Z. breit, zeigt einen knieenden Weisen in gelbem Gewande und rothem Mantel; ausserdem gibt uns ein Stück noch einen Mann mit grüner Mütze zum Besten. In der Moritzkapelle zu *Nürnberg* ein halblebensgrosser Hieronymus vom J. 1544. In der Pinak. zu *München* eine Judith (nackte Halbfigur) und eine schöne Venus mit dem Liebknaben. Schätzbare Bildnisse im Mus. zu *Berlin* (ein junger Mann 1534, der Maler Schweizer 1544 und dessen Frau Elisabeth, die leider einen Riss über die Nase bekommen hat, von 1545); zu *Nürnberg* (der Erasmus von 1537 auf der Stadtbibliothek und im Brüderhause der ausgezeichnet schön gemalte Nürnberger Feldhauptmann Sebald Schirmer, welcher in Harnisch und schwarzem Mantel dasitzt und den Helm neben sich hat, wahrscheinlich nach den Apriltagen von 1554, in welchem J. dieser General der Nürnberger die vom Markgrafen Albr. Alcibiades besetzte Veste Hohenlandsberg in Franken „mit 708 Kugeln aus 26 Kanonen" entsetzt hatte); zu *Karlsruhe* (im Museum das Ebenbild eines kräftigen, edlen, schönen Mannes, der sich durch den Zirkel in der Hand als Baumeister kennzeichnet und mit freiestem Geistesblicke bequem und würdig vor uns sitzt, nein thront! möchte man sagen, also eins der seltensten Karakterbilder, das Ganze wie getuscht und dabei mit einer Wärme und Harmonie behandelt, die den besten Italiänern gleichkommt); zu *Wien* (ein männliches Bildniss von 1543 in der Staatsgall., ein andres in der Liechtensteinschen Gall.) und zu *Dresden* (der lebensgross mit der Feder auf Pergament gezeichnete Kopf Johann Friedrichs von Sachsen, datirt 1543, in der k. Samml. der Handzeichnungen). Ueber die ausgezeichnete Stellung, welche Pencz auch unter den Kupferstechern seiner Zeit einnimmt, wird der die Stichkunst betreffende Art. zu sprechen haben.

1558 starb der Bamberger Maler und Musiker Paul Lautensack, der sich seit 1524 nach Nürnberg zurückgezogen hatte. Er war 1478 geboren, bildete sich wahrscheinlich bei einem Bamberger Lokalmeister und blühte etwa bis zu seiner Uebersiedlung ins Florenz an der Pegnitz. Hier scheint er infolge übertriebenen Studiums der Offenbarung St. Johannis, wodurch seine Gedanken in Verwirrung gekommen, der Kunst wenig oder nichts mehr genützt zu haben. Aus den wenigen Tafeln, die sich von ihm zu Bamberg erhalten haben, erkennt man einen Meister von grosser Begabung und noch ächtgermanischer Kunstrichtung. (Beim Domkapitular Schmidt ein tiefkräftig gemaltes, sehr drastisches Bild der Heilandsverspottung; bei Hrn. v. Reider Joachim und Anna unter der goldnen Pforte Jerusalems von 1511 und das Wappen der heil. Dreifaltigkeit von 1513.) Er bezeichnete seine Werke mit der Laute im Sack oder mit der Laute und dem verschlungenen *PL*.

In dems. J. verstarb zu Soest der Maler und Stecher Aldegrever, der 1502 zu Paderborn geboren war und seine Studien bei oder nach Dürer gemacht hatte. Seine Gemälde zeugen von grosser zeichnerischer Kraft, lassen aber oft in der Farbenvollendung zu wünschen, wiewol er (wie Bildnisse von ihm im Museum zu Braunschweig, in der Pinak. zu München und in der Liechtensteinschen Gall. zu Wien bezeugen) auch tüchtiger Kolorist und gediegner Maler sein konnte. In einigen Historien, die wol als Erstlinge seines Pinsels zu nehmen sind, erscheint er noch auffallend schulmanierirt, so z. B. in einer Thronmarie zu München. Emancipirt von den Schulkleinlichkeiten erscheint er in seinem grossgedachten „jüngsten Gerichte", das als

sein Hauptwerk im Berliner Museum zu betrachten und hinsichtlich der grossartigen Zeichnung und Rundung aller Bewunderung werth ist. Entspräche das Farbengewand den kompositionellen Vortrefflichkeiten, so würde dies Bild eins der vollgiltigsten Musterwerke der Dürerschule heissen dürfen. Wahrhaft grandios ist die Gruppe des Oberbildes: Kristus mit Maria und Johannes, in deren Gewandungen der Sturm des Gerichts weht. Andre Geschichtbilder Aldegrevers in der Staatsgall. zu Wien (die Verjagung der ersten Sünder aus dem Garten Gottes, der mit Gewächsen und Thieren aller Arten ausgemalt ist; die Beschneidung des Kristknaben, acht Figuren von ⅔ Lebensgrösse, und St. Lukas vor dem Pulte knieend und von einem Engel unterstützt, im Begriff die ihm in Gloria erscheinende Maria zu zeichnen), in der k. Gall. zu Turin (der Besuch bei Elisabeth, gestochen von C. Lasinio in Azeglio's Galleriewerke), in der Pinak. zu München (das Bildchen des Gekreuzigten, Nr. 81 im 2. Saale) und anderwärts. Bildnisse in Braunschweig (ein Ordensgeistlicher und die Klosterfrau Magdalene Wittig, mit Heiligenscheinen), in der Liechtensteinschen Gall. (ein junger Mann) und in der Turiner Gall. (Ebenbild eines Unbekannten, bekannt durch Lasinio's Stich im Tur. G.-W.) Das Zeichen Aldegrevers besteht aus einem flachbedeckten (Dürerschen) A, worin ein kleineres G steht.

Mit 1558 ist eine Tafel von Jesse Herlin (Enkel des Fritz Herlin) bejahrzahlt. Sie enthält den Stammbaum Mariens mit seiner Herkunft von der Wurzel Yesse und befindet sich in dem fürstlich Wallersteinischen Schlosse Maichingen oder Meiingen. Dies Bild eines Herlinschen Nachkommen ist noch ohne einen Anflug der Kunst des 16. Jahrh. gemalt. Es ist ganz in der Weise des Grossvaters Herlin, nur leider ebenso ganz ohne sein Talent und seinen Geist. Doch bleibt es als eine solche Spätfrucht immerhin merkwürdig.

1559 starb zu Augsburg, laut dasigen Gerechtigkeitbuches, der hochbetagte Meister Hans Burgkmair. Er erscheint nächst Vater Holbein als der bedeutendste Meister der augsburdisch-schwäbischen Schule. Vom Ende des 15. bis um Mitte des 16. Jahrh. hat er durch seine erstaunliche Fruchtbarkeit in Gemälden und Holzschnittzeichnungnn die wichtigste Rolle unter allen Malern seiner Vaterstadt gespielt. Zugleich ist er derjenige Altdeutsche, der sich am Frühesten (schon 1510, wie das schöne Bildchen aus diesem Jahre in der Nürnb. Moritzkapelle beweist) dem italischen Einflusse hingegeben hat. Man lernt ihn in seiner frühern Zeit am Vollständigsten in der Gall. zu Augsburg kennen. Dort findet man zwei Tafeln aus dem J. 1501 (die giebelförmige mit der Petersbasilika und den vierzehn Nothhelfern, um 43 Gulden für das Kapitelhaus des Augsb. Katharinenstifts gemalt, und das Altarwerk mit Kristus und Maria in Throno auf dem Mittelbilde, mit gelb gewandeten Erzvätern, braunrothen Aposteln und saftgrünen Kirchenvätern in den drei Abth. des rechten, und mit Moses, David, Profeten in gelben Talaren, nebst vornehmlich aus dem Ritterstande gewählten Märtyrern in blutrothen Gewanden, in den drei Abth. des linken Flügels), sodann eine Tafel in Giebelform von 1504 (mit der röm. Basilika zum heil. Kreuze, sehr schön in den figürlichen Theilen), eine Kreuzigung (kleiner als die auf der Kreuzbasilikentafel) mit Flügeln von 1519, u. a. m. Ausser den bereits in der Jahrfolge nachgewiesnen und gewürdigten Burgkmaierarbeiten zu Nürnberg (1505, 1509, 1510, 1541), München (1510), Berlin (1511), Augsburg (1512, 1533) und Wien (1528) bleiben als beglaubigte bemerkenswerth: der heil. Sebastian mit einem Kaiser unter einem Portale (von 1505) in der Nürnb. Moritzkapelle; die Kindanbetung der Hirten (wo in Mariens feinem Profile und erhobenen Händen sich die mütterliche Freude sehr schön und edel ausspricht) unter Nr. 175 im Nürnb. Brüderhause; ein grosses sehr anmuthendes Gemälde von märchenhafter Wirkung, schildernd den Johannes auf Patmos, welcher zwischen drei Palmen im Vorgrunde halb knieend, halb zur Marienerscheinung emporschauend, die Offenbarung zu schreiben beginnt, in der Pinak. zu München; das Bildchen des Ursulatodes in der Grennerschen Samml. zu Regensburg (fleissig ausgeführt und in den Hauptmotiven den beiden grossen Bildern in der Gall. zu Augsburg und in der Samml. des Bankiers Schulz zu Berlin entsprechend); die Trauer um den Fronleichnam, dabei ein sehr lebendiger Ritter und St. Siegmund mit dem Schwerte, bez. „*Jo. Burgkmair pingebat*", in der Samml. des Domherrn Hirscher zu Freiburg im Breisgau; St. Hieronymus in der Studirstube sitzend und sich vor dem Kreuzbilde mit dem Steine kasteiend (um ihn her Schreibzeug, Bücher und eine Sanduhr, am Boden der Leu und ein Hündlein, durch einen Bogen Aussicht in Gebirgslandschaft, wo man die Karawane ziehen sieht, die den Klosteresel raubte), sodann zwei Flügel von 3 F. 4 Z. Höhe bei 1 F. 4 Z. Breite, darstellend den Augsburger Patron St. Ulrich und die heil. Barbara (mit Bildnisszügen) in reicher Gewandung, mit landschaftlichen Hintergründen, im Museum zu Berlin; das treffliche Bildniss eines Herzogs Friedrich von Sachsen in der Burggallerie zu

Nürnberg, wo es für Kulmbachisch gilt; endlich die streng und sauber gemalten Ebenbilder des Herzogs Wilhelm v. Baiern und seiner Gemahlin unter den Nrn. 136 und 150 im 7. Kab. der Münchner Pinak., und St. Erasmus und St. Niklas unter Nr. 79 und 92 im 2. Saale daselbst.

Bis 1560 blühte der Kölner Geschicht- und Bildnissmaler Barthel de Bruyn, der wahrscheinlich ein Schüler des Quintinmessys'sch beeinflussten Anonymus war, welchen man als „Kölner Meister des Marientodes" zu bezeichnen pflegt. Barthel bildet die Schlussfigur der mittelalterlichen Kölnerschule und ragt sowol der Zeit als seiner Tendenz nach in die moderne Periode hinein. In seinen spätern Geschichtbildern legt er den altdeutschen, kölnisch-niederrheinischen Typus mehr und mehr ab, indem er sich nun der allgemeinen Stimmung für den Styl der damaligen Italiäner hingab. In dieser Beziehung steht er gleichsam als „Uebergangskünstler" oder als Vorläufer der modernen Richtung da. Sein Hauptverdienst beruht in Bildnissen, die er mit vielem Sinn für Naturwahrheit behandelt und breit und geistreich gemalt hat. Von seinen historischen und porträtlichen Arbeiten sind anzuführen: eine Kreuzabnahme und drei meisterhafte Ebenbilder (ein männliches auf grünem Grunde von 1524, der Bürgermeister Arnold von Browiller [Brauweiler] von 1535 und der Salsburger mit seiner Frau von 1549) im Kölner Museum; eine Muttergottes mit krönenden Schwebengeln, vor welcher ein Klevischer Herzog kniet (in der ganzen Auffassung an die eyckische Schule erinnernd, die Darstellung wenn auch nicht tief in Ton und Karakter, doch edel und anspruchlos, die Gestalt des Knieenden vortrefflich) und das mit 1525 datirte Ebenbild eines Kölnischen Bürgermeisters in seiner Amtstracht (ein Gesicht von stillem und festem Ausdrucke, sehr trefflich und lebensvoll gemalt, der Quintin Messys'schen Richtung entsprechend) im Berliner Museum; St. Kunibert und St. Suibert unter Nr. 76 und 80 im 5. Kab. der Münchner Pinakothek (diese beiden Stücke verrathen nebst einem dritten daselbst den Schüler des Kölner Marientodmeisters); ein Altarwerk mit den Heiligengestalten Steffans und Gereons (italischen Einfluss kundgebend) im 6. Kab. ders. Pinak.; die Darbringung im Tempel in der Abelschen Samml. zu Stuttgart (ein zwar ächtes, doch minder bedeutendes Bild Bartheis de Bruyn); die vortrefflichen Bildnisse eines Ehepaars in der Pommersfelder Gall., die dort für Holbeinische gelten; die beidseitig bemalten Doppelflügel eines Reliquienschreins über dem Hochaltare der Stiftskirche von Xanten (Hauptwerk aus dem J. 1536) und eine Tafel mit dem Heiland auf dem Regenbogen bei Hrn. Haan zu Köln.

1560 starb der Nürnberger Buchmaler Niklas Glockenton. Ihn hatte vornehmlich der Kardinal-Erzbischof v. Mainz beschäftigt (vergl. die Jahre 1524 u. 1531). Ausser den grössern Bilderbüchern, die auf der Aschaffenburger Bibliothek seinen Namen tragen, wird ihm ein Gebetbüchlein in der Hellerschen Samml. zu Bamberg angehören. Dies enthält ausser einem Wappen neun Gemäldchen, 31 Buchstaben mit Bildern und Arabesken, und 7 Buchstaben mit blosen Schlingzierden. Der Humor, der in den Kleinmalereien dieses und andrer Glockentonischer Bücher waltet, ist ein sehr anmuthender, wenn auch die Zeichnung nicht immer der Idee volles Genüge leistet. In der Färbung sind diese Bildchen wahre Glanzstücke. Ein einzelnes interessantes Blatt von Glockentons Hand besitzt Dr. Kirchner zu Bamberg, nämlich eine Verkündung, worüber unser Herrgott, durch ein Fenster hereinschauend, seinen Segen spricht, während dessen ein in den Fürstenmantel gehüllter Fuchs, der auf einer Arabeske von reifen Erdbeeren thront, heimtückische Betrachtungen anstellt.

Aus dem J. 1560 das schönste Geschichtbild von Kristof Amberger in der Annenkirche zu Augsburg. Wir sehen den Heiland thronend mit Engeln, rechts von ihm die klugen, links die thörigen Jungfrauen, unterhalb des Thrones zwei reizende Engel mit Wappen. Herrlich ist die Klarheit der Farbe, edel die Zeichnung der blühend rundlichen Formen, die Karakteristik jedoch nicht mehr von der Kraft und Tüchtigkeit der alten Schule, sondern von einer gefällig-schwächlichen Art, wie solche aus der Lähmung und Ertödung des Germanismus durch den Italicismus sich erklärlich macht.

Nach 1560 starb der Maler, Stecher und Formschneider Hans Sebald Lautensack, Sohn des Bamberger Meisters und Offenbarungschwärmers Paul Lautensack. Seine Geburt fällt etwa 1507 oder 8. So sehr man ihn durch Stichbilder und Schnitte kennt, so wenig ist er durch Gemälde bekannt. Das einzige, das ihm mit einigem Recht zuzuschreiben wäre, würde das Brustbild von 1529 in der Nürnb. Moritzkapelle sein. In den Blättersammlungen zu Berlin, Dresden und München findet man von ihm einige federgezeichnete Landschaften. Zu Berlin auch einige Handzeichnungen Hans Sebalds mit Darstellungen aus der Offenbarung, die nach Ideen seines Vaters entstanden zu sein scheinen.

Bis 1561 reichen die Nachrichten von Michel Oelgast dem Aeltern, der um 1498 geboren und seit 1520 zünftiger Meister zu München war. Er scheint vornehmlich Wandmaler gewesen zu sein; indess sind die kirchlichen und weltlichen Gebäude, die er ausgeschmückt hat, sammt ihrem Schmucke verschwunden.

Vom J. 1561 mehre vorzügliche Bildnisswerke des jüngern Kranach auf der Bibliothek zu Weimar.

Von 1562 sechs schmelzgemalte Glasmedaillons im historischen Museum zu Dresden. Sie versinnlichen die Gewerbsblüte einer Stadt, wo Handel, Weberei und Schmelzerei, auch Kriegshandwerk, Jagd und Kochkunst im Schwange waren. Wahrscheinlich entstammen diese Glasbilder einem Rathhause. Am Vorzüglichsten sind die Bilder des Handels, der Jagd und der Weberei, die an einen bedeutenden Schmelzmaler der Schweiz denken lassen. Auf dem Ballen zu Füssen eines Kaufmanns steht das Datum 1562 nebst einem *M*, das ein Kreuzchen krönt. Dies könnte man auf den Züricher Glasmaler Josias Maurer (den berühmten Vater des berühmten Kristof Maurer) beziehen. — Aus dems. Jahre ein beglaubigtes Bild von Ludger tom Ring dem Jüngern im Museum zu Berlin. Der Künstler hat die Hochzeit zu Kana darstellen sollen, hat aber die Historie so sehr bei Seite geschoben, dass wir nun in seiner Darstellung den Nachdruck so zu sagen auf ein Nebenwort gelegt sehen. Das Ludgersche Bild ist ein grosses Küchenstück mit rohen und gebratenen Fleisch- und Fischmassen, mit Gemüsen, Geschirren, Köchinnen, Hunden und Katzen, nebst dem Bildniss des Künstlers sammt Namen und Jahrzahl; beiläufig ist uns aber auch durch eine Eckthür ein Blick ins Zimmer gegönnt, wo die Handlung vor sich geht, die dem Bilde den Namen und den Anstrengungen der Küche ihre Bedeutung gibt, nämlich das Weinwunder bei der Hochzeit, wo die Gäste Wein wie Wasser getrunken und nun Wasser wie Wein trinken.

Bis 1564 kommt Hans Schöpfer der Vater, ein Bildschöpfer dritten Ranges, im Münchner Zunftbuche vor. Die erste Erwähnung seiner geschieht 1531. Sieben Jahre später war er Zunftführer zu München. Er bezeichnete seine Bilder mit *H. S.* und einer Schöpfkelle, welcher Signatur sich wol auch sein gleichnamiger Sohn bediente. Die Werke dieser Schöpferischen Hand — Gemälde (namentlich Bildnisse und Schnittzeichnungen — könnten des ähnelnden Zeichens wegen für Schäufelinsche gehalten werden, doch nur von Kunstkennern, denen die Künstlerzeichen die einzigen Nothhelfer und die infallibeln Profeten sind.

Vom J. 1564 eine interessante Scheibe im zweiten Fenster des zweiten Saales im Schützenhause zu Basel. Die Inschrift besagt: *Jacob Murer, der dritte Lohnherr. Leonhard Beck, der Zeit Lohnherr* 1564. Zwei Männer, ohne Zweifel die Lebensgestalten der Genannten, erscheinen unter vielen Werk- und Bauleuten als Hauptpersonen bei Errichtung eines Gebäudes. Die Figuren sind fast durchweg gut in der Zeichnung, und sowol ausserhalb der Steinmetzhütte, wo man Kalk rührt, Steine aufzieht etc., als in derselben ist viel Bewegung und Handlung. Allem Anschein nach ist dies Glasgemälde keine Allegorie auf die Baukunst überhaupt, sondern vergegenwärtigt getreulich das „Bau- oder Lohnamt", wie es zu Basel bestanden hat. Eine Eigenthümlichkeit dieser Scheibe besteht in der Anwendung von nur zwei Farben (Braun und Gelb), die jedoch durch mannigfache Abtonung und Verschmelzung die Gesammtwirkung angenehm machen. — Aus dems. Jahre zwei Bildnisse vom jüngern Kranach in der Staatsgall. zu Wien. Das eine zeigt einen jungen Mann mit flachem Barett auf dem Kopfe, in schwarzer anschliessender Kleidung, beide Hände in die Seiten stützend, wobei er in der Linken sein Schnupftuch, in der Rechten aber einen Dolch hält. Das andre verebenbildet ein junges Weib mit goldgewirkter Haube mit flachem Barettlein darauf. Ihr Unterkleid mit eng anschliessenden Aermeln ist weiss, ihr Ueberkleid roth und das Leibchen darüber schwarz. Sie trägt zwei mehrmals um den Hals geschlungene Goldketten und hält ihre beringten Hände vorn übereinander. Beide Bilder graugrundig.

1565. Die Taufe Kristi am Altare der Stadtkirche zu Kemberg in der Gegend von Wittenberg, Werk des jü. Kranach. — Eine brillante Bildscheibe im letzten Fenster des 2. Saales im Schützenhause zu Basel. — Die Busspsalmen mit Musik von Orl. di Lasso und Bildern von H. Mielich, in der Bibliothek zu München.

1568. Gedenktafel der Margarethe von Lindau, vom jüngern Kranach, in der Kirche zu Wiesenburg.

Nach 1568 starb zu Augsburg Kristof Amberger. Dieser feingebildete Künstler (geb. 1490) war aus Amberg in der Oberpfalz gebürtig, verdankte seine Bildung wahrscheinlich dem Vater Holbein, arbeitete in seiner Vaterstadt für das Franziskanerkloster und die Pfarrkirche St. Martin, besuchte Basel, München und Nürnberg, war aber am Meisten zu Augsburg thätig, wo er z. B. um 1530 die Fuggerhäuser be-

wandmalte und 1554 ein Altarwerk für den Dom, 1560 ein Bild für die Annenkirche vollendete. Seine Geschichtbilder sind noch sehr schätzbar, doch liegt der Hauptaccent seiner Meisterschaft nicht auf diesen, sondern auf seinen Bildnisswerken. Sein berühmtestes Bildniss, im Berliner Museum, vergegenwärtigt den Kosmografen *Sebastian Münster*, einen Greis mit offenem gedankenvollen Auge und scharfem Munde. Dies Bild ist von hellröthlichem Tone der Karnation und von ziemlich leichter Ausführung. In dems. Museum ein Brustbild *Karls des Fünften* im 32. Lebensjahre, ein blasses Gesicht mit feinen Zügen, fein gemalt und von ziemlich kühler Karnation. (In der Hirscherschen Samml. zu Freiburg im Br. ein Ambergersches Ebenbild desselben Kaisers im 31. Jahre, zwar fein in Auffassung und Modellirung, aber sehr farbenbleich.) In der Wiener Gall. Bildnisse von 1531 (Ordensritter im Alter von 37 Jahren), 1532 (junger Mann mit Flachmütze), 1535 (Mann mit lichtbraunem, unten grad zugeschnittnem Barte), 1540 (*Herzog Ludwig v. Baiern* im 45. Lebensjahre, mit einem sehr schönen Langbarte, einer mit Goldschnüren besetzten Mütze und einem Pelzkleide, die rechte Hand vor sich auf den Tisch legend) und 1544 (*Martin Weiss* im 43. Jahre, mit blondem Haupthaar und Bart, in schwarzer Kappe und Kleidung, an einer Halskette ein goldnes Todtenköpfchen tragend, die Hände vor sich auf den Tisch legend und in der Rechten die Handschuhe haltend). In der Turiner Gall. das Ebenbild der *Margarethe von Valois*, bekannt durch Lasinio's Stich im 13. Hefte des Turiner Galleriewerks. In der Dresdner Gall. das junge Mädchen mit dem Hündchen unter dem Arme und mit dem Schwesterchen an der Hand, welches ein Fruchtkörbchen trägt.

1569. Der „Weinberg des Herrn" vom jüngern Kranach in der Stadtkirche zu Wittenberg. Dies merkwürdige Bild steht in nächster Beziehung zu den kirchlichen Verhältnissen der Zeit. Es schildert in naiv poetischer Weise den Gegensatz der geläuterten Kirche zu der papistisch verpesteten. Während die eine Hälfte des Weinbergs durch Personen der gesammten römischen Klerisei verwüstet wird, sind auf der andern Seite alle Kräfte der Reformation in sorglicher Thätigkeit, um die Reben des Evangeliums zu pflegen und die Kirche wieder zum fruchttragenden Weinberg zu machen.

Um 1570 starb Michel Ostendorfer von Hemau, der 1522 bis 1560 als Bürger und Meister zu Regensburg erwähnt wird. Er gehört Altorfers Schule an und hat sich neben der Malerei auch mit dem Holzschnitt beschäftigt. 1522 erschien seine „Abbildung der Wunderzeichen der schönen Marie von Regensburg" (die von Schwebengeln umgebene Muttergottes, wie sie auf den Regensburger Schlüsseln ruht) und 1548 der grosse Holzschnitt einer Kreuzabnahme. Von seinen Gemälden ist uns lediglich das „evangelische Altarwerk" bekannt, das er 1553—55 auf Rathsbestellung für die neue Pfarrkirche der evangelisch gewordnen Reichsstadt gemalt hat.

Bis 1570 blühte Hans Grimmer von Mainz, der wahrscheinlich aus der dasigen Schule des bildnissmalenden Hans Grunewald (angeblichen Bruders des Aschaffenburger Grunewald) hervorgegangen war. Von ihm zeugen zwei schöne Bildnisse in der Moritzkapelle zu Nürnberg, die sich freilich schon sehr von der altdeutschen Darstellweise entfernen und vielmehr dem Karakter der holländischen Porträtmalerei jener Zeit entsprechen. Das eine gibt die Züge eines Rothbarts; weit vorzüglicher aber ist das fein und lebendig aufgefasste, farbenwarme Frauenbildniss unter Nr. 140 jener Samml., welches sogar einen unsrer namhaftesten Lyriker, Justinus Kerner, zu einem Gedichte begeistert hat. In der Wiener Gall. ein Brustbildchen, welches den Freiherrn Adam v. Püchheim im 26. Lebensjahre (1570) barhaupt und in schwarzer Rüstung zeigt.

1571 starb in seiner Vaterstadt Zürich der Bildnissmaler Hans Asper, der nach den Holbeinwerken sich gebildet und z. B. die tüchtigen Ebenbilder des Züricher Reformators *Zwingli* und seiner *Tochter*, der *Frau Gualther*, die man beide auf der Züricher Wasserkirche vorfindet, geschaffen hat. (Das Weibsbild hat lange für Zwingli's Gemahlin gegolten, wogegen aber das Bilddatum zeugt, das nur für die Tochter spricht.) Ein Aspersches Bildniss des Antistes *Bullinger* hat sich in Privathänden zu Zürich befunden und ist wol jetzt für die Wasserkirche erworben.

1571. Gedenktafel vom jüngern Kranach in der Annenk. zu Annaberg im Erzgebirge, mit dem schönen Bilde der Ehebrecherin, das compositionell von Vater Kranachs Bilde in der Münchner Pinak. verschieden ist. — 1576. Glasbildchen im 2. Saale des Basler Schützenhauses, mit naiver Darstellung des die Filister schlagenden Simson. — 1581. Kristus, der Täufer und die Apostel, 14 Bilder von Martin Krodel in der Pfarrkirche zu Schneeberg, zum Theil noch grossartigen Styles.

1586 starb Kranach d. J., der Namhafteste unter den letzten Getreuen der alten deutschthümlichen Kunstrichtung. Aus seinem Todesjahre datirt noch die Sau-

lusbekehrung in der Stadtk. zu Wittenberg. Als seine glücklichste Schilderung kennt man die „Kindersegnung", die er öfter behandelt hat. Besonders reich und durch die schönen Köpfe ausgezeichnet ist das Bild in Pommersfelden, das die Inschrift trägt: *Vnd sie brachten Kindlein zv im das er sie anrvrete. Marcvs am X.* — 1597 endlich ist das Sterbejahr des letzten westfälischen Meisters: Hermann tom Ring, der sich auf den Schultern seines Vaters und Lehrmeisters Ludger erhoben hat. Sein Hauptwerk, etwa den Arbeiten des Kölnischen Meisters des Marientodes gleichzustellen, ist ein reiches, durch schöne Karakteristik und treffliche Ausführung anziehendes Bild der Lazaruserweckung im Dome zu Münster.

Der jüngere Kranach und der jüngere Tomring sind die letzten Augen, welche die volksthümliche Farbenbildkunst Altdeutschlands aufgeschlagen hat und mit welchen sie für immer erloschen ist.

Bildkunst der germanischen Periode in Frankreich.

Dass schon während der frühmittelalterlichen Periode in Frankreich Pinsel und Meisel stark thätig gewesen, weiss man heute vornehmlich nur aus den Schriftquellen der mittlern Geschichte (besonders der kirchlichen), aus den vielen Baurechnungen alter Klosterarchive etc. Mit welchem Erfolge und in welchem Umfange aber in den spätern Zeiten des Mittelalters die bildenden Künste in Fr. ausgeübt worden sind, davon zeugen die Darstellungen alt- und neutestamentlichen Inhalts, die Figuren der Patriarchen, Profeten, Apostel, Märtyrer, Könige, Kriegshelden, Staatsmänner, Prälaten und Geistlichen, welche zu Tausenden — in Holz geschnitzt, auf Glas gemalt oder in Stein gehauen — die Giebel und Portale, die Seitenschiffe und Chorumgänge der Kathedralen von Rheims, Chartres, Bourges etc. schmücken. Im Allgemeinen dürften wir uns ein richtiges Bild des künstlerischen Entwicklungsganges in Fr. machen, wenn wir uns denselben dem Entwicklungsgange der italischen und deutschen Kunst analog vorstellen: zuerst ein Vorherrschen der Byzantinik, dann ein völliges Ueberwiegen der Gothik. Freilich äusserten die Künste in Fr. keinen so frühen heilsamen Einfluss auf Volksbildung und Gesittung wie in Italien. Von Feudallasten schwer niedergedrückt, durch die Kreuzzüge entvölkert, von innern Unruhen zerrissen und durch die englischen Kriege ausgesogen, hatte Frankreich keine Zeit gehabt, seine Wunden oberflächlich zu heilen und sich ein wenig an Frieden und Ruhe zu gewöhnen, als von Neuem die Kämpfe begannen, welche der verschmitzte Louis der Elfte mit seinen grossen Kronvasallen führte. Dieser kluge aber argwöhnische König, der in Thürmen hausete, dachte mehr an die Befestigung als an die Verschönerung seiner Burgen, und die Grossen seines Reiches, mit ihm in fortwährender Fehde, verwandten ihr Geld auf Zwinger, Berchfrite und Letzen; das Waffenhandwerk war die Hauptwissenschaft und das Waffenschmiedhandwerk die Hauptindustrie; die bildenden Künste hatten sich in die Klöster geflüchtet. Malerei und Bildnerei wurden nur als Dienerinnen der Baukunst angesehn, welche wieder von ihrer mächtigen Beschützerin, der katholischen Kirche, abhing; weil aber der um dieselbe Zeit herrschende Kirchenbaustyl die Oel- und Freskomalerei im Grossen ausschloss, so konnte vorzugsweise nur die Malerei gedeihen, welche mit dem ihr allein eigenen zauberischen Dämmerlichte völlig zu seinen hainartigen hochgewölbten Säulenhallen stimmt. Die Glasmalerei und die für Ausschmückung von Gebetbüchern und Handschriften arbeitende Miniaturmalerei, in welchen beiden Kunstzweigen die Franzosen schon sehr früh Ausgezeichnetes leisteten, erreichten damals ihre schönste und höchste Vollendung. Eine freiere, vielseitigere Ausbildung und Entfaltung der Künste in Frankreich erfolgte erst, als dieselben dem beschränkenden Einflusse und der Obervormundschaft der Kirche sich entzogen und sozusagen Staatsdienste nahmen. Dies geschah am Ende des 15. und zu Anfange des 16. Jahrh., um welche Zeit die bildenden Künste, wie so viele andre Dinge, säkularisirt wurden und eine weltliche Farbe bekamen. (Weiteres in den Hauptartikeln „Malerei" und „Skulptur", und in den Spezialartikeln „Glasmalerei" und „Kleinmalerei.")

Ueber die Bildkunst der germanischen Zeit in den Niederlanden, in Grossbritannien, Italien und Spanien, werden die betreffenden Länderartikel sowie die umfassenden Artikel „Malerei" und „Skulptur" sprechen.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.